



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA**

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

**Scuola di Dottorato di Ricerca in
Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo**

CICLO XXIII

**Materiali per lo studio della produzione di beni suntuari
documentati nelle opere letterarie di Pietro Aretino e 'dintorni'**

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

Supervisore: Ch.mo Prof. Alessandro Ballarin

Co-Supervisore: Ch.ma Prof.ssa Giovanna Baldissin Molli

Dottorando : Lara Sabbadin

INDICE

Introduzione	p. 5
1. Oltre le <i>Lettere</i>. I beni suntuari nelle opere di Pietro Aretino	p. 21
1.1 I dialoghi	p. 21
1.1.1 <i>Le Sei giornate</i>	p. 22
1.1.2 <i>Il Ragionamento delle Corti</i>	p. 49
1.1.3 <i>Le carte parlanti</i>	p. 68
1.2 Il teatro	p. 86
1.2.1 <i>La Cortigiana</i>	p. 89
1.2.2 <i>Il Marescalco</i>	p. 104
1.2.3 <i>Lo Ipocrito</i>	p. 112
1.2.4 <i>La Talanta</i>	p. 117
1.2.5 <i>Il Filosofo</i>	p. 124
1.2.6 <i>L'Orazia</i>	p. 132
1.3 Le opere religiose	p. 137
1.3.1 <i>L'Umanità di Cristo, i Sette Salmi della Penitencia di David, Il Genesi</i>	p. 139
1.3.2 <i>La Vita di Maria Vergine</i>	p. 155
1.3.3 <i>La Vita di Santa Caterina</i>	p. 168
1.3.4 <i>La Vita di San Tommaso</i>	p. 174
1.3.5 <i>Una digressione tra l'autopromozione, il vetro muranese e l'equivoco antiquario</i>	p. 181
1.4 Le opere politiche e satiriche, la produzione poetica, i poemi cavallereschi	p. 193
2. Voci d'artisti nell'arco del XVI secolo. Albrecht Dürer, Lorenzo Lotto, Cesare Vecellio	p. 215
2.1 Dürer agente a Venezia per Willibald Pirckheimer	p. 216
2.2 Lorenzo Lotto	p. 221
2.2.1 Lorenzo Lotto e il "prezioso" <i>Libro di spese diverse</i>	p. 221
2.2.2 Lorenzo Lotto e lo scudo in cristallo. Treviso intorno al 1500	p. 226
2.3 Cesare Vecellio. Le immagini e il testo	p. 234

3. I documenti d'archivio	p. 241
3.1 I documenti e le fonti edite	p. 242
3.2 I documenti inediti	p. 258
4. Le fonti letterarie: lettere, commedie, dialoghi, <i>historie</i> e altri generi.	P. 277
4.1 Storie, dialoghi, trattati, epistolari, liriche, teatro: la miniera letteraria del Cinquecento	p. 277
4.2 Alcuni generi letterari: una campionatura ragionata	p. 297
4.2.1 L'epistolario di Lucrezia Gonzaga	p. 297
4.2.2 Le opere "veneziane" di Nicolò Franco: le <i>Pistole vulgari</i> e i <i>Dialogi Piacevoli</i>	p. 301
4.2.3 Il <i>Libro del Cortegiano</i> di Baldassar Castiglione	p. 311
4.2.4 Il <i>Dialogo dei colori</i> di Lodovico Dolce	p. 317
4.2.5 <i>La Venexiana</i>	p. 328
4.2.6 <i>Il sogno di Caravia</i> . Alessandro Caravia tra gioielli, religiosità e poesia	p. 331
5. La corrispondenza di Giovanni dalle Bande Nere e la questione dell'arrivo di Pietro Aretino a Venezia	p. 341
5.1 Le lettere di Giovanni dalle Bande Nere	p. 341
5.2 La questione dell'arrivo di Pietro Aretino a Venezia	p. 345
Fonti archivistiche e inedite	p. 361
Opere letterarie del XVI secolo	p. 363
Bibliografia	p. 368

Introduzione

Questo lavoro di ricerca nasce come sviluppo delle indagini avviate per la tesi di laurea *Lusso, vanità e gusto nella casa di Pietro Aretino. Artefici e oggetti di arte applicata documentati nell'epistolario*¹. L'interesse di un'indagine sulla produzione sontuaria del Cinquecento si fonda sulla constatazione che le arti applicate - arti *congeneri* rispetto alla scultura, secondo la definizione che ne dà Vasari nel Proemio della sua opera - costituiscono un settore vastissimo delle produzioni di rilevante interesse stilistico e formale. Questo potenziale ambito di studio dispone peraltro di indagini frammentarie e per certi aspetti carenti. Le motivazioni sono riconducibili, prima che a un naturale processo di deterioramento, di perdita e di riutilizzo del materiale costitutivo (soprattutto nel caso dei metalli preziosi), a una valutazione critica – che nel Cinquecento è ormai acquisita e diffusa – “minoritaria” e gerarchicamente inferiore degli oggetti funzionali. L'uso, la necessità, il servire a qualche cosa, erano difatti considerati dai teorici delle arti – Vincenzo Danti, a esempio, scrive parole chiarissime in tal senso – agenti che sminuivano la dignità dell'arte². Nel Cinquecento, peraltro, ogni aspetto della vita è trattato con il massimo dispendio di energie estetiche: ogni cosa, in altre parole, doveva condividere quelle leggi di armonia e bellezza universale che reggevano il creato intero. Tanti oggetti erano realizzati con la massima qualità di materiali e di forme: nelle case degli abbienti era custodita una quantità incommensurabile di beni di elevatissimo valore artistico³.

Ogni fonte di informazioni risulta dunque preziosa nell'ambito dello studio di queste specifiche produzioni. In particolare, dal lavoro effettuato per la mia tesi di laurea e incentrato sul Cinquecento, è emerso come l'analisi di un corposo epistolario (quello di Pietro Aretino) potesse offrire un'inaspettata quantità di notizie⁴. La scelta dell'epistolario di Aretino è stata

¹ L. SABBADIN, *Lusso, vanità e gusto nella casa di Pietro Aretino. Artefici e oggetti di arte applicata documentati nell'epistolario*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 2005-2006, relatore prof.ssa G. Baldisin Molli.

² La letteratura sulla gerarchizzazione delle arti è vastissima. A titolo di esempio ricordo F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'Industrial Design. Storia di un'ideologia*, Bari 1972; S. ROSSI, E. GABRIELLI, A. RODOLFO, *Pensieri d'artista. Teoria, vita e lavoro nei maestri del Rinascimento italiano*, Udine 1994; F. BERNABEI, *Percorsi della critica d'arte*, Padova 1995; G. BALDISSIN MOLLI, *La mano dell'artista da artigiano a intellettuale tra Medioevo e Rinascimento*, in *All'incrocio dei saperi. La mano*, Atti del convegno di studi, Padova, 29-30 settembre 2000, a cura di A. OLIVIERI, Padova 2004, p. 377-392.

³ Una panoramica sulle produzioni artigianali si trova, a esempio, in TOMASO GARZONI, *La Piazza Universale di tutte le Professioni del mondo*, 1589, ristampa anastatica con una postfazione di I. SIMONINI, Ravenna 1989, e F. BRUNELLO, *Arti e mestieri a Venezia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Vicenza 1981.

⁴ L'indagine è stata condotta sulla recente e accreditata edizione critica dell'intero epistolario nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino: PIETRO ARETINO, *Lettere I-VI*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma 1997-2002; *Lettere scritte a Pietro Aretino I-II*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma 2003-2004.

motivata, prima ancora che per il grande numero delle lettere, soprattutto per il fatto che il personaggio fu un punto di riferimento per la vita culturale dell'epoca, trovandosi al centro di un'intensa rete di relazioni con uomini potenti e artisti, tra i quali il primo fu certamente Tiziano⁵.

Quel lavoro era quindi consistito nella lettura integrale dei sei libri di *Lettere* di Pietro Aretino e dei due libri di *Lettere scritte a Pietro Aretino*, e nell'estrapolazione dall'intero corpus di tutti i passi che in vario modo interessano le arti applicate. Delle oltre quattromila missive costituenti l'intera raccolta, circa cinquecento sono risultate depositarie di informazioni utili. I passi estratti da queste ultime sono stati studiati e organizzati in modo da fornire un'idea ordinata della relazione di Aretino con ogni *arte* con cui è venuto in contatto - lavorazione dei metalli, arti tessili, arte vetraria e così via - descrivendo il suo rapporto con gli oggetti e con i loro creatori. Si tratta a volte di lunghe e minuziose descrizioni di manufatti particolarmente pregevoli, di capi di abbigliamento o di gioielli preziosi; altre volte Pietro si profonde in elaborati elogi degli artefici o di qualche loro opera; abbastanza frequenti sono le lettere che egli scrive agli artisti per specifiche occasioni: raccomandazioni, consolatorie per qualche evento sfortunato, congratulazioni, inviti e altro. Molto spesso si incontrano delle semplici citazioni dei maestri o degli oggetti. Queste operazioni hanno consentito di mettere ancor più in evidenza quanto egli fosse un intenditore competente e aggiornato su ogni filone della produzione sontuaria (così come in pittura, scultura e in parte anche in architettura) e quanto egli amasse circondarsi di uomini e oggetti "di valore". Il grande numero delle categorie individuate, a volte di non facile sistemazione, e di persone interessate manifesta come egli fosse attento a ogni dettaglio, esperto nel riconoscere la qualità delle cose, persino di quelle di uso comune e quotidiano.

Questo epistolario copre un arco temporale molto vasto, comprendendo alcune lettere degli anni venti e giungendo a ridosso della morte dell'autore a metà degli anni cinquanta, ed è stato giustamente definito "il diario di un dialogo a tutti i livelli con la realtà"⁶. Il suo sguardo quindi tocca e analizza i più diversi aspetti del mondo contemporaneo, fornendo informazioni su una molteplicità di eventi, persone, situazioni di rilevanza generale o anche solo personale. Lo scopo di descrittore, nel bene e nel male, della sua società gli permette di illustrare anche se stesso, di evidenziare i suoi comportamenti, le sue capacità, i suoi gusti; la

⁵ Gli intensi e proficui legami di Aretino con il mondo delle arti figurative emergono in tutta la loro evidenza dalla celebre scelta di epistole PIETRO ARETINO, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, commentate da F. PERTILE, a cura di E. CAMESASCA, Milano 1957-1960.

⁶ P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma 1997, p. 266.

sua personalità irruente, prepotente e protagonista trova proprio nel libro di lettere una passerella privilegiata, un campo nuovo e libero in cui esporre il suo lucido pensiero e un mezzo di forte impatto con cui imporre la sua personale propaganda, strumento fondamentale per raggiungere le sue mete. Era quindi naturale che da queste pagine emergesse anche il suo rapporto con l'arte figurativa, un'inclinazione che Aretino coltivava fin dalla giovinezza, e che è stato approfonditamente esaminato dagli storici dell'arte a partire dalla metà del secolo scorso. Ma altrettanto interessante e ricco di spunti è apparso anche il rapporto con le arti applicate: infatti Aretino si rivela già dalle prime pagine della raccolta "un uomo di gusto"; si capisce subito, dall'elenco e dalle descrizioni degli abiti sontuosi e degli accessori che indossa, che egli veste da gentiluomo ed è appunto considerato "degno di portare gli abiti de i Principi"⁷. La grande importanza data all'immagine personale si evince chiaramente dall'abbondanza di medaglie con la sua effigie che egli faceva circolare al pari di un prezioso dono, ergendosi in questo modo al livello delle grandi personalità del suo tempo. Egli infatti diede conto anche di medaglie ritraenti altri uomini contemporanei che gli giungevano tra le mani ed ebbe pure occasione di farne coniare alcune per celebrare condottieri come Carlo V o Giovanni de' Medici. Molti sono poi i gioielli che entravano e uscivano dalla sua casa ed è innegabile il suo forte interesse per gli oggetti di valore, rappresentati a esempio anche da costosi recipienti in argento e oro, bisognoso com'era di sostanziosi proventi al fine di mantenere altissimo il suo tenore di vita. Al di là di queste pressanti necessità materiali, Aretino era un uomo molto attento alla qualità dei manufatti ed era particolarmente abile nel riconoscere, ed eventualmente esaltare con pubblica lode, le migliori realizzazioni di abili artisti e artigiani: le sue celebri descrizioni di opere d'arte si concentravano sui grandi lavori di Tiziano come su minuscole incisioni su pietre preziose o ancora su piccoli oggetti d'uso quali forbici o posate.

Numerosissimi e particolarmente significativi sono, come dicevamo, i riferimenti alla sfera dell'abbigliamento, degli accessori e delle stoffe preziose: tutti beni assolutamente indispensabili alla creazione della sua immagine di uomo agiato, temuto e riverito dai potenti. Analogamente, nella sua casa non dovevano mancare suppellettili di valore, a partire da eleganti bicchieri in vetro muranese, da raffinati mobili di legno, da "credenze" in pregiata ceramica, da sontuose spalliere di cuoio dorato, per giungere fino a costosi strumenti musicali o a giochi cortesi, come i Tarocchi o le palle. Tanti erano, infine, i doni ricevuti di cui Aretino

⁷ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo I, Libro I [1538¹], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1997, n. 13 indirizzata al duca di Mantova l'11 maggio del 1529.

non specificò la natura, o i doni consistenti in determinate quantità denaro o ancora in derrate alimentari - naturalmente cibi ricercati provenienti da ogni parte d'Italia che egli amava consumare in piacevoli serate con gli amici artisti.

Da questa panoramica esce quasi l'*inventario* dei beni di una piccola corte, che ruota intorno alla figura di un Aretino catalizzatore e distributore di ricchezze. Non è infatti un collezionista *tout court*, non trattiene gli oggetti per sé se non quando vi è un forte legame affettivo ma spesso regala a sua volta i beni che ha ricevuto in dono; in questo atto non appare alcun imbarazzo, anzi queste cose preziose sembrano aumentare il loro valore intrinseco attraverso i "passaggi" da un donatore illustre a un altro; infatti egli mette in risalto la provenienza autorevole del presente oppure ne elogia l'artefice o il materiale particolarmente pregiato. Sul tema del dono, in particolare sulla sua importante presenza nel primo libro dell'epistolario, si sono soffermati molti studiosi di Aretino come Innamorati⁸, Larivaille⁹ e Procaccioli¹⁰, quest'ultimo rilevando come l'autore volesse sottolineare questo aspetto allo scopo di confermare agli occhi dei lettori come la sua immagine di *censore* temuto, riverito e omaggiato dai potenti fosse già definita prima dell'arrivo in laguna.

Altrettanto notevole è il rapporto del poligrafo con gli artisti che operano in questi particolari settori. Un legame speciale era quello con lo scultore e medaglista conterraneo Leone Leoni, che giunse a Venezia alla fine degli anni venti e che Aretino aiuterà a più riprese: dapprima cercandogli una collocazione nelle corti con cui era in più stretto contatto, inviando una serie di lettere di raccomandazione, successivamente tentando di rimediare a situazioni imbarazzanti causate dall'irascibilità del giovane e infine togliendolo dai guai (compresa la condanna alla galera) più di una volta. Forse per motivazioni affettive o forse perché, date le notevoli capacità dell'artista, era ben accettato dalle corti, Pietro non smise mai di consigliarlo, di lodarne la maestria né di aiutarlo spianandogli la via. Lo scultore lo ricambiò eseguendo per lui alcuni lavori e soprattutto tenendolo costantemente informato di quanto avveniva nei luoghi in cui soggiornava, specialmente da quando si trovava nell'*entourage* imperiale; un servizio, quest'ultimo, particolarmente prezioso per il Nostro.

Dalle *Lettere* emergono poi numerosi riferimenti agli orafi, ai mercanti e agli incisori di pietre preziose, con alcuni dei quali vi era un'amicizia profonda: Anichini partecipava molto spesso alle cene in casa di Aretino in compagnia di Tiziano e Sansovino, le vicende famiglie

⁸ G. INNAMORATI, *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*, Messina-Firenze 1957, p. 239-241.

⁹ P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma 1997, p. 227.

¹⁰ P. PROCACCIOLI, introduzione a PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo I, Libro I [1538¹], Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1997, p. 28.

dei Caorlini e dei Crivelli lo toccheranno da vicino e Caravia gli dedicherà un'opera poetica dialettale, solo per fare degli esempi. Una certa confidenza si ravvisa anche con gli incisori in rame (appartenenti a due diverse generazioni) Marcantonio Raimondi ed Enea Vico, e verso quest'ultimo Pietro sarà generoso di lodi e di utilissimi consigli per sopravvivere a corte. Ancora emergono i contatti con lo xilografo Giovanni Britto e l'intagliatore Giovanni Battista del Tasso, ai quali fanno seguito alcuni professionisti del ricamo e della lavorazione del cuoio. Interessante è anche il legame con qualche maestro vetraio e in particolare con Biagio Spina, al quale avrà occasione di scrivere più volte e che gli farà da editore.

Tra i tanti stampatori con cui Aretino ebbe modo di lavorare un cenno a parte merita sicuramente la collaborazione con Francesco Marcolini, il tipografo che stampò una grossa parte delle sue opere. A Venezia questo settore, relativamente recente, era estremamente attivo e molto concorrenziale e Aretino, che aveva saputo comprendere con tempestività le opportunità che offriva, riuscì a trarne grandi vantaggi; ma con Francesco l'amicizia andava ben oltre se consideriamo il ruolo che svolse nei momenti più difficili per Pietro e che la sua casa era uno dei suoi rifugi preferiti¹¹. Dovette trattarsi di una personalità stimolante e piena di risorse in diversi ambiti: è nota la sua competenza in architettura¹² ma purtroppo non vi sono prove tangibili della sua attività di disegnatore, incisore e orologiaio¹³. Nella realizzazione dei libri un ruolo importante era svolto anche da miniatori e ideatori di caratteri: tra i primi spicca indubbiamente la figura di Iacopo del Giallo mentre tra i calligrafi va annoverato Francesco Alunno. Altre figure molto interessanti che compaiono nell'epistolario aretiniano, su cui peraltro si conosce poco o nulla, sono un costruttore di strumenti musicali, Alessandro Trasuntino, e un fabbricante di carte da gioco rimasto anonimo, il "Cartaro Padovano".

L'elenco degli artisti e degli artigiani che compaiono a vario titolo nell'epistolario, oltre a quelli appena nominati, è notevole ed è di volta in volta diverso il rapporto che Aretino instaura con loro, dalla semplice citazione, a consigli di vita quotidiana, a intere lettere che riportano la sincera ammirazione dell'autore per i capolavori che si accinge a descrivere. La

¹¹ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo III, Libro III [1546], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1999, n. 98; Aretino scrive al Marcolini ad agosto del 1544: "onde per il fastidio ch'ormai ne sento, tosto ch'io ho desinato me ne fuggo a casa vostra, o da M. Tiziano, o a spassarmi la mattina nelle celle d'alcune poverine che toccono il cielo col dito ne la limosina di quei parecchi soldi, o di quei pochi, che tuttavia porgo loro".

¹² PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo III, Libro III [1546], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1999, n. 261, luglio 1545; Aretino descrive al Sansovino il ponte costruito a Murano dal Marcolini: "È grande il piacere ch'io sento del ponte del quale è suto auttore il Marcolino; [...] M. Francesco nostro ha dato con sì superbo edificio l'anima al corpo di Murano".

¹³ PIETRO ARETINO, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, commentate da F. PERTILE, a cura di E. CAMESASCA, Milano 1957-1960, vol. III to. II, p. 366, biografia di Francesco Marcolini.

sua consuetudine con tali artisti e con le loro botteghe si rivela anche in missive che non riguardano strettamente le arti applicate: utilizzando spesso gli aspetti tecnici della pratica di tali attività come termini di paragone, egli dimostra la sua conoscenza diretta e nient'affatto superficiale di tutto quel mondo.

Probabilmente Aretino, con questa mole di informazioni uniformemente distribuite nell'arco di un ventennio, volle dare una precisa immagine di sé e del palazzo che abitava sul Canal Grande: una piccola reggia adorna di ricercatezze di ogni tipo, dove anche i servitori andavano vestiti dignitosamente e si saziavano alla sua tavola; ed egli stesso si delineava in due versanti: come motore unico di questo flusso di beni, prodigo e benevolo (contrariamente ai potenti, dai quali era faticoso ottenere anche minime elargizioni) da una parte; conoscitore d'arte preparato e consultato pure dai "gran maestri", agente, promotore e consigliere degli artisti dall'altra. Emerge una figura per molti versi spregiudicata, piena di sé, incline all'autocelebrazione e senza alcun imbarazzo nel chiedere pubblicamente, anche con fastidiosa insistenza, che gli venisse donato ora un oggetto promessogli, ora del denaro, o ancora delle vivande rinomate o delle opere d'arte, ma sicuramente anche coraggiosa nel cercare una via di (lussuosa) sussistenza fuori dal mondo frustrante delle corti e della dipendenza da un protettore; era quindi giocoforza usare ogni arma contro tanta precarietà e contro i tanti colpi di sfortuna che gli eventi gli procuravano; bisognava tentare di vincere l'avarizia dei potenti e degli abbienti anche a costo di gravi rischi personali. I *virtuosi* della generazione successiva e in particolare i cosiddetti poligrafi, che potevano contare anche su sistema editoriale ormai consolidato e radicato, avevano certamente in Aretino un illustre *prototipo*¹⁴.

Purtroppo la *damnatio memoriae* protrattasi tanto a lungo ha avvolto anche questo aspetto di un'aura grigia, proponendo un attaccamento ai beni materiali come effetto

¹⁴ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo V, Libro V [1550], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2001, n. 345 scritta a Bernardo Tasso nell'ottobre 1549, nella quale Aretino esprime con lucidità questa sua posizione: "Ma da che il presumersi è un fume di grandezza in ombra, il quale acceca in modo chi gli pare essere e non è, che si rimane assai da meno ch'ei non si teneva da più, io per non simigliarmi a la spezie di tali, non dico che i virtuosi devrebbero farsi il dì che ci nacqui festivo, da che io senza correr poste, senza servir corti, e senza mover passo, ho fatto a la virtù tributario qualunque Duce, qualunque Principe, e qualunque Monarca si sia". Il concetto è descritto anche in P. PROCACCIOLI, *Cinquecento capriccioso e irregolare. Dei lettori di Luciano e di Erasmo; di Aretino e Doni; di altri peregrini ingegni*, in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del Classicismo*, Seminario di Letteratura italiana, Viterbo, 6 febbraio 1998, a cura di P. PROCACCIOLI e A. ROMANO, Manziana (Roma) 1999, p. 7-30, p. 14-15.

dell'avidità o tutt'al più come rivalsa sui suoi poveri natali¹⁵; nel 1870 circa De Sanctis¹⁶ infatti lo descriveva in questo modo:

“Fu creduto un grand'uomo sulla sua fede. Non mirava alla gloria; dell'avvenire se ne infischia; voleva il presente. E l'ebbe, più che nessun mortale. Medaglie, corone, titoli, pensioni, gratificazioni, stoffe d'oro e d'argento, catene e anella d'oro, statue e dipinti, vasi e gemme preziose, tutto ebbe che la cupidità di un uomo potesse ottenere. Giulio III lo nominò cavaliere di San Pietro. E per poco non fu fatto cardinale. Avea di sole pensioni ottocentoventi scudi. Di gratificazioni ebbe in diciotto anni venticinquemila scudi. Spese durante la sua vita più di un milione di franchi. Gli vennero regali fino dal corsaro Barbarossa e dal sultano Solimano. La sua casa principesca è affollata di artisti, donne, preti, musici, monaci, valletti, paggi, e molti gli portano i loro presenti, chi un vaso d'oro, chi un quadro, chi una borsa piena di ducati, e chi abiti e stoffe. Sull'ingresso vedi un busto di marmo bianco coronato di alloro: è Pietro Aretino. Aretino a dritta, Aretino a manca; guardate nelle medaglie d'ogni grandezza e d'ogni metallo sospese alla tappezzeria di velluto rosso: sempre l'immagine di Pietro Aretino. Morì a sessantacinque anni, il 1557 [1556], e di tanto nome non rimase nulla. Le sue opere poco poi furono dimenticate, la sua memoria è infame; un uomo ben educato non pronunzierebbe il suo nome innanzi a una donna.

Chi fu dunque questo Pietro, corteggiato dalle donne, temuto dagli emuli, esaltato dagli scrittori, così popolare, baciato dal papa, e che cavalcava a fianco di Carlo V? Fu la coscienza e l'immagine del suo secolo. E il suo secolo lo fece grande”.

La figura di Pietro Aretino è stata oggetto, nel corso dei secoli, delle più diverse interpretazioni e molto è stato detto anche sui suoi libri di *Lettere* e sulle altre sue opere letterarie; la considerazione della sua biografia, calata nel tempo in cui egli visse, risulta di fondamentale importanza per la comprensione di alcune dinamiche che sottendono al flusso di opere, oggetti, suppellettili e persone che emerge dall'intera indagine della sua produzione.

¹⁵ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo I, Libro I [1538¹], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1997, n. 86; scrivendo al Cardinal Caracciolo nel gennaio 1537, Aretino si definisce “nato in uno spedale con animo di re”.

¹⁶ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, (I ed. 1870-1871) a cura di N. GALLO, introduzione di N. SAPEGNO, con una nota introduttiva di C. MUSCETTA, Torino 1971.

Infatti, durante lo studio, sorgono spontanee delle domande sulle ragioni della presenza di una massa così ingente di oggetti pregiati e di eccellenti artefici, che trovano risposte plausibili solo nel collegamento dei dati rilevati con i momenti della storia contemporanea e della vita di Pietro.

Il lavoro di ricerca per questa tesi di dottorato si è dunque posto lo scopo di estendere lo studio così iniziato, indagando su quale fosse la ricezione delle arti sontuarie nella letteratura di tale secolo a partire dalle restanti opere proprio di Pietro Aretino. È noto che la qualifica di *poligrafo* si addice bene a questo autore la cui produzione si è confrontata con i generi più diversi: le forme del dialogo, il teatro comico e tragico, la prosa religiosa, i vari generi di lirica compresa la poesia cavalleresca. Egli ha toccato tutti i tasti del linguaggio, dall'erotico e pornografico al religioso, alla quotidianità, alla discussione sul bello.

L'esame prende l'avvio dai dialoghi (*Sei giornate, Ragionamento delle corti, Carte parlanti*¹⁷) per proseguire con le opere per il teatro (*Cortigiana, Marescalco, Ipocrito, Talanta, Filosofo e Orazia*¹⁸), in gran parte lavori con i quali il poligrafo si proponeva, tra gli altri, lo scopo della descrizione di determinati aspetti della realtà del proprio tempo: a partire dalla vita di corti, tanto romana quanto mantovana, fino al quotidiano di Venezia, sia presso i ceti più elevati che presso categorie singolari di popolazione come le cortigiane. Alcuni di questi testi, redatti inizialmente in altre città, vennero considerevolmente rielaborati dall'autore per le edizioni veneziane e risentono così del clima culturale della città lagunare. Come tutto sommato ci si poteva aspettare, i risultati più interessanti e anche quantitativamente più abbondanti sono derivati dai dialoghi e dalle opere teatrali, in quanto era più cogente il contatto con la realtà fattuale. I dati rilevati in questa serie di opere sono risultati perfettamente in linea con quelli estratti dall'epistolario; la ricerca infatti era partita da tale opera proprio in virtù del fatto che per la sua stessa natura e perché, in caso di informazioni mendaci sarebbe stata smentita dai contemporanei, la si poteva considerare più aderente alla realtà concreta del tempo.

Le numerosissime citazioni rinvenute nelle opere letterarie di Aretino sembrano radicalizzarsi nettamente sui beni sontuari della persona (abbigliamento e gioielli) e in misura minore su strumentari per la casa, pezzi di arredo e corredo. L'indagine condotta consente di

¹⁷ PIETRO ARETINO, *Le carte parlanti*, a cura di G. CASALEGNO e G. GIACCONE, Palermo 1992; PIETRO ARETINO, *Ragionamento delle Corti*, a cura di F. PEVERE, Milano 1995; PIETRO ARETINO, *Ragionamento. Dialogo*, introduzione di N. BORSELLINO, (I ed. 1984), Milano 2005; inoltre gli stessi testi sono editi in *Pietro Aretino*, introduzione di G. FERRONI, apparati di C. SERAFINI e L. ZAMPOLLI, Roma 2002.

¹⁸ La produzione per il teatro di Pietro Aretino è raccolta in *Teatro*, a cura di G. PETROCCHI, 1971, ed è recentemente uscita per l'Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino.

avere una visione più completa delle informazioni contenute nelle *Lettere*; inoltre si può affermare che anche i lavori di vocazione più spiccatamente letteraria, dal punto di vista dei beni di lusso offrono informazioni che nel caso specifico di questo autore possono ritenersi attendibili. Il dubbio poteva infatti consistere nel fatto che un'opera creativa, lasciando spesso una parte alla fantasia, avrebbe potuto non rispecchiare la realtà delle cose effettivamente prodotte e commerciate. D'altro canto, interessante è indagare come la motivazione di tanta attenzione per lo sfoggio di benessere e prosperità si inserisca appieno, in particolare per un uomo che ora definiremmo un *parvenu*, nella mentalità dell'epoca, che legava indissolubilmente il concetto di ricchezza economica ai concetti di onore, rispettabilità, reputazione.

L'analisi delle opere di argomento religioso e i componimenti poetici hanno fornito risultati diversi: anche in questi casi le occorrenze rinvenute sono state in numero rilevante ma, essendo i contenuti ambientati in epoche remote e spesso imprecisabili, gli oggetti preziosi descritti presentavano caratteri di *genericità* e di astrazione dal tempo, con lo scopo evidente di slegarli da una qualsivoglia moda riconoscibile. Ognuna di queste opere, tanto quelle religiose quanto quelle (estremamente variegata) di poesia, presenta aspetti diversi, che sono trattati analiticamente nei rispettivi capitoli. Lo spunto dato dalle conoscenze antiquarie di Aretino che emergono dalle opere religiose, così come da alcuni passi dell'epistolario, ha offerto l'opportunità per un approfondimento su un aspetto molto specifico della strategia di autopromozione da lui perseguita, giocata tutta su quello che solo in apparenza è un banale slittamento di significato di due termini (*vasi aretini*): si è potuto così mettere in luce un sistema molto complesso di relazioni e riferimenti, di interrelazioni tra artisti, letterati, luoghi, epoche, settori artigianali dell'antichità, opere d'arte e testi letterari.

La ricostruzione ideale del gusto e della produzione di beni di lusso come potrà emergere dalle parole scritte, si accompagna al controllo sui beni di lusso raffigurati (gioielli, abiti, suppellettili)¹⁹. È palese che trattando di Pietro Aretino l'artefice primario a cui guardare sia Tiziano; tuttavia da questo punto di vista la considerazione degli artisti non può prescindere dal loro stile pittorico: per comprendere la fattura dei beni di lusso è necessario basarsi su una restituzione precisa del dato oggettivo, resa possibile dalla esattezza e dalla qualità *grafica* e quindi, per così dire, *fotografica* della pittura. In tal senso, generalmente,

¹⁹ Esempi di questo tipo di raffronto si trovano in *Con gli occhi di Piero. Abiti e gioielli nelle opere di Piero della Francesca*, catalogo della mostra a cura di M.G. CIARDI DUPRÉ, G. CHESNE, D. GRIFFO, Arezzo, basilica inferiore di San Francesco 11 luglio – 31 ottobre 1992, Venezia 1992; M. DE PEVERELLI, L. PRATESI, *Dentro l'immagine. Paesaggi, arredi e dettagli nella pittura del Rinascimento italiano*, Milano 1994.

l'indirizzo della pittura dell'ultimo terzo del Cinquecento, che si avvale di rapide e pastose stesure di colore e che in misura decisamente inferiore si interessa alla resa realistica dei dettagli, aiuta meno nell'individuazione dei beni di lusso. È stata analizzata in questa sede la singolare esperienza di un pittore straniero a Venezia, Albrecht Dürer, che si trova a svolgere il ruolo di procacciatore di gioie per il suo protettore Willibald Pirckheimer narrata attraverso le lettere che egli scrive nel periodo in cui è occupato principalmente nella realizzazione della grande *Pala del Rosario* per la chiesa di San Bartolomeo.

I pittori attivi nei primi decenni e alla metà del secolo, e tra loro quelli più legati a una concezione *calligrafica* come Lorenzo Lotto, costituiscono la testimonianza migliore per confrontare le descrizioni scritte rispetto alle cose raffigurate. E proprio Lorenzo Lotto si rivela anche per il suo *Libro di spese diverse*²⁰ una fonte eccezionale, registrando un'infinità di notizie sui più svariati settori, dall'oreficeria (notissimi sono i suoi contatti per esempio con gli orafi trevigiani) all'abbigliamento, agli accessori come le medaglie da berretta, a suppellettili e corredi di casa. Sempre a proposito di questo artista, ho potuto svolgere un originale approfondimento sulla cosiddetta *Allegoria del Vizio e della Virtù* (The National Gallery of Art, Washington D.C.), ritenuta il coperto del *Ritratto del vescovo Bernardo De' Rossi* (Museo e gallerie nazionali di Capodimonte, Napoli). Nel dipinto - interessante anche per la serie di oggetti rappresentati, come i recipienti, gli strumenti musicali e scientifici - è presente appeso al tronco uno scudo trasparente raffigurante la testa di Medusa, spesso ritenuto dalla critica un'allusione a Minerva e quindi a significati legati ai caratteri di questa divinità in relazione al temperamento o alle vicende di vita del presule. Alcuni manoscritti della Biblioteca Civica di Treviso offrono importanti informazioni su questo contesto, in particolare sulla considerevole figura di Girolamo Bologni: negli anni a cavallo tra XV e XVI secolo Treviso si presenta come un centro culturalmente molto attivo, con la presenza di umanisti colti e dinamici, in contatto con i cenacoli delle maggiori città della penisola, e con una fiorente e precoce industria tipografica. Le ricostruzioni genealogiche di Nicolò Mauro²¹ forniscono su questo umanista importanti e ricche informazioni, avvalorate da una vicinanza cronologica con l'epoca degli eventi e dal fatto che i discendenti di Bologni stesso erano

²⁰ LORENZO LOTTO, *Il "Libro di spese diverse" (1538-1556) con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. ZAMPETTI, Venezia-Roma 1969.

²¹ NICOLÒ MAURO (1533-1612), ms 1341 *Genealogie trevigiane* (in volgare), ms 1089 *Genealogie trevigiane* (in latino), ms 639 *Genealogie trevigiane* (in volgare, copia dell'anno 1697), ms 587 *Nicolai Mauri tarvisini De Civitatis Tarvisinæ ordinibus variis et genealogia familiarum tarvisinarum*, ms 588 *Historia delle famiglie della città di Treviso con loro disendentie, descritte dal dottor Nicolò Mauro*, tomo I, (copia di G.B. Fontana eseguita

viventi e residenti in città. Il genealogista, così come lo stesso Bogni in un carne e nel 1713 Francesco Lasinio, riferisce che l'insegna della famiglia Bogni²² era proprio una Medusa.

Sempre per quanto concerne l'importanza dello studio delle opere pittoriche come base iconografica per la conoscenza dei beni di lusso – un ambito che dispone di pionieristica bibliografia – ho preso a modello i recenti studi, innovativi e illuminanti, di Giovanna Baldissin Molli, incentrati sull'opera di Andrea Mantegna e sull'analisi degli oggetti preziosi rappresentati negli affreschi delle ville venete, nei quali, a seconda dei casi indagati, si possono visualizzare molti aspetti della cultura materiale del Cinquecento²³. Su questo tema, come esempio poco noto, sono stati esaminati gli interessanti affreschi di Cesare Vecellio in palazzo Piloni a Belluno, un ciclo di quattro riquadri superstiti raffiguranti le *Stagioni*, dove nei diversi contesti si trovano raffigurati diversi oggetti in uso nelle diverse arti dell'anno. Sempre nel medesimo edificio, è interessante la galleria dei ritratti Piloni, una serie di tele che ritraggono appunto i nobili committenti, utili alla mia ricerca per la fedeltà con cui sono descritti abiti (un interesse per il quale Vecellio è maggiormente noto), libri, guanti, fazzoletti, tappeti da tavola (ritratti di Giorgio Piloni, Odorico Piloni, Laura di Terlago, Degnamerita di Porcia). Non potendo ritenere a priori che i beni raffigurati siano stati mai effettivamente realizzati, la categoria di dipinti cui guardare è infatti quella dei ritratti, il cui sviluppo è prettamente cinquecentesco²⁴. Da questo particolare genere emergono infatti facilmente numerosi dettagli legati alla moda, come la fattura dei capi d'abbigliamento e la tipologia dei tessuti impiegati, o ancora inerenti i gioielli personali e gli accessori, quali bottoni, puntali, cinture, nastri²⁵.

nel 1696-1698); *Libro dell'arbori delle famiglie di Treviso, fatica del dott. Nicolò Mauro*, tomo II, (copia di G.B. Fontana eseguita nel 1698-1699), Treviso, Biblioteca Comunale.

²² NICOLÒ MAURO, ms 1341, f. 82v.

²³ Il testo fondamentale per questo tipo di ricerca, mai condotta prima, è G. BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna. Ricerche d'archivio a Padova*, Padova 2006; G. BALDISSIN MOLLI, *L'aspetto utopico dei beni di lusso negli affreschi delle ville venete del Cinquecento*, in *L'utopia di cuccagna tra Cinquecento e Settecento. Il caso della Fratta nel Polesine*, atti del convegno internazionale di studi a cura di A. OLIVIERI, M. RINALDI, Rovigo e Fratta Polesine 27-29 maggio 2010, Rovigo 2011, p. 383-422. Utile il riscontro e l'approfondimento in *Botteghe artigiane dal Medioevo all'età moderna. Arti applicate e mestieri a Padova*, a cura di G. BALDISSIN MOLLI, Padova 2000.

²⁴ Il modello di indagine è rappresentato da G. BALDISSIN MOLLI, *I beni di lusso nei ritratti del Quattrocento*, Cittadella (Padova) 2010. La bibliografia su questa specifica produzione pittorica, in riferimento al Cinquecento, è molto vasta. Ricordo qui *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, e la bibliografia ivi raccolta; e ancora, per rimanere nell'ambito aretiniano, la recente analisi del ritratto di Caterina Sandella in L. PUPPI, *Tiziano e Caterina Sandella*, Città di Castello (Perugia) 2007.

²⁵ Anche a questo proposito i riferimenti bibliografici sono numerosissimi; mi limito qui a citare R. LEVI PISSETZKY, *Il Cinquecento*, in *Enciclopedia della Moda*, vol. I, Roma 2005, p. 485-665; *I costumi del potere. Evoluzione dei costumi nel Veneto*, atti del convegno e della mostra espositiva, Cison di Valmarino, CastelBrando 2004, Regione del Veneto 2004; M.G. MUZZARELLI, *Guardaroba medioevale. Vesti e società dal*

Altra fondamentale sfera di verifica delle informazioni desunte dalle opere letterarie cinquecentesche sono i documenti d'archivio. Utile esperienza è stata, a questo proposito, il lavoro di trascrizione e studio dell'inventario del 1531 del Tesoro della cattedrale di Padova, ricco di indicazioni anche su alcuni beni di non esclusivo uso liturgico: suppellettili ecclesiastiche come borse, tovaglie, fazzoletti, camicie e taluni tipi di argenti presentano caratteri e materiali non dissimili da quelli impiegati per la realizzazione di analoghi manufatti di uso profano. Anche l'indagine su alcuni documenti e inventari sia veneziani, come alcuni fondi meno battuti dagli studiosi della Biblioteca del Museo Correr, che del contado ha potuto offrire utilissimi termini di paragone e approfondimento²⁶: emerge come effettivamente il generale stato di benessere che nel XVI secolo permeava la vita delle classi più abbienti si diffondeva a pioggia anche agli strati sociali inferiori, non solo delle città, ma anche nelle campagne. I dati che emergono dalla letteratura di soggetto popolare o popolareggiante (alla *villanesca*) trovano conferma nei dati d'archivio della terraferma: ogni ragazza, anche della campagna, disponeva nel suo modesto guardaroba di un certo numero di accessori e gioiellini, in argento e corallo, a volte d'oro, di diverse paia di maniche e di calze, e di corredi nuziali consistenti in svariati pezzi. Anche nei piccoli centri dell'entroterra veneziano i nobili locali commissionavano affreschi per le loro dimore, mobili dipinti, quadri e pale d'altare per le chiese in cui maggiormente esprimevano la loro devozione o aveva sede il sacello di famiglia.

Per quanto poi concerne l'esplorazione a campione nella letteratura coeva, risultati interessanti per frequenza di riferimenti a vari tipi di beni, sono stati rinvenuti in opere appartenenti a diversi generi letterari quali opere di storia e biografie, dialoghi, trattati soprattutto a carattere comportamentale, epistolari, liriche, *pièce* teatrali. Alcuni dei casi specifici indagati sono stati quelli di Lucrezia Gonzaga, Baldassar Castiglione, Lodovico Dolce, Ruzante, Giorgio Piloni, Tiziano. Ciò che si evince è generalmente congruo con quanto emerso dalla produzione letteraria aretiniana anche se l'attenzione di Aretino stesso ai beni materiali (e alla realtà in genere) resta insuperata per meticolosità di osservazione e precisione nella descrizione. Nelle opere teatrali capita che i gioielli svolgano un ruolo determinante nella trama, come avviene nella *Veniexiana* e in più di qualche scena ideata da Pietro. Altro importante giacimento di informazioni sono certamente gli epistolari a stampa, spesso polivalenti serbatoi di notizie sull'ambiente rinascimentale, sui protagonisti dello scambio

XIII al XVI secolo, Bologna 1999; Y. HACKENBROCH, *Enseignes. Renaissance Hat Jewels*, Firenze 1996; P. LARIVAILLE, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento. Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*, (I ed. in francese 1975) Milano 1997.

²⁶ Archivio Storico della Città di Noale; Venezia, Biblioteca del Museo Correr.

delle missive, sui loro gusti, interessi e abitudini. Nell'arco di circa un secolo dalla comparsa del primo libro di lettere in volgare (opera di Aretino uscita nel 1538), uscirono infatti circa 160 titoli tra libri d'"autore" e raccolte miscellanee, per un totale di circa 40.000 missive: una quantità ingente che si presenta per gli studiosi ancora difficile da "catalogare" e indicizzare²⁷. All'ambito aretiniano appartennero Niccolò Franco, suo collaboratore e primo imitatore, e Anton Francesco Doni, altro grande "creato" altrettanto coinvolto del maestro nelle dinamiche storico-artistiche del suo tempo, poligrafo attivissimo per il quale risulta utile un confronto con le altre numerose opere pubblicate. Entrambi avevano pubblicato i loro libri di lettere sulla scia di Aretino, il primo nel 1539 (contenente anche una missiva ad Alvise Anichini)²⁸. Anche i nemici pubblicarono opere incentrate su oggetti o capi di abbigliamento, primo tra tutti Berni.

Questa ricerca ha infine permesso l'indagine su alcuni specifici personaggi in contatto con Pietro Aretino, già presenti nelle *Lettere*: ho indagato con maggior accuratezza la figura dell'amico condottiero Giovanni dalle Bande Nere, di cui lo scrittore conservò per tutta la vita il calco funerario del volto. Questo mi ha portato, gradualmente, a prendere in considerazione l'annoso problema delle circostanze relative all'arrivo del toscano in laguna; pare che in mancanza di dati e documenti certi sui primi anni di Aretino a Venezia, ci possa essere lo spazio per alcune ipotesi che in qualche modo spieghino i suoi stretti rapporti con le massime autorità della Serenissima dalla fine degli anni venti del secolo. Uno spunto di riflessione potrebbe essere rappresentato, a mio avviso, proprio dal ruolo dello scrittore accanto a Giovanni de' Medici, e dai legami della famiglia di Maria Salviati, moglie di quest'ultimo, con importanti casate veneziane, prima tra tutte quella dei Foscari. Credo che nella vita dello scrittore vada considerata l'amicizia con il condottiero alla luce dei legami quasi familiari che spesso si instauravano all'interno degli eserciti, ed è superfluo ricordare qui in quale modo Aretino abbia sempre menzionato Giovanni e che ruolo abbia avuto al suo campo. È difficile quindi pensare che egli avesse del tutto abbandonato al suo destino il piccolo Cosimo rimasto orfano alla morte del condottiero, tanto più che Maria Salviati stessa l'aveva affidato alle sue cure. Quando, all'inizio del 1527, Aretino arriva a Venezia, Cosimo è in città ospite verosimilmente proprio dei Foscari, strettamente imparentati con il doge Gritti e tanto legati ai

²⁷ Importante cardine per orientarsi in questa produzione letteraria: *Le "carte messaggere". Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. QUONDAM, Roma 1981. Inoltre, sul fervente ambiente editoriale veneziano: C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma 1988.

²⁸ NICOLÒ FRANCO, *Le Pistole vulgari*, Venezia 1539; ristampa anastatica a cura di F.R. DE' ANGELIS [Gardane 1542²], Bologna 1986.

banchieri fiorentini Salviati. Marco Foscarini era inoltre sposato con Orsa Cappello, e sappiamo che la prima dimora nota di Aretino era appartenuta a una Cappello. Si tratta di informazioni che possono fornire un'ipotesi circa il primo ambito veneziano di riferimento per lo scrittore toscano. Sempre a proposito dello studio della biografia di Aretino, ricca di riflessi "politici" è risultata la sofferta conoscenza con il vescovo Gian Matteo Giberti, indagata e "letta" come una sorta di partita dalle sorti continuamente altalenanti durata fino alla morte del presule²⁹; l'esame del complesso e controverso rapporto con il potente prelado deve certo considerare il forte ruolo giocato dalle magistrature veneziane nella gestione del loro *ménage*.

Di imprescindibile importanza è anche l'approfondimento bibliografico, in molteplici direzioni. Basilare è stato lo studio di testi specifici sul contesto storico-artistico relativo al periodo considerato, in particolare su aspetti quali le forti relazioni tra letteratura e arti figurative, tra arti figurative e produzione di beni di lusso, tra beni sontuari e dinamiche sociali; sotto questo aspetto, per comprendere a pieno alcune circostanze, sono stati molto utili studi inerenti il concetto dell'onore esplicitato attraverso la ricchezza, il significato del dono e in particolare del dono prezioso. È stato perfezionato anche l'esame di bibliografia sulle fonti archivistiche quali inventari e testamenti, in particolare venete e veneziane, strumenti indispensabili per avere una più precisa coscienza delle strutture sociali della società del tempo. Vasta è poi la bibliografia sulla storia e il significato dell'arredo di casa, i cui colori e materiali non erano mai casuali, ma dettati da precise scelte e da precisi canoni comportamentali. Per fare un esempio, a Venezia suppellettili e accessori d'oro o dorati erano ricercati soprattutto dalla ricca borghesia mercantile, che manifestava così la propria vicinanza al mondo bizantino – con cui ancora nel XVI secolo commerciava largamente – e attraverso l'ostentazione della propria opulenza cercava un riconoscimento sociale; l'aristocrazia invece si circondava di oggetti in argento o, meglio ancora, in vetro cristallo, materiali che per la loro lucentezza e leggerezza esprimevano perfettamente gli ideali di eleganza, raffinatezza, ricercatezza. Per quanto concerne la storia e il significato del costume, anche in questo caso è stata proseguita la ricerca bibliografica, poiché rispetto ad altri tipi di beni sontuari, si dispone di una più nutrita quantità di studi: anche in questo caso sono importanti i contributi sull'uso di determinati colori (che a volte denotavano particolari categorie di persone) e di tessuti, che ovviamente dipendevano dal censo del possessore, nonché delle *forme* e dei tagli degli indumenti, che potevano indicare l'aggiornamento della persona sui dettami della moda, lo

²⁹ L. SABBADIN, *Giberti e la malalingua di Pietro Aretino*, in *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, atti del convegno di studi, Salone dei Vescovi, Vescovado di Verona, 2-3 dicembre 2009, a cura di M. AGOSTINI e G.

stile, l'eleganza, il ruolo sociale, l'appropriatezza del portamento. Molto utili sono anche gli studi sul *mercato* e il valore economico degli oggetti di lusso e delle opere d'arte, per capire le scelte di questo tipo di investimenti delle famiglie benestanti (spesso capitava che un oggetto prezioso, magari antico, valesse molto di più rispetto al dipinto del pittore contemporaneo maggiormente in voga, o che indumenti – come le maniche – fossero scambiati tra le corti e tra le persone sia per il loro valore monetario che per quello emotivo e affettivo, con sfumature molto più attenuate rispetto a oggi tra il nuovo, il vecchio e l'usato).

Ciò che in conclusione si può affermare è che le informazioni desunte dalle opere a carattere letterario di Pietro Aretino sulla cultura materiale e sui beni di lusso trovano conforto e conferma sia nelle *voci d'artista* qui considerate, sia nella letteratura a lui coeva, sia infine nei dati d'archivio. Le opere aretiniane a carattere religioso che, come si è detto, non necessitavano di un aggancio alla realtà contemporanea, hanno comunque dimostrato dei fatti significativi: la profonda conoscenza dell'autore delle Sacre Scritture e, nella descrizione degli oggetti preziosi ripresi direttamente e fedelmente dalla Bibbia, hanno confermato la sua straordinaria attenzione per questi particolari manufatti.

1. Oltre le *Lettere*. I beni suntuari nelle opere di Pietro Aretino

1.1 I dialoghi

I dialoghi di Pietro Aretino, pur risalendo a periodi diversi della sua vita, presentano alcune caratteristiche che li accomunano. Innanzitutto non ebbero una storia critica molto fortunata e, dopo il successo di cui godettero nella loro epoca, furono compresi appieno solo secoli dopo. Il dialogo di cui si è parlato di più nel tempo è senza dubbio le *Sei giornate* (1534 e 1536) a causa dell'argomento scabroso che vi è trattato, ma questa attenzione finì per essere anche la trappola in cui l'opera rimase imprigionata senza che ne venisse compreso lo scopo ultimo, al di là del *voyeurismo* che suscitava. Prima della fatica di Aretino il meretricio non era mai stato oggetto di una compiuta trattazione che ne mettesse in rilievo anche la sua posizione nelle dinamiche sociali. L'obiettivo non era scandalizzare, semmai quello era il mezzo per arrivare a parlare di un aspetto della società che era sotto gli occhi di tutti ma la cui durezza passava spesso in secondo piano; per esprimere questa realtà occorre un stile e un linguaggio adatti, concreti e immediati, lontani da quelli del filosofeggiare di quei letterati che Pietro definiva semplicemente *pedanti*. Altrettanto pratico era lo scopo del secondo dialogo, il *Ragionamento delle Corti* (1538), che rivela tutto il contraddittorio rapporto che l'autore aveva con il mondo della corte, l'ambiente principale di esistenza per un letterato. Proprio il rapporto tra l'uomo di cultura e il potere è il centro della discussione tra gli interlocutori: ancora una volta un'indagine che oggi chiameremo *sociale* e che rivela anche qui il rovesciamento dei valori in quanto meglio sopravvive chi dissimula, inganna, adula, e non chi è veramente meritevole. In aggiunta, come nei casi delle prostitute e del gioco delle carte, un ruolo determinante è detenuto dalla fortuna, dal caso, dal capriccio della sorte come da quello dei potenti, dei clienti, degli avversari. Il terzo dialogo, *Le carte parlanti*, risale a qualche anno dopo, al 1543, e porta a un ulteriore sviluppo la riflessione di Aretino condotta nei primi due. Anche in questo caso egli attua una novità poiché, salvo brevi componimenti, nessuno prima di lui si era occupato in un testo esteso del tema de gioco. Anche in questo caso contano lo stile e il linguaggio, che devono essere versatili per poter aderire tanto alle vicende quotidiane del popolo delle taverne quanto alle sale delle corti dove ugualmente i giochi di carte erano praticati: le Carte protagoniste del dialogo dimostrano infatti di conoscere la realtà umana in tutte le sue sfaccettature e di essere in grado di capire l'elevatezza d'animo di chi le tiene in mano. Dai tre dialoghi emerge una sorta di sentimento pessimista in Aretino, come se egli avesse la sensazione che l'intento moraleggiante o di

denuncia insito nelle tre opere fosse destinato a cadere nel vuoto (per questo, forse, la soluzione del cortigiano è quella di rifugiarsi in una corte ideale, *celeste*). In fondo egli era dotato di una grandissima capacità di osservazione e comprensione delle più svariate situazioni umane e in prima persona aveva vissuto le esperienze più disparate. Le tre opere si pongono quindi in stretta relazione tra di loro (basti pensare per esempio al fatto che prostitute e carte da gioco sono nemiche giurate poiché si contendono gli uomini a vicenda) e in ognuna è un esperto della materia a rivelare i concetti principali: Nanna per il *puttanesimo*, Piccardo per la vita di corte, le Carte stesse per quanto attiene al loro gioco.

Tutti i tre dialoghi si sono rivelati una fonte di informazioni molto utile per lo studio dei beni materiali in genere e suntuari nello specifico: il primo perché la *roba* è un cruccio vitale per la prostituta, che le permette di vivere il presente e garantirsi un futuro per quando non eserciterà più; il secondo perché la corte, dimora del signore, è il ricettacolo di ogni bene prezioso che il cortigiano insegue senza mai raggiungere; il terzo perché le Carte, descrivendo tante realtà umane conoscono tutto degli uomini, fino ai loro indumenti intimi, che spesso perdono proprio giocando. Come si vedrà nel dettaglio di ognuna delle tre opere, l'ambito più ricco di informazioni è quello dell'abbigliamento, degli accessori e dei gioielli e dei beni per la cura della persona.

1.1.1 *Le Sei giornate*

L'intero *corpus* delle *Sei giornate* è un *unicum* nella storia letteraria, perché un argomento considerato nella tradizione tanto basso come il *puttanesimo* non era mai stato oggetto di una simile trattazione e, anche se compariva in tanta letteratura erotico-pornografica, non aveva mai avuto un'interpretazione approfondita che lo calasse per intero nelle dinamiche sociali. Ad Aretino gli spunti provengono da Boccaccio e da Virgilio *in primis*, e poi da tanti altri autori della letteratura italiana più o meno vicini cronologicamente, ma i precedenti più prossimi sono due opere spagnole, il testo teatrale della *Celestina* di Ferdinando de Rojas, stampato a partire dal 1506, e il romanzo-dialogo *El retrato de la Lozana Andalusia* di Francisco Delicado, risalente al 1528. Solo dopo l'esempio delle *Giornate* aretiniane sono pensabili opere come la *Raffaella* di Alessandro Piccolomini (1539) e lo *Specchio d'amore* di Bartolomeo Gottifredi (1547). Non è da escludere che Aretino avesse pensato il dialogo per una lettura recitata, data la sua esperienza e la vicinanza allo stile teatrale, considerato che, anche per testimonianza dello stesso autore, Sperone Speroni aveva

tenuto in casa sua delle letture recitate del *Dialogo d'amore*¹. La ricchezza del ventaglio linguistico e stilistico è infatti enorme, presentando una casistica vastissima di latinismi e dialettismi, di modi di dire e proverbi, metafore, paragoni, allusioni di ogni genere: la concretezza della lingua, data la materia affrontata, impone una riflessione molto particolare sui classici presi a modello, la resa deve essere molto immediata, materiale, plateale, lontana dalla retorica pedantesca di tanti dialoghi del XVI secolo².

L'edizione che qui si segue³ si basa su quella curata da Giovanni Aquilecchia (Bari 1969, e ristampa corretta Roma-Bari 1975). Per l'opera, che costituisce un insieme idealmente senza soluzione di continuità, non esiste un titolo univoco e Aretino stesso a volte ne parlò come un unico lavoro e altre tenne separate le due parti, uscite peraltro a distanza di due anni l'una dall'altra: il *Ragionamento della Nanna e della Antonia, fatto in Roma sotto una ficcia composto dal divino Aretino per suo capriccio a correzione dei tre stati delle donne* venne stampato per la prima volta a Venezia – con l'indicazione di Parigi – nel 1534 quasi certamente per i tipi di Francesco Marcolini; il *Dialogo di messer Pietro Aretino nel quale la Nanna il primo giorno insegna a la Pippa sua figliuola a esser puttana, nel secondo gli conta i tradimenti che fanno gli uomini e le meschine che gli credano, nel terzo e ultimo la nanna e la Pippa sedendo ne l'orto ascoltano la comare e la balia che ragionano de la ruffianeria* uscì a Venezia certamente nella stamperia marcoliniana nel 1536. Già le prime edizioni adottarono svariati adattamenti del titolo tendendo a fondere le due parti di un dittico tanto omogeneo e integrato⁴. La prima parte dovette essere curata da un non meglio conosciuto Ubertino Mazzola, mentre la seconda molto probabilmente dal poligrafo Francesco Angelo Coccio.

Si tratta di un'opera che in fondo ha un intento pedagogico o moraleggiante, con una condanna della materia non apertamente dichiarata ma implicita nei toni con cui viene condotta la descrizione delle inique regole di vita della società (perché dire del meretricio sarebbe riduttivo), con le sfumature di un pessimismo che lascia poco spazio all'ipotesi di un

¹ N. BORSELLINO, *Introduzione*, in *Ragionamento. Dialogo*, introduzione di N. BORSELLINO, guida bibliografica, note, indici dei nomi e delle voci annotate di P. PROCACCIOLI, [I ed. 1984] Milano 2005, p. VII-XXX.

² *Pietro Aretino*, introduzione di G. FERRONI, apparati di C. SERAFINI e L. ZAMPOLLI, Roma 2002, p. 49-54; M. COTTINO JONES, *I Ragionamenti e la ricerca di un nuovo codice*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 933-958; N. ORDINE, *Le Sei giornate: struttura del dialogo e parodia della trattatistica sul comportamento*, ivi, p. 673-716. P. LARIVAILLE, *Piero Aretino*, Roma 1997; cap. V, paragrafo 3, *La verve istrionica dei Ragionamenti*, p. 191-201; paragrafo 4, *Le tre ultime giornate: «astuzia vince senno»*, p. 216-219.

³ *Ragionamento. Dialogo*, introduzione di N. BORSELLINO, guida bibliografica, note, indici dei nomi e delle voci annotate di P. PROCACCIOLI, [I ed. 1984] Milano 2005.

miglioramento della condotta degli uomini. La dedica stessa del *Ragionamento* alla sua scimmia risolve ad Aretino il problema di legare il nome di un personaggio, prestigioso o amico, a una materia tanto scabrosa.

Il *Ragionamento* è un dialogo che si svolge in tre giornate, in ciascuna della quali si discute uno stato sociale della donna: monaca, maritata, prostituta; la discussione si svolge in estate a Roma, in una vigna di proprietà di Nanna, l'interlocutrice che racconta alla ruffiana Antonia le sue esperienze personali. Durante il primo giorno Nanna racconta il suo scioccante esordio sessuale, avvenuto mentre era novizia in un monastero che aveva più l'aria di un postribolo, un ambiente in cui non vi era nessun tipo di freno inibitorio. La sequenza di situazioni immorali è quanto mai varia e fantasiosa, e soprattutto fortemente dissacrante e irriverente: la vita dei religiosi appare molto lontana dai propositi che la vorrebbero guidare. Nanna riuscirà però a smonacarsi e a uscire da quel mondo corrotto. L'argomento della seconda giornata di dialogo sono i tradimenti delle donne sposate, a partire dall'esempio mitologico di Aurora, che tradisce con il Sole il marito Titone per dodici volte, una per ogni ora del giorno. Nanna racconta quindi anche la sua esperienza coniugale a partire dallo stratagemma di simulazione della verginità, ma il suo smaliziato trascorso non si può cancellare; attraverso un'infinità di esempi e casi si capisce che la depravazione dentro le mura di casa è peggiore di quella monastica, così come la violenza che ne deriva, che si spinge fino all'uxoricidio. La terza giornata vede Nanna, che è uscita anche da questo secondo corrotto stato, avviata alla professione di prostituta, una condizione in cui il piacere fisico non è più ricercato per se stesso: ora l'obiettivo degli sforzi è il denaro, che si ottiene soprattutto con l'inganno e la frode. Alla fine delle tre giornate tutto torna al quesito iniziale, quello che aveva dato l'abbrivio alla lunga confessione di Nanna, cioè quale tra le tre strade debba far intraprendere alla propria figlia Pippa: l'unica risposta accettabile è quella della prostituta, l'unica *onesta* nel senso che svolge il suo compito come fanno i soldati senza tradire un voto iniziale, quello della dedizione religiosa da una parte e quello della devozione maritale dall'altra.

Antonia ha dunque terminato il suo compito di *spalla* alla dissertazione di Nanna sulle condizioni della donna e lascia il posto a Pippa affinché venga istruita sull'arte del *puttanesimo* appunto dall'esperta madre. Questa seconda parte delle *Giornate* viene dedicata da Aretino a un gentiluomo di corte ma non a un potente di primissimo piano, probabilmente sempre a causa del tono dell'opera, che sarebbe potuta risultare imbarazzante per un

⁴ P. PROCACCIOLI, *Nota al testo*, ivi, p. XXXVIII-XXXIX.

dedicatario troppo in vista. L'argomento risulta facile per Aretino, che tra Roma e Venezia dovette aver conosciuto un gran numero di donne *di mestiere*; il numero di prostitute era allora molto alto in entrambe le città e chiunque poteva averne pratica o conoscenza, ma la sua capacità di osservazione e comprensione della realtà umana è certamente elevatissima e si rivela tutta anche in questa materia, e ancora negli specifici settori trattati nel *Dialogo*. Nella prima giornata Nanna insegna a Pippa l'arte della prostituta onesta, l'importanza della conversazione e dei modi comportamentali per avere successo con clienti di diversi caratteri e provenienze, il ruolo giocato dalla sorte – che non si può modificare – e quello dall'arte, su cui invece si può agire. La seconda giornata, attraverso la narrazione di una lunga serie di esempi, ammonisce l'aspirante prostituta a guardarsi bene dal rischio di innamorarsi, perché l'amore è uno dei più grandi pericoli per una donna che vuole vivere di tale mestiere. La terza giornata cambia completamente tono e madre e figlia si fanno spettatrici di una sorta di spettacolo inscenato dalla Comare e dalla Balia sulla loro esperienza di ruffiane, per sdrammatizzare il peso delle tante nefandezze narrate, tante brutalità che si portano dietro strascichi come malattie veneree, violenze, spesso una vecchiaia misera.

Per quanto concerne l'analisi del testo delle *Sei Giornate* sotto il profilo delle informazioni ivi contenute sui beni suntuari e sui loro artefici, certamente si può dire che la fonte sia particolarmente ricca di argomenti; a determinare questa condizione sono in prevalenza due fattori, la materia trattata, quanto mai concreta, quotidiana e forzosamente 'tangibile', e il grande interesse di Pietro Aretino per il dato materiale, cui si affianca una versatile capacità linguistica e descrittiva, caratteristiche che non trovano pari nella letteratura coeva. Il settore che gode di un numero maggiore di riferimenti è, come ci si potrebbe aspettare, quello dell'abbigliamento, degli accessori e dei gioielli, e degli accorgimenti per la cura della persona, tutte aspetti di cui la cortigiana e la prostituta non possono fare a meno di curare. Dall'opera traspare una certa attenzione anche per il corredo delle stanze abitate dalle dame in questione, mentre emergono, come nota di colore, curiose informazioni sullo strumentario erotico, in particolare su alcuni prodotti molto apprezzati realizzati in vetro di Murano.

Già dalla prima giornata di dialogo il mondo dell'abbigliamento gioca un ruolo importante, poiché vi si narra la cerimonia di monacazione della protagonista Nanna, che inizia così la sua esperienza nel primo modo di vita consentito alle donne. Si legge quindi che la giovinetta fu portata alla chiesa del monastero "vestita tutta di seta, cinta di ambracane con una scuffia d'oro sopra la quale era la corona della verginità tessuta di fiori di rose e di viole,

con i guanti profumati, con le pianelle di velluto”, la collana di perle al collo. Tutto questo lussuoso insieme di abiti e accessori viene però presto tolto alla ragazza perché viene utilizzato per ogni ragazza che entra nel cenobio⁵. Nanna comincia allora, attraverso la conoscenza della struttura che la ospita e dei suoi dimoranti, a capire quali e quante siano le sfumature del sesso, e della varietà delle sue pratiche; vengono descritte le situazione più bizzarre e, attraverso queste, viene dato conto di alcuni dati utili: nei preparativi di un’orgia, due giovani frati “spogliano il reverendo padre della tonica rivestendolo d’un saio di raso, ricoprendogli la chierica d’un scuffion d’oro sopra del quale posero una berretta di velluto tutta piena di puntali di cristallo, ornata di un pennoncello bianco”⁶. Nanna continua a raccontare un episodio dopo l’altro a un ritmo incalzante; tra questi, quello di un pellegrino che si trovò a sostare al convento e che vi ricevette una calorosa accoglienza: “la schiavina sua si stava sopra la cassa ripiegata; e il bordone, sul quale era una tavoletta col miracolo, appoggiato al muro”⁷. La protagonista abbandonerà inaspettatamente la vita religiosa in seguito a una dura punizione inflittale per essere andata di nascosto a teatro con un frate, vestita da uomo: “trattimi i panni sacri, mi vesto i profumati, cioè i panni da garzone, i quali mi fece fare il primo amante; e postomi in capo un cappelletto di seta verde con una pennetta rossa e un fermaglio d’oro, con la cappa indosso men vado seco”⁸. Negli anni trenta la medaglia da berretta, spesso con una piuma inconsueta, è un accessorio che assolutamente non può mancare dal guardaroba maschile. Nella prima giornata di dialogo si possono segnalare altri due accenni al mondo dei tessuti: un paragone osceno con una fase della lavorazione della lana (“la gualcò come è gualcata dalla gualcheria una pezza di panno”⁹), e il riferimento a un telo per coprire un panierino, “il più bianco e il più sottile panno di lino che mi paia anco aver veduto”¹⁰.

Anche la seconda giornata offre molte informazioni; poiché lei si ritrovò a vivere anche questa esperienza, Nanna racconta la condizione delle donne sposate, segnata profondamente dal tema del tradimento e dalle costrizioni. La ricerca di un altro uomo, preferibilmente prestante, era continua: ella stessa, per esempio, rientra in casa per verificare prima del ritorno del marito “se il fante di casa era ben fornito di panni lini” cioè di

⁵ *Ragionamento. Dialogo*, introduzione di N. BORSELLINO, guida bibliografica, note, indici dei nomi e delle voci annotate di P. PROCACCIOLI, [I ed. 1984] Milano 2005, p. 13-14.

⁶ Ivi, p. 28.

⁷ Ivi, p. 51. La *schiavina* è una veste lunga con cappuccio, portata dai pellegrini; il *bordone* è il bastone.

⁸ Ivi, p. 66.

⁹ Ivi, p. 40-41.

¹⁰ Ivi, p. 19.

mutande¹¹. Ma la depravazione non si ferma nemmeno davanti all'abito ecclesiastico, perché una signora si accorse che “un prete cappellano della villa” aveva un enorme *spargolo*, l'aspersorio (in senso figurato) “col quale diede lo olio santo al giardino della nobildonna”. Quest'ultima, con lo stratagemma di sentirsi male, chiese del sacerdote per la confessione e quando questi arrivò “ella ficcandogli gli occhi nella brachetta che spuntava fuore il capo di una sua gonnella di rascia che portava cinta, venne un'altra volta in angoscia”, sempre a causa della visione erotica. Il prete quindi “vestitosi il camiscio, con la stola al collo e il libro in mano”, portò la donna che fingeva insania a toccare delle reliquie miracolose che “stavano in un tabernacolo goffo di rame sdorato”¹². I religiosi dovevano attirare particolarmente certi tipi di donna; una, molto nota per essere petulante e schizzinosa si innamorò di un converso e trovò il modo di entrare nel convento vestita da fraticello: “spogliatasi una vesticciuola che si era misa per fretta, e postola su le sponde del pozzo insieme con le pianelle, preso lo abito fratino, tirando a sé la porta in modo che si chiuse, se ne andò nel convento invisibilmente” dove il converso la soddisfece nel suo romitorio. In questo episodio è interessante anche la descrizione della povera celletta, con un modesto giaciglio e il colmo da camera di poco valore: “Egli la coricò sopra una schiavinaccia ricoperta da duo lenzoletti grossi e stretti che si stavano con un capezzaletto in su la paglia”; nella foga dell'amplesso consumato “cadde una madonnetta da tre quattrini, attaccata sopra al letto, con un pezzo di moccolo ai piedi”¹³.

L'amore prende di mira i soggetti più disparati, tanto che un'altra donzella s'invaghì “di un di quei pedagoghi affumicati che si tengono a insegnare per le case: il più unto, il più disgraziato e il più sudicio che si vedesse mai. Egli avea una veste paonazza indosso, increspata da collo che non si sarebbe appiccato il pidocchio, con alcune nuote di olio in essa come hanno i guatteri nei conventi, e sotto della veste una guarnaccia di ciambelloto frusta di sorte che ogni altra cosa pareva che ciambelloto: né si poté mai intendere di che colore si fosse. Cingevasi con due liste di saia nera annodate insieme; e perché era senza maniche, si serviva di quelle del farsetto di raso di bavella tutto rotto e sfilato che da mano mostrava la fodra e nel collarino un orlo di sudore indurato talmente che pareva di osso. Vero è che le calze toglievano il biasimo la palandrana: elle erano state di rose secche, ma non erano più; e attaccate al farsetto con duo pezzi di stringhe senza puntali, gli campeggiavano in gamba a modo di calzoni da galeotti; e facea bel vedere un calcagnetto che gli scappava fuora della scarpa al dispetto del suo dito che a ogni passo lo rispingeva dentro. Le pianelle avea fatto di un paio di

¹¹ Ivi, p. 78.

¹² Ivi, p. 79-86. La *rascia* è un panno intessuto di lana molto grossa.

stivalacci di suo avo; le scarpette erano ben sottili, ma aveano una gran voglia di fargli mostrare le dita grosse del piede: e se la avrebbero cavata se il vitello delle pantuffole lo avesse consentito. Portava una berretta da una piega mandata giuso, con una scuffia senza balzo, di taffetà rotto in tre luoghi; e condita dal sudiciume del capo che egli non si lavava mai, simigliava quella che ad altrui appiatta la tigna. Quanto di buono ci si vedea era la bona grazia del suo viso, che si radea due volte la settimana”. La donna riuscì a fare accettare questa figura non certo accattivante come precettore per il figlio, e quindi si portò “una sua sacchetta dove tenea due camiscie, quattro fazzoletti e tre libri con le coperte di tavole”¹⁴.

Un altro caso riguarda un “vecchio riccone, miserone, asinone” che aveva una moglie di diciassette anni, molto bella, e che ovviamente non meritava. La descrizione della ragazza si basa su quelli che erano allora i canoni della bellezza femminile, fatta di modi aggraziati e pudore: “E avea alcuni suoi gesti signorili, alcuni suoi modi altieri, alcuni suoi atti vezzosi da spasimarne: dàlle in mano il liuto, pareva maestra del suono; dàlle in mano il libro, simigliava una poetessa; dàlle in mano la spada, aresti giurato che ella fosse una capitana; vedila ballare, una cervietta; odila cantare, una angeletta; mirala giocare, non ti potrei dire [...]. Acuta nei motti, liberale, e con tanta maestà parlava in sul savio, che le duchesse al paragone sariano parse pisciotte; e si ornava di alcune vesti a fogge trovate da lei, molto guardate, mostrandosi talora con la scuffia, talora in capegli mezzi raccolti e mezzi intrecciati, con un crinetto che impacciandole un occhio gliene facea chiudere, [...] Ella stendea spesso la mano quasi volesse trovarci menda: e fatto riscontrare il lume dei suoi anelli con quello dei suoi occhi, abbagliava la vista di chi più intentamente le vagheggiava la mano che ella artificialmente si vagheggiava”. Il marito sessantenne incarnava naturalmente le caratteristiche opposte: “il di degli abbattimenti si mostrava in pontificale con una giornea sparsa di tremolanti dorati di velluto pavonazzo alto e basso, non ispelata perché cotali velluti non si spelano mai, e con una berretta a tagliere; con una cappa di rosato foderata di verde, con la scapperuccia di broccato di argento simile a quella che soleano usare gli scolari a certi loro mantelli; con uno stocco al lato aguzzo aguzzo, col pomo di ottone, in una guaina antica”. Oltretutto era avaro e “ben misero oltramodo, ma tanto fumoso che a crepacuore tenea da dieci famigliacci tutti a dormire in uno suo camerone a terreno: e il più vecchio non passava .XXIV. anni; e chi avea buona berretta, avea triste calze; chi buone calze, peggior farsetto; chi buon farsetto, sciagurata cappa; chi buona cappa, uno straccio di camiscia; e mangiavano spesso spesso pane e

¹³ Ivi, p. 119-120. La *schivina* era una coperta di panno pesante.

scambietti”. Per vendicarsi di una situazione frustrante, la giovane donna si diede in tre ore per due volte a tutti i dieci famigli di suo marito e malauguratamente “gittatosi lo onore nelle scarpette, divenne femmina del popolo; e avendo mise le sue gentilezze in novelle, le contava a chi non le voleva udire”¹⁵.

La terza giornata del *Ragionamento* si apre nuovamente nella vigna romana, dove Nanna e Antonia vanno a mangiare portandosi “un canestro grande coperchiato” con i cibi, “una tovaglietta e tre tovaglini”¹⁶. Tocca ora l’esposizione della vita delle prostitute, che Nanna viene a conoscere dopo la fuga seguente all’uccisione del suo odiato marito; rifugiatasi grazie alla madre a Roma presso Torre Nona, inizia a sbirciare dalla sua stanza: “E io, non mi potendo saziare di vedere i cortigiani, perdeo gli occhi per i fori della gelosia vagheggiando la politezza loro in quei sai di velluto e di raso, con la medaglia nella berretta e con la catena al collo, e in alcuni cavalli lucenti come gli specchi, andando soavi soavi con i loro famigli alla staffa, nella quale teneano solamente la punta del piede, col petrarchino in mano”¹⁷. La madre di Nanna capisce che la figlia è ancora molto attraente e quindi la mette in mostra vestita “di una veste di raso pavonazzo senza maniche, tutta schietta, rivoltatomi i capelli intorno al capo, avresti giurato che fussero non capelli, ma una matassa interciata d’oro filato”. Alla domanda di Antonia circa i motivi di una veste senza maniche Nanna risponde “Perché mostrassi le braccia bianche come un fiocco di neve; e fattomi lavare il viso con una certa sua acqua più tosto forte che no, senza altro smerdamento di belletto, sul più bello del passare dei cortigiani mi fece porre in su la finestra”¹⁸. I capelli dorati, la pelle candida, la quantità bassissima di trucco sono le caratteristiche che più denotano la bellezza nel XVI secolo. Nanna quindi riscuote molto successo e i corteggiatori (o i clienti) si succedono con cadenza serrata; questi sono spesso generosi e, qualora ve ne fosse bisogno, Nanna sa come suscitare la loro prodigalità concedendosi con estrema parsimonia. Per esempio, un cortigiano innamorato le “manda un sartore con una pezza di ermesino verde acciò che, toltami la misura, me ne tagliasse e cucisse una veste, credendosi la notte seguente scorrere per tutto a suo modo.” Nanna invece continuò a rifiutarsi fino a suscitare le rimostranze dell’uomo con la madre; questa allora, sapendo bene come muoversi, gli “diede una cinta di taffetà doppio lunga lunga,

¹⁴ Ivi, p. 86-88. Il *ciambelloto* è un tessuto di pelo di capra o di cammello di scarso valore; il *raso di bavella* è un tessuto di seta poco pregiato; *appiattare* significa nascondere.

¹⁵ Ivi, p. 101-105. La *scapperuccia* è un cappuccio; gli *scambietti* sono dei saltini. Per *femmina del popolo* si intende una prostituta di infimo ordine.

¹⁶ Ivi, p. 137.

¹⁷ Ivi, p. 139.

¹⁸ Ivi, p. 139-140.

e disse «Tenete, legatele le mani con questa»¹⁹. La scaltrezza per ottenere doni e denari è dote necessaria e questo episodio rivela altre notizie; Nanna infatti alla fine si concede ma la mattina seguente la madre comunica al cortigiano che lei e la figlia devono lasciare Roma perché non hanno possibilità di stabilirvisi onorevolmente. L'inganno naturalmente riesce poiché il cliente si sente punto nell'orgoglio: ««Non son io uomo per tòrvi casa e fornirvela di tutto punto?»», pronto a far avere alle donne ciò che a loro serve, “balzato fuori di casa, venne sul vespro con una chiave in mano e con duo facchini carichi di matarazzi e di coperte e di capezzali, con duo altri con lettiere e tavole, con non so quanti Giudei dietro con tapezzarie, lenzuola, stagni, secchie e fornimenti da cucina: e pareva proprio uno che sgomberasse”²⁰. Rubare ai propri clienti diventa una regola di vita per la prostituta: “niuno poté mai fare che non ci lasciasse o guanti o cinte o scuffia della notte, perché ogni cosa fa per una puttana: una stringa, uno stecco, una nocciula, una ciliegia, una cima di finocchio, fino a un picciulo di pera”²¹. Per citare un esempio, narra di aver preso il “saio di velluto” a uno dei suoi frequentatori, “e nel legarmi le calze, adocchiate le cinte delle sue calze molto belle, gliele rubo con una parolina, prestandogli le mie non troppo vaghe”²². Questo quando lavora in casa, ma altrettanto avviene con azioni attentamente pianificate anche nelle case dei clienti dove ella si reca: “e uditolo ronfare, gli lascio la mia camiscia da donna nel luogo della sua che mi misi, avendo fatto dei suoi lavori d'oro disegno un mese inanzi; e venuta la mia serva esco fuori della camera: e visto in un cantone il goluppo di tutti quanti i panni suoi di lino che aspettavano la lavandaia, postigli in capo alla fante, me ne ritorno a casa con essi”²³. Nanna si confessa ancora, rivelando anche le connivenze, poiché se una prostituta lavorava molto, erano in tanti a guadagnarne: “Sopra tutte le altre ebbi maniera di farmisi affare ogni frascheria, tirando lo aiuolo a una chiosa (disse Margutte); né dormì mai niuno meco che non ci lasciasse del pelo. Né ti credere che camiscia, né scuffia, né scarpe, né cappello, né spada, né bagattella niuna che mi rimanesse in casa si vedesse mai più: perché ogni cosa è robba, e perciò ogni cosa fa robba; e acquaioli, vende-legne, vende-olio, quegli dagli specchi, quei dalle ciambelle, quelli dal sapone, latte e giocata, calde arroste e lesse, fino alla anfusaglia e ai zolfanelli, tutti mi erano amici e facevano a gara in appostare che fussero meco un monte di

¹⁹ Ivi, p. 144-145.

²⁰ Ivi, p. 146-148.

²¹ Ivi, p. 151.

²² Ivi, p. 194.

²³ Ivi, p. 154.

persone”²⁴. Nanna giocava con menzognera abilità anche la carta della gelosia, fingendo di ricevere (ed eventualmente di rifiutare) regali di illustri personaggi, cosicché, per esempio, uno dei suoi amanti si decide a farle fare “una veste di raso ranciato gloriosa”²⁵. Anche “due pezze di raso cremisi” furono il regalo di un immaginario signore²⁶.

In più passaggi si riscontra l’abitudine delle prostitute di vestirsi da uomo, spia di un aspetto molto particolare della società del tempo: gli uomini infatti rifuggivano spesso e volentieri la compagnia delle donne preferendo quella dei giovanetti (i tanto citati *ganimedi*), fino a rendere omosessualità e sodomia un vero e proprio problema sociale. Per attrarre i clienti e poter lavorare, quindi, le prostitute dovevano spesso cambiare abito. In un aneddoto, per esempio, Nanna racconta che era stata invitata da “un monsignoretto con un cappello involuppato in una cappa” a salire in groppa alla sua mula, “e tolto la cappa del suo famiglio, sendo delle altre cose vestita da ragazzo (che così vestiva quasi sempre), me ne vado seco”, intanto che un altro cliente, lasciato solo, per la rabbia aveva “squarciato un mio ritratto, che era appiccato nella mia camera, per vendetta”, e “se ne partì come un giocatore dalla baratteria sendogli detto cattivo”, ovvero come un giocatore a cui il gioco sta andando male²⁷. C’è quindi un’altra testimonianza del fatto che le camere delle persone, comprese le prostitute, fossero frequentemente adorne di dipinti di vario genere: ritratti e immagini della Madonna sono certamente i più diffusi, come confermano i dati d’archivio.

Il carnevale è sempre un appuntamento importante in città come Roma e Venezia; le feste si susseguono ovunque e mancare è impensabile, così come è d’obbligo il travestimento. Nanna nel suo racconto conferma e descrive nei dettagli i preparativi di uno dei suoi carnevali romani, quando si era fatta procurare da un suo cliente il necessario per mascherarsi: “La prima cosa mi hai da provvedere di un paio di calzette e di un paio di calzoni: e per non darti spesa, manderai i tuoi di velluto, che leverò via tutto il logoro e farò sì che mi serviranno; le calzette me le farai con poca poca cosa; e uno dei tuoi farsetti manco buoni, rassettato a mio dosso, mi starà benissimo”. Dopo un po’ di tentennamento, “mandato il servidore per le sue spoglie e per il sartore insieme, mi si acconciano per mio uso; e comperato il dì proprio il panno per le calzette, mi si tagliano e mi si portano indi a duo giorni: sendo egli presente che aiutomi a vestirle diceva: «le vi stanno dipinte»; e io sotto i panni di maschio, fattomegli

²⁴ Ivi, p. 165. L’*aiuolo* era una rete e con *chiosa* si intendono della monetine di poco valore, usate per gioco dai ragazzi.

²⁵ Ivi, p. 156.

²⁶ Ivi, p. 198.

²⁷ Ivi, p. 159.

provare da maschio, gli dico: «anima mia, chi compra la scopa può anco comperargli il manico; io vorrei un paio di scarpe di velluto». Egli che non ha denari, cavatosi uno anelluzzo di dito, lo lascia in cambio del velluto: e datolo al calzolaio che sa la mia misura, in un tratto mi si fanno. Dopo questo gli cavo una camiscia lavorata d'oro e di seta, non pur della cassa, ma di dosso; e mancandomi la berretta, dico «Dammi la berretta, e io mi provvederò della medaglia»; ed egli caldo nel far dire di sé nel mascarar me mi dà la sua nuova e mittesene una che aveva disegnato darla al suo famiglio. [...] E a cinque ore di notte lo mandai a comprarmi un pennacchetto per la berretta; poi ritornò per la mascara: e perché non era modenese, lo rimandai per una di quelle da Modena; poi lo fece andare per una dozzina di stringhe»²⁸. Nanna quindi veste ancora una volta da uomo e sceglie di persona i dettagli, come la medaglia per la berretta e la qualità delle maschere, rigorosamente modenesi, le più ricercate anche a Venezia per i festeggiamenti carnascialeschi.

Nella seconda parte dell'opera, si diceva, Nanna insegna a Pippa, la figlia di Antonia, la vita della prostituta, una professione che potenzialmente può essere fonte di successo: «Ecco un merciaro ha stringhe, specchi, guanti, corone, nastri, ditali, spilletti, aghi, cinte, scuffioni, balzi, saponetti, olio odorifero, polver de Cipri, capelli e centomila di ragion cose. Così una puttana ha nel suo magazzino parolette, risi, basci, sguardi; ma questo è nulla: ella ha nelle mani e ne la castagna i rubini, le perle, i diamanti, gli smeraldi e la melodia del mondo»²⁹. Lo spasimante tipico descritto da Nanna alla sua allieva non dà l'impressione di essere molto sagace e accorto, piuttosto appare grottesco e goffo pur vestito di buoni abiti, mentre si apposta sotto la casa della donna ambita, «con i calzoni e il giubbone di broccato tutto tagliuzzato, con la berretta di velluto impennacchiata, coi puntali e con un martello di diamanti in una medaglia d'oro, con la barba d'ariento di coppella, e le gambe e le mani tremolanti»³⁰. Nanna, nelle giornate in cui istruisce Pippa, non lesina consigli sul come procurarsi, rubando, denari e beni di qualsiasi tipo; per esempio, «essendo serrata in camera, guarda pure se tu vedi sciugatoio o scuffia che te si atagli»³¹, o ancora, «caso che alcuno dorma teco, adocchia ogni suo lavoro, e di camiscia o di scuffia da la notte; e la mattina, inanzi che si levi, fa venire una giudea con mille goffezze: e paragonate che tu l'arai con le mantovanarie, falle portar via o tu le buglia in terra»³². Naturalmente è fuori luogo ogni

²⁸ Ivi, p. 191-192.

²⁹ Ivi, p. 226.

³⁰ Ivi, p. 235-236. La *coppellatura* è una tecnica per purificare l'argento.

³¹ Ivi, p. 224.

³² Ivi, p. 250.

scrupolo, anche su eventuali insulti dai clienti derubati: “Ora a questi Mantovani, non vo’ dir Ferraresi, che appena sono smontati a lo alloggiamento che vanno amoreggiando: come i lor ricamuzzi e i taglietti che gli desertano il saio e il giubbone, avessero i privilegi di fargli spedir gratis (dicano in Palazzo). Pippa, se i fottiventi ti vengano ne le branche, spia bellamente quando parteno; e calcula il tempo che ci hanno a stare con gli anelli, con le medagliette, con le collanuzze, con le vesticciuole e con l’altre tavernine che gli vedi intorno: perché nei denari puoi far poco fondamento; e per non ci aver per avventura a ritornar mai più, non ti curare che ti laudino o vituperino”³³. Parallelamente a quanto raccontava di sé nelle prime tre giornate, Nanna raccomanda a Pippa ogni espediente di raggiro, compresi quelli delle gelosie istigate e delle finte imbronciature, come il restituire malamente e disprezzando dei regali per averne di maggiori: “fa un fardello di sue camiscie, di sue calze e di ciò che ci è di suo, fino a un paio di pianelle logre, guanti vecchi, berretta da la notte e ogni ciabatteria: e si hai maniglie o anello che ti abbia dato, rimandagliene”³⁴.

I consigli della precettrice riguardano naturalmente anche il modo di mostrarsi di una professionista che vuol essere elegante e non volgare, e a questo proposito forse sorprende trovare indicazioni per compostezza e sobrietà piuttosto che per una eccessiva vistosità: “Il tuo vestire sia schietto e netto” lasciando i “ricami per chi vuole gittar via l’oro e la manifattura, che vale uno stato: e volendosi rivendere, non se ne trova nulla; e il velluto e il raso segnato dai lavori dei cordoni che ci sono suso, è peggio che di cenci”³⁵.

La sequenza incalzante di esempi e aneddoti si fa poi veramente serrata, poiché questi servono a mostrare a Pippa le situazioni in cui gli uomini arrivano a coprirsi di ridicolo oppure a metterla in guardia dagli imbrogliatori sempre pronti a gabbare le prostitute; anche in queste narrazioni, che hanno spesso il carattere di brevi novelle, si trovano utili riferimenti a oggetti concreti. Appartiene al primo tipo un aneddoto riguardante un predicatore che “mentre si scagliava in sul pergamo come un drago, mettendoci tutti per perduti, gli cadde fra il popolo, che a la mocciconna lo ascoltava, la berretta che si teneva ne la manica; onde viddero i ricami ascosti: nel mezzo del di drento stava un core di seta incarnata che ardeva in un fuoco di seta rossa; e intorno a l’orlo, di lettere nere si leggeva: *Amor vuol fede, e l’asino il bastone*; talché la turba, scoppiata nel tuono de le risa, la riposono per reliquia”³⁶. Mentre “Per parere di vivere in isperanza de l’ottenere la donna de l’amore suo” un altro uomo “si vestì tutto di

³³ Ivi, p. 249-250. *Bugliare* significa gettare.

³⁴ Ivi, p. 255. Le *maniglie* sono dei bracciali, spesso a coppie e portati su entrambi i polsi.

³⁵ Ivi, p. 293-294.

³⁶ Ivi, p. 238-239.

verde: la berretta verde, la cappa, il saio, le calze, il fodero, il puntale, il manico de la spada, la cintura, la camiscia, le scarpe; e fino al capo e a la barba pare a me che si facesse far verde: il pennacchio, la impresa, i puntali, le stringhe, il giubbone e tutto”³⁷.

Gli aneddoti *di avvertimento* si concentrano per lo più nella seconda giornata quando, come dice il titolo, “la Nanna racconta a Pippa sua le poltronerie degli uomini inverso de le donne”. Il primo a essere citato è un romano che si reca a Venezia fingendosi nipote di un cardinale; fattosi indicare una cortigiana, vi si reca presentandosi “in giubbone di raso nero, e in berretta, e in scarpe di terziopelo”, abiti di cui si spoglia facendosi aiutare dalla donna, che gli toglie “di dosso un giacchetto di tela marcia, greve e sconcio bontà del peso che facevano duemilia dei ducati che intenderai”. Infatti il mascalzone “si cavò il giacco, e tenendolo in mano, vede là una cassa ferrata e serrata diabolicamente” nella quale chiede di poter riporre i ducati. Accontentato, ne riceve pure la chiave dall’ingenua prostituta. Sulle prime fu quest’ultima a tentare la truffa: quando lui le disse di voler “comperare una catena da donna di un centocinquanta pezzi d’oro di valore”, lei “fece venir catene e catenelle di minor prezzo; e non si accordando, tolse la sua che pesava duecento ducati d’oro larghi, e fecela portare, ivi a poco, da un che pareva orafo a sua Altezza; e mostrategliene con dirgli «Che fin oro, e che manifattura miracolosa», fece sì che si venne al mercato. E serrossi la compra a .CCXXV.: e la signora allegra, dicendo fra se stessa: «Oltra che sarà mia, io avanzarò i .XXV. de la fattura»”. Il romano aveva però chiuso nel forziere “il giacco tempestato di ducati d’ottone”, “zeppo di fiorini da fare i conti”, quindi privi di valore, che lasciò alla gabbata cortigiana veneziana scappando con la sua collana di valore³⁸. Capitava spesso che degli uomini disonesti cercassero tutti i modi per non pagare le donne a cui chiedevano prestazioni; uno di questi, narra Nanna, “in una sua credenzietta faceva mostra di un bacino e un boccale d’ariento molto bello e grande e il bacino e il boccale stava in mezzo di quattro tazzoni pur d’ariento, di due confettiere e tre saliere”. Inoltre “aveva una veste di raso cremesi senza busti; [...] e levatosi da tavola, la provava a la signora, dandole da intendere che voleva donargliene a ogni modo. La vesta, per non aver i busti, stava dipinta in sul dosso d’ognuna: e perciò si confece benissimo a quello de la puttana” di turno per la truffa. Infatti, chiamato un sarto compiacente provvedeva a prendere le misure, illudendo la donna che quella fosse la sua ricompensa per una serie di altre richieste. La consegna della veste però tardava finché un giorno egli

³⁷ Ivi, p. 388.

³⁸ Ivi, p. 335-338. Il *terziopelo* è voce derivata dallo spagnolo, *terciopelo*, per velluto.

“fingendo collera grande” allontanava la malcapitata a mani vuote³⁹. Altri felloni raggiravano facilmente ragazze povere ma molto belle; un tale vide a una finestra una di queste giovani, “la povertade la quale la vestiva d’una saia lionata (pare a me) listata di saia pure, ma gialla, campeggiava meglio, ne la persona de la poveretta, che non fanno i ricci sopra ricci e i panni di seta e d’oro fregiati di perle indosso a le reine”. Ingannarla mostrandole cose di lusso fu molto facile perché “la sempliciona, toccandogli la veste di broccato, il saio fregiato d’oro massiccio, i coscioni di tela d’argento, e maneggiandogli la gran collana, pareva un contadino di quei salvatichi che hanno appena veduto i tabarri di grigio e i gonnellini di romagnuolo”⁴⁰. Uno stratagemma più plateale fu ideato da un tale dalle apparenze raffinate che “fece si pò dire andare un bando, come egli vorria trovare una giovane di diciotto o venti anni al più, per menarla a goder seco de la felicità [...] accennando quasi di torla, passato un poco di tempo per moglie”. Questo pubblico annuncio diede il via a una gara tra ruffiane per le loro giovani protette, “Onde ognuna si rincriccava, credendosi esser quella che il signore desiderava; e accattata impresto o tolta a tanto il dì una veste, una gorghiera, o simil bazzicature da ornar donne, tutte oneste trottavano inanzi a le conducitrici loro. E comparite al cospetto de la Signoria sua, doppo la riverenza, sedendo là, davano d’occhio a lui: che mentre con uno stricatoio d’avorio si abelliva la barba, fermatosi su le gambe con gagliardia, scherzava col servidore che gli leccava il saione, le calze e le scarpette di velluto con la spelatoia”. L’accompagnatrice anziana di una delle povere aspiranti, per sottolinearne la docilità la paragonava a “la invoglia e la bandinella attaccata presso a l’acquaio, ne la quale si ripongano i coltelli, i pezzi del pane e i tovagliolini che si levano di tavola, oltre che ci si sciuga le mani”; così alla fine, lasciata sola con il finto signore, questi se ne approfittava e poi la lasciava piena di buone speranze⁴¹. La “donzella di una gran gran signora”, dai modi molto dolci e graziosi, attirò l’attenzione di un altro di questi uomini poco affidabili: “A costei pose l’occhio a dosso un conte di Feltro, il qual si portava tutta la sua entrata nei ricami del saio, ne le mercerie de la berretta, nei cordoni de la cappa e ne la guaina de la spada”, ma in pochi giorni “ella gli venne a noia”, cosicché la fece scacciare lasciandola “con quella sottanella di raso giallo logorato, sfrangiato di ermisino verde e con la cuffia da la notte che ella se ne portò”, guadagnandoci solo di essere contagiata dalla sifilide⁴².

³⁹ Ivi, p. 344-346.

⁴⁰ Ivi, p. 358-361. La *saia lionata* è una veste di lana di colore fulvo; i *gonnellini di romagnuolo* sono vesti corte di panno di lana grezzo, tipiche della Romagna.

⁴¹ Ivi, p. 366-368. Lo *stricatoio* è un pettine largo; la *invoglia* e la *bandinella* sono teli da cucina come i canovacci.

⁴² Ivi, p. 356-357.

Anche la Comare, una delle due ruffiane protagoniste della terza e ultima giornata, nei suoi discorsi lascia trapelare alcune informazioni sul mondo dell'abbigliamento. Continuano i consigli e gli aneddoti, volti a suggerire un proficuo uso delle arti femminili, che spesso consistono in semplici ma espressivi gesti, come quello di una donna in chiesa che “nel pigliare il guanto prese anco la veste da basso, e scoprì tanto di gambettina che il falcone senza cappello le vidde la calza turchina e la pianelletta di velluto nero”⁴³. Le mezzane hanno il loro ruolo di primo piano nel tessere trame e nel mettere in contatto gli amanti; spesso, in queste macchinazioni, sono presenti con grande importanza degli oggetti, degli accessori, dei piccoli capi di abbigliamento. La Comare stessa, per esempio, usa come espediente un libriccino per entrare in convento e contattare una monaca per conto di un uomo, “avendo in mano alcuni collarini di rensa, lavorati di quel refe sottile il qual non si cura, me gli ripongo in seno, e apro il libricciuolo de la Donna tutto scritto a penna e miniato con ori, con azzurri, con verdi e con pavonazzi violati: cotal uffizio lo ebbi io da un malanotte mio amico, che lo furò a quel vescovo da ‘Melia”. Trovata la suora e rimasta sola con lei, le riferisce il messaggio dello sconosciuto ammiratore: “e vedendo il bello, cavo fuori i collarini lavorati finemente, e le dico: «Che vi pare di questo lavorio?»; «Oh egli è galante», mi risponde ella; «Galante è il padron loro» dico io, «e vi voglio recare domani alcune sue camiscie lavorate d'oro, che vi faranno stupire; come anco vi faria stupire la grazia e la gentilezza sua [...]»⁴⁴.

Qua e là nel testo emergono riferimenti a principi generali, come lo scorrere inesorabile della moda cui accenna Nanna in una breve frase: “ecco le maniche strette hanno sbandite quelle a gonzi, le pianelle non son più alte come i trampoli”⁴⁵. Secondo la Comare, invece, la ruffiana “Al sarto dee simigliarsi nel promettere. Ecco che ti taglia una veste, un giubbone, un paio di calze e un saio; e benché sia certo di non poter servire non pure il dì de la promessa, ma né l'altro che segue, né l'altro che viene, né il doppio meno, pur tu promette e rafferma”⁴⁶.

Il guardaroba di un certo livello è sempre accompagnato, come già in parte si è potuto vedere a proposito delle medaglie da berretta, da tutta una serie di accessori che, accanto alla qualità e all'abbondanza delle stoffe, e naturalmente alla presenza di gioielli, denotano la ricchezza, l'eleganza e il gusto del proprietario. A volte sono le donne stesse a dare ai loro innamorati, per lo più clandestini, dei gioielli come pegno d'amore; una nobildonna, per

⁴³ Ivi, p. 410.

⁴⁴ Ivi, p. 447, 450. La *Donna* è naturalmente la Madonna; *malanotte* significa delinquente.

⁴⁵ Ivi, p. 369. Le maniche *a gonzi* hanno forma rigonfia.

⁴⁶ Ivi, p. 445.

esempio, si accomiata dal suo amante “ornandolo prima di una catenella che avea al collo”⁴⁷. Nanna stessa cercava a volte di attirare l’attenzione dei ritrosi offrendo “alcune nottate e alcune buone cene” e magari regalando “una turchinetta di poco valore”⁴⁸. Più spesso sono citati nel testo, come è da aspettarsi, i gioielli che vengono donati dai clienti alle prostitute, o che queste in qualche modo rubano loro. Nanna dice a Pippa, per esempio, di fare in modo che gli uomini ne sospirino le attenzioni, lasciandoli “con le collane in mano, coi zibellini, con le perle, con le borse piene, facendo sonare i doppioni che vi son drento col percuoterle con la mano” sotto alle finestre del suo alloggio⁴⁹. Ma il furto è sempre l’arma migliore: l’allieva deve imparare a vedere se l’uomo con cui deve accompagnarsi “ha catenine al braccio o anelli in dito”, naturalmente per impossessarsene⁵⁰. La truffa ben congegnata non è espediente di minor importanza per racimolare gioielli, infatti Nanna racconta: “Io accattai una catena di valore grande da uno sfegatato dei fatti miei, la quale tolse in presto da un gentiluomo che ne spogliò la moglie per servirmelo”, e con la stessa collana attuò un ulteriore stratagemma per ottenere denaro⁵¹. In fin dei conti il messaggio è univoco: “prometti e sprometti secondo che ti vien bene, aggrappando sempre o maniglie o anelli o collane o coronette: che al peggio non si può venire che al renderle”⁵². Anche gli uomini, comunque, dal canto loro sanno imbrogliare bene; alcuni provano a pagare le loro *dame* servendosi “di un diamantino falso, di quattro giuli dorati e di una collanuzza d’ottone”⁵³; una prostituta fu invece totalmente derubata dal suo amante, che “le nettò suso fino a un ditale di ariento”⁵⁴. Anche a proposito di preziosi non mancano gli aneddoti istruttivi e ammonitivi; una cortigiana fu infatti raggirata da un finto ereditiere il quale, convintala di abbisognare di denaro per raggiungere le sue nuove possessioni, la indusse ad aprire “una cassetta dove, fra gioie, denari, collane e bacini era il valore di più di trenta centinaia di scudi; e le sue vesti e massarizie passavano milleducento”. Tutto fu venduto; “egli con i denari de la vendita si vestì da paladino; [...] vestitela da uomo, la menò via: né volse in lor compagnia se non le gioie e l’altre importanzie de la cassetta”. La malcapitata venne però abbandonata in una osteria senza neanche il denaro per pagarsi la camera⁵⁵. Nell’ultima giornata la Comare racconta di come

⁴⁷ Ivi, p. 78.

⁴⁸ Ivi, p. 187.

⁴⁹ Ivi, p. 387.

⁵⁰ Ivi, p. 225-226.

⁵¹ Ivi, p. 182.

⁵² Ivi, p. 177. *Aggrappare* significa afferrare con l’uncino.

⁵³ Ivi, p. 347.

⁵⁴ Ivi, p. 382.

⁵⁵ Ivi, p. 342-343.

aveva fatto sospirare un uomo che, per l'occasione di un appuntamento con lei, si era preparato di tutto punto: era andato dal barbiere per farsi “fare la testa antica coi panni e con i ferri caldi, i quali sempre portava seco; poi, mutatosi di camiscia, si profumò tutto quanto, e vestitosi un saio di velluto pavonazzo tempestato di ariente battuto, frangiato e sfrangiato per tutto, cenò”. Era talmente impaziente che faceva “stare uno a posta ad ascoltare l'oriuolo. E già sono le sei, onde non pò più tenersi in cavezza: ma piglia la cappa e la spada, dando prima uno sguardetto a una collana di dodici o quatordecim ducati incirca, la quale portava per donarla, con un rubinetto appresso di cinque in sei”; nonostante tutto questo, però, la Comare disertò l'incontro⁵⁶.

Curiosa è anche l'espressione di diffidenza reciproca che spesso c'è tra donne in qualche modo concorrenti; alla fine di una festa, per esempio, tutte cercano di appartarsi con l'uomo lì conosciuto per non doversi togliere in pubblico la maschera e mostrarsi alle rivali, che coglierebbero l'occasione per denigrare dicendo “il peggio che sanno o che possono l'una dell'altra: e «Quella filza di perle non è la sua, quella cotta è della moglie del tale, quella di rubino è di messer Picciuolo, e del Giudeo la cotal cosa»”, o ancora “altra che non ha la veste, la collana, la cinta e la scuffia che ha questa e quella, parendole essere il seicento”⁵⁷.

I gioielli e le pietre preziose poi, essendo beni di altissimo valore e bellezza, vengono spesso usati in senso figurato o come termine di paragone. Nanna in fondo è convinta che tutte le donne cerchino la stessa cosa: “la coda ci fa e la coda ci disfà”, e questo lo insegna “lo essemplio delle signore che hanno perle, catene e anelli da gittar via: e fino alle mendiche vorriano più tosto trovar Maria per Ravenna che un diamante in punta”⁵⁸. Nella descrizione della bellezza muliebre, poi, i canoni sono fissi e tornano anche in quest'opera, che di aulico ha ben poco, proprio perché ci si deve guardare da false adulazioni; Nanna infatti ricorda come sia pericoloso per le donne credere alle tipiche iperboli dette dagli uomini quali “avere gli occhi di sole, la testa d'oro, le gote di grana, i labbri di rubini, i denti di perle, l'aria serena, la bocca divina e la lingua angelica”⁵⁹. L'apoteosi di questo tipo di elogio si ha, in toni del tutto sarcastici e con il significato completamente ribaltato, quando la Comare, l'ultimo giorno, cita la poesia composta a derisione di un “geloso poltrone”: “La mia donna è divina, /

⁵⁶ Ivi, p. 434-435. *Farsi la testa antica* significa acconciarsi i capelli alla maniera antica, ma è difficile darne una spiegazione più circostanziata. *L'oriuolo* è l'orologio che l'uomo aveva in casa, all'epoca un oggetto ricercato e molto costoso.

⁵⁷ Ivi, p. 278-279. La *cotta* è una tunica lunga fino alle ginocchia; *Picciuolo* è una personificazione scherzosa, mentre *il seicento* indica in letteratura una cosa grande, eccezionale, forse dal nome di un celebre cavallo.

⁵⁸ Ivi, p. 132. Le donne vorrebbero trovare un buon amante piuttosto che una pietra preziosa. *Cercar Maria per Ravenna* è un detto proverbiale già documentato nel Trecento.

perché piscia acqua lanfa e caca schietto / belgiù, muschio, ambracane e zibetto; / e s'ella a caso pettina i bei crini, giù a migliaia piovano i rubini. / Stilla da la sua bocca tuttavia / nettare, corso, ambrosia e malvagia; / e in quella parte u' son dolci i bocconi, / stanno smeraldi invece di piattoni. / Insomma, s'ella avesse oggi fra noi / un buco solo, come n'ha sol doi, / direbbe ognun che venisse a vederla: / «Ella è proprio una perla»⁶⁰. Sempre a proposito dei paragoni, Nanna sa di dare a Pippa dei consigli molto preziosi: “Ora ti do tanti rubini per tante parole: e certo le puoi infilzare come s’infilzano le perle”⁶¹, mentre spetta alla Comare una constatazione alquanto amara che rivolge alla Balia in risposta alla frase di quest’ultima, “il mondo è dei gabba-dei”. Comare infatti afferma “[...] Quante donne conosco io vestite di bigio, digiunatrici, lemosiniere, che se lo tolgano dove gli è messo; e quanti graffia-indulgenzie ho io veduti imbricare, sodomitare e puttanecciare: e per saper torcere il collo e far boto di non mangiar storione né carne che passi tre soldi la libra, governano e Roma e Romagna. E perciò una ruffiana catolica è una corgnuola apprezzata da ognuno”: in fin dei conti non può dirsi né ipocrita né falsa, ma deve essere stimata poiché fa solo il suo mestiere⁶².

Oltre ai gioielli, nelle *Sei giornate* si trovano alcune citazioni di accessori. Un nuovo amante di Nanna, per esempio giungeva “mantovanamente e ferraresamente carico di puntaletti, di nastretti e di bordelletti”⁶³; Mantova e Ferrara erano corti tanto raffinate da diventare evidentemente proverbiali per il lusso che vi rifulgeva. Per una donna, invece, poteva essere molto eloquente l’uso di un ventaglio; una signora, “copertasi col ventaglio solamente la guancia manca”, lasciava vedere all’uomo che le passava vicino il resto del volto con fare ammiccante⁶⁴. In un insegnamento di Nanna a Pippa questo oggetto ha invece un valore simbolico: lo sforzo della giovane dovrebbe andare nella direzione di elevarsi e di andare un passo oltre la semplice prostituta, per non restare sempre alla pari “d’un ventaglio spennacchiato e d’una vesticciula di ser ermisino”⁶⁵. In un aneddoto si narra invece dello svenimento di una regina condannata a morte; per soccorrere la donna si grida “Un coltello, olà, presto, tagliatele gli aghetti”, ovvero i cordoncini con i puntali metallici che le chiudevano

⁵⁹ Ivi, p. 389-390.

⁶⁰ Ivi, p. 484-485. Questo tipo di poesia ironica era molto praticato all’epoca (basti il nome di Berni per averne un esempio magistrale), ed era tutta giocata sui toni dell’anti-petrarchismo. *Belgiù, muschio, ambracane e zibetto* sono tutte essenze profumate; solo la prima è di origine vegetale mentre le altre sono di origine animale.

⁶¹ Ivi, p. 312.

⁶² Ivi, p. 474-475.

⁶³ Ivi, p. 178.

⁶⁴ Ivi, p. 410.

⁶⁵ Ivi, p. 282.

il corpetto⁶⁶. Anche guanti e cinture sono accessori importanti e costosi, perché realizzati in delicato pellame e trattati con essenze odorose molto costose. In effetti una bella cintura fu l'oggetto di un inganno perpetrato ai danni di una signora, che l'aveva data in custodia a un uomo poco onesto: “Come il messere vidde la cintura, disse infra sé: «Gli ambracani saranno buoni per farmene una maniglia da braccio, e le galluzze d'oro per empirmi la borsa»; e questo dicendo, se ne andò a la zecca, e trasformò il metallo senza conio in metallo coniato: .XXXVII. ducati larghi ebbe dei paternostri che tramezzavano l'ambragatta, i quali giocò allora allora”⁶⁷. I guanti inoltre potevano anche essere utilizzati maliziosamente, poiché Nanna dà consiglio di farsi scrivere una lettera da una persona fidata (da tenere a memoria e da usare al bisogno per far ingelosire gli amanti); questa lettera, dice a Pippa, “Piegalà sottilmente e infilzala in un guanto, il quale a la disavveduta ti lascerai cadere in parte ch'egli, che ha la gelosia nei peduli, impari averla nel polmone”. La lettera che Nanna tiene a mente privilegia le perle tra i doni dell'inesistente spasimante epistolografo⁶⁸. Gli accessori di minor valore per gli abiti e le acconciature erano spesso commerciati da venditori ambulanti, che girano per la città con una cassetta appesa al collo; “una dal più bel marito del mondo si innamorò di uno di questi che fanno bottega di se stessi con la merceria dinanzi sostenuta dalle cenghia che portano al collo, gridando «alle belle stringhe, agli aghi, agli spilletti, ai bei ditali, specchi, specchi, pettini e forbicette»; sendo sempre a mercato con questa e con quella scioperata, barattando alcuni suoi oli, saponetti e moscati salvatichi a pane, a cenci e a scarpette vecchie, dandogli alcuni soldi giunta”. La donna protagonista dell'episodio sprecò un intero patrimonio con tale rivenditore⁶⁹.

Altrettanto costosi, come si è più volte visto, erano profumi e prodotti di cosmesi in genere, utilizzati non di rado anche dagli uomini, in particolare dai cortigiani che spendevano cifre sproporzionate in “olio da ungersi la barba”⁷⁰. Per quanto riguarda i belletti da donne, immancabile e proverbiale era per esempio la cipria: Nanna narra di una donna tanto corteggiata da avere chi “ricoglieva la polvere che ella calpesta, e la spargea nella berretta come si sparge quella di Cipri”⁷¹. La pelle femminile, per essere apprezzata doveva essere candida, come quella della giovane Nanna quando viene costretta a monacarsi e “lucea come

⁶⁶ Ivi, p. 403.

⁶⁷ Ivi, p. 392. L'*ambragatta* è l'ambracane o ambra grigia

⁶⁸ Ivi, p. 248-249. I *peduli* sono le pedule, la parte terminale e solata delle calze.

⁶⁹ Ivi, p. 129-130.

⁷⁰ Ivi, p. 153.

⁷¹ Ivi, p. 86.

faria un avorio che avesse lo spirito”⁷². Nanna comunque consiglia a Pippa di essere molto parca nel truccarsi, e questo è un luogo che torna spesso in Aretino e che con ogni probabilità risente delle sue approfondite letture erasmiane. Tornando al testo, la navigata insegnante chiede all’allieva di apprendere bene due cose, “La prima è che non tenghi i guanciali di velluto suso i matarazzi di seta: che le spuzzette gittano per terra facendo stare inginocchioni chi gli favella (porche poltrone che vi morrete anco di fame ne le carrette)”. La seconda riguarda proprio la cura del corpo: “abbi discrezion ne le mani, e menale pei bossoletti bellamente, e non ti intonicare il viso a la lombardonaccia: un pochettin pochettin di rosso basta a cacciar via quel pallido che spesso spesso sparge ne le guance una mala notte, una indisposizione e il farlo troppo”. Non bastassero questi consigli, “se pur vuoi che la pelle ti si netti e stia lucida e sempre in uno essere, ti darò il libro da le mie ricette, dove impararai a mantener la faccia e a far vaga la carne; e ti farò fare una acqua di talco mirabile; e per le mani ti darò una lavanda delicata delicatissima”. La cura della bocca è altrettanto importante: “Risciacquati la bocca la mattina a digiuno con l’acqua del pozzo. [...] Ho una cosa da tenere in bocca che, oltre che conserva i denti, converte il fiato in garofani. Io stupisco di alcune tinche infarinate che si dipingano e invernicano come le mascare modanesi, incinabrandosi le labbra talché chi le baccia sente incendersi le sue stranamente; e che fiato, e che denti, e che grinze fanno a questa e a quella i lisci sbardellati!”⁷³. Ma non è finita perché l’igiene personale, contrariamente a quanto si possa pensare dei secoli passati, è più importante di ogni profumo: “non usare moscadi né zibetti, né altro odore acuto: perché son buoni a ricoprir la puzza di chi pute. Bagnuoli sì: e, più spesso che tu puoi, lavati e rilavati a ogni otta; perché il lavarsi con acqua dove sieno bollite erbe odorifere, fa rimanere ne le carni quel non so che di soave che esce dai panni lini di bucato pure allora tratti del forziere e dispiegati. E come un che vede il suo candido non si pò tenere di non fregarsene il viso, così un che scorge il petto, il collo e le gotte pure pure, non pò far che non le basci e ribasci. E perché i denti ti si nettino bene, inanzi che levi piglia l’orlo del lenzuolo e fregategli parecchie volte: e leverassi tutto quello che ce s’impone, per esser tenero prima che ci entri l’aria”⁷⁴. Naturalmente anche l’acconciatura della prostituta o cortigiana deve essere estremamente curata e maliziosa, come spiega sempre Nanna: “Or s’io ti volesse dire in che forgia ti hai da conciar le trecce, e come trarne fuori una ciocchetta che ti forcheggia per la fronte o intorno a l’occhio, onde si chiuda e

⁷² Ivi, p. 29.

⁷³ Ivi, p. 302. I *lisci sbardellati* sono i belletti eccessivi.

⁷⁴ Ivi, p. 303.

apra con la capestrata de la lascivia bisognaria cicalar fino a notte”⁷⁵. Ma l’età incombe per tutte e come dice sarcasticamente Antonia “è pur bello vedere una che, non potendo più appiattare sotto al belletto, ad acque forti, a sbiaccamenti, a belle vesti e a gran ventagli la sua vecchiezza, fatto denari di collane, di anelli, di robbe di seta, di scuffioni e di tutte le altre sue pompe, comincia a pigliare i quattro ordini, come i fanciulli che vogliono esser preti”, cioè col fare una di seguito all’altra la locandiera, la ruffiana, la lavandaia e la donna che passa da una messa all’altra prendere un po’ di spiccioli”⁷⁶.

Un oggetto particolare, che veniva lanciato durante le feste come il carnevale o donato alla donna corteggiata era l’uovo decorato in similoro e riempito di acque odorose; Nanna fa indebitare un suo corteggiatore per disporne di un buon numero: uscita con lui a cavallo arrivò “dove si vendono le uova di fuori inorpellate e di dentro piene di acqua di fiume inrosata; e chiamato un facchino, ne toglia quante ne aveva uno che le vendeva; ed egli si svaligia di una collana che si faceva campeggiare al collo, e lasciatala in pegno per le uova”⁷⁷.

Tra i tanti stratagemmi che le cortigiane inscenavano per adescare e trattenere i clienti, alcuni se li preparavano artigianalmente, acquistando vari ingredienti dagli speziali o aromataria; fingere la verginità era una prassi comune e Nanna insegna: “Come si par vergine cento volte, se tante bisogna mostrar d’essere, ti insegnerò io il di inanzi che entri in campo: e questo secreto sta ne lo allume di rocco e ne la ragia di pina bollita con detto allume; ed è una frascariuccia provata da tutti i bordelli”⁷⁸. In fondo, sempre secondo Nanna, “il puttanesimo tutto insieme simiglia una speziaria fallita in segreto, la quale ha le sue cassette a l’ordine, i suoi vaselli in fila, con le lettere che dicano *treggea, anisi, mandorle confette, noci conce, pepe sodo, zafferano, pinocchiati*: aprendo poi quelle e questi, non ci è drento covelle: perché le catenuzze, i ventaglini, gli anelletti, le vesticciuole e i cuffioni de le più profumate, sono le scritte dei vaselli e de le cassette vote che io ti dico. Così per uno innamorato che riesca a bene de lo innamoramento, ce ne son millanta che ci si disperano”⁷⁹.

La casa è il luogo dove in prevalenza la prostituta esercita la sua professione e, in generale il contenitore dei beni delle persone. E’ quindi naturale che all’alloggio siano destinate molte attenzioni. Anche nel primo giorno di racconto, quando in convento le monache si appressano a preparare il convitto per l’arrivo del vescovo e del vicario, si notano

⁷⁵ Ivi, p. 296.

⁷⁶ Ivi, p. 151-152.

⁷⁷ Ivi, p. 194.

⁷⁸ Ivi, p. 298-299. *Allume di rocco* e *ragia di pina bollita* sono allume di potassio e resina di pino.

⁷⁹ Ivi, p. 398. La *treggea* sono piccoli confetti, gli *anisi* sono confetti d’anice e i *pinocchiati* sono dolcetti fatti con pinoli.

tutte le cure poste a rendere confortevole l'ambiente ed elegantissima la tavola, indipendentemente dagli scopi triviali del consesso; si trattava di “una camerina imbossolata alla cortigiana, molto leggiadra, nella quale erano due suore divine: e aveano apparecchiato un tavolino insu le grazie e postovi suso una tovaglia che pareva di damasco bianco, e sapea più di spigo che di zibetto gli animali che lo fanno; e acconciatovi tovaglini, piatti, coltelli e forchette per tre persone sì pulitamente che non te lo potrei dire, e tratta fuora d'un panieretto molte varietà di fiori, givano ricamando con gran diligenza la tavola”. Tutto doveva essere ben disposto e pulito: “Dopo questo una si diede a lavare alcuni bicchieri con le foglie del fico, e gli forbì sì bene che pareano trasformati di cristallo in ariento; intanto la compagna, gittato sopra una panchettina la tovaglietta di rensa, pose con pari ordine i bicchieri su lo scanno avendoci nel mezzo d'essi acconcio una guastadetta piena di acqua nanfa, simile a un pero, dalla quale pendea un pannello di lino sottile che ella serbava per asciugar le mani, come dalle tempie dei vescovi pendono le bande delle mitere. A piè dello scanno stava un vaso di rame che ci si potea specchiare dentro sì ben lo avea polito l'arena, l'aceto e la mano: egli, colmo d'acqua fresca, tenea in seno dui orcioletti di vetro schietto che pareano non tenere vino vermiglio e bianco, ma robini e iacinti stillati”⁸⁰. In convento certamente non mancavano oggetti e utensili di gran pregio: un certo baccelliere, per esempio, voleva donare a Nanna “un bellissimo coltello col manico d'ariento indorato, col ferro lavorato fino al mezzo alla damaschina” per dimostrarle il suo interesse, ma la giovane sapeva che costui “dicea maggior bugie che non dicono gli orioli stemperati”, gli orologi starati⁸¹. All'ambiente del monastero si riferiscono ancora le citazioni delle “le palle dei capofuochi”, le decorazioni degli alari da camino, anche in quella situazione erano usati a scopo marcatamente erotico⁸², e dei *torchi* per l'illuminazione⁸³.

Nella terza giornata Nanna si trasferisce a Roma e si dà al mestiere delle prostituta, all'inizio “A Torre di Nona, in una camera locanda tutta impannarazzata”⁸⁴, ma poi le riesce di farsi pagare una nuova residenza sull'altra riva del Tevere. Saranno sempre i clienti che, in un modo o nell'altro supporteranno le spese per il corredo: fingendo che il suo “cofanetto” o “forzieretto” non si apra, riesce a sottrarre dieci scudi a un soldato spaccone per saldare un

⁸⁰ Ivi, p. 43-45. *La camerina imbossolata* è probabilmente una stanzetta tutta addobbata, oppure, in senso più stretto, potrebbe significare che era rivestita di spalliere in legno di bosso. La *rensa* è una tela di buon lino, che deriva il nome dalla città di Reims; la *guastadetta piena di acqua nanfa* è una caraffetta piena di acqua profumata.

⁸¹ Ivi, p. 47-48.

⁸² Ivi, p. 50.

⁸³ Ivi, p. 31, 66.

creditore per l'acquisto del "cortinaggio" per il suo letto⁸⁵; poi aggira un altro spasimante: "accarezzandolo molto, feci sì che in un mese, con quei cento ducati, mi fornì i letti, la cucina e la casa di tutto quello che i letti, la cucina e la casa avevano bisogno"⁸⁶. Quando non riusciva da sola, Nanna studiava piani in cui coinvolgeva la madre o la domestica: al momento opportuno "veniva in campo la mia fantesca e dicevami: «le cordelline delle fodere dei guanciali non sono bastate a mille miglia»", oppure "veniva via mia madre con le mani piene di lino, dicendo: «Se tu te lo lasci uscire di mano, non ti imbatteverai mai più a così buona spesa»". A un nuovo spasimante "sforzava con sì bel modo che il dì proprio mi mandava o coperta di letto di seta trapunta, o spalliera, o quadro di pittura, o altro che io sapeva ch'egli avesse di bello: per lo qual dono gli prometteva, senza esserne richiesta, che venisse a dormir meco"⁸⁷. A un suo frequentatore che aveva notato le "lenzuola di rensa" del letto, Nanna dice di volersi far "fare un letto di seta, che costa con le frange, con il raso e con la lettiera, senza la manifattura, centonovantanove ducati *vel circa*", affinché un altro cliente, allora nascosto nella stanza, potesse udire e provvedervi⁸⁸. A un certo punto, forse per attirare l'attenzione o per una crisi passeggera, Nanna manifesta di volersi far murare nella chiesa nel camposanto e a dimostrazione della sua convinzione inizia "a mutar vita; e di primo tratto sparai la camera, poi il letto, poi la tavola; e messami una vesticciuola di bigio, tolte via catene, anella, scuffie e altre pompe mi diedi a digiunare ogni dì"⁸⁹. In ogni caso, nella seconda parte dell'opera, Nanna insegna a Pippa a non invidiare le altre puttane ma a fingere di apprezzare i loro "sfoggi di razzi, di spalliere, di gioie e di vestimenti"⁹⁰. Pippa, forse suggestionata dai racconti della sua insegnante circa gli ambienti raffinati che se avesse avuto fortuna avrebbe potuto frequentare, le racconta di una sua specie di sogno: "Stamane in su l'alba mi pareva essere in una camera alta, larga e bella, la quale era parata di raso verde e giallo; e sopra i paramenti stavano appiccicati spade indorate, cappelli di velluto ricamato, berrette con medaglie, brocchieri, dipinture e altre gentilezze. In un canto de la camera sedeva un letto di broccato riccio; e io badial badiale mi riposava in una sedia di cremisi tutta patacchiata di borchie d'oro a usanza di quella del papa"⁹¹. Sempre in riferimento ai pezzi d'arredamento, nel capitolo dedicato alle truffe perpetrate dagli uomini, Nanna racconta del "gentiluomo da la lettiera", un

⁸⁴ Ivi, p. 138. *Impannarazzata* significa con le pareti coperte di tappezzerie e forse arazzi.

⁸⁵ Ivi, p. 157-158.

⁸⁶ Ivi, p. 159.

⁸⁷ Ivi, p. 165-166.

⁸⁸ Ivi, p. 188-189.

⁸⁹ Ivi, p. 173.

⁹⁰ Ivi, p. 306.

personaggio che “aveva, giocando, vinta una lettiera di noce profilata d’oro, molto bella” che egli lodava e stimava cinquanta ducati e se ne faceva sfoggio parlandone con le signore. Il furbastro prometteva in premio la lettiera alle donne che fossero state con lui (e furono circa una sessantina), ma dopo qualche giorno con delle scuse rompeva il rapporto con loro e le cacciava malamente⁹². La Comare, infine, narrando di un inganno da lei ordito a danno di un ricco mercante che desiderava Pippa, dice che la ragazza aveva giaciuto con lui in un “letticciuolo” dalle lenzuola povere mentre lei era “avezza ne le piume, nei matarazzi, nei lenzuoli di rensa con la coperta di seta e fra le cortine di velluto”⁹³.

In casa è lodevole che una cortigiana non stia inattiva e Nanna consiglia Pippa di utilizzare bene il suo tempo, in occupazioni che la mantengano in esercizio nelle cose che la rendono gradevole agli uomini: “ficca due punti per un bel parere, maneggia drappi, smusica un versolino da te imparato per burla, trampella un manecordo, stronca il liuto, fa vista di leggere il *Furioso*, il Petrarca e il *Cento*, che terrai sempre in tavola; fatti a la gelosia e levatene; [...] e come il fare altro ti rincrescerà, serrati in zambra, e tolto lo specchio in mano, impara da lui ad arrossarti con arte, e i gesti, i modi e gli atti”⁹⁴. La musica è sempre molto apprezzata, quindi, “Pippa, niuno è atto a negarti uno stormentino; e perciò a uno chiedi il liuto, a l’altro l’arpicordo, a colui la viola, a costui i fiuti, a questo gli organetti e a quello la lira. [...] Doppo gli stormenti, entra ne le pitture e ne le sculture; e carpisce quadri, tondi, ritratti, teste, ignudi e ciò che puoi: perché non si vedano manco che i vestimenti”⁹⁵. La brava cortigiana deve saper scegliere bene anche i giochi e i divertimenti, evitando che i propri clienti sperperino il denaro per esempio alle osterie; Nanna allora si raccomanda a Pippa di ubbidirle “non ti perdendo nel gioco; perché le carte e i dadi sono gli spedali di chi ce si ficca drento: e per una che ne porti nuova la sbernia, ce ne son mille che ne van mendicando. Il tavoliere e lo scacchiere ti ornino la tavola; e quando si giuoca un giulio o due, ti bastano per le candele: perché il poco che si vince tutto è de la Signoria vostra; e non si giocando a la condannata né a la primiera, non si sente mai uno scorrucchio, né si dice mai parola che non si convenga; e quando sia che uno appassionato ne’ giocacchiamenti ti voglia bene, chiedegli di grazia, ma che ognuno oda, che non giuochi più: e mostra di farlo perché egli non si rovini, e

⁹¹ Ivi, p. 315. I *brocchieri* sono piccoli scudi tondi con al centro un umbone, una grossa borchia.

⁹² Ivi, p. 348-349. La *lettiera* è l’intelaiatura del letto o, eventualmente, la sola testiera.

⁹³ Ivi, p. 469-470.

⁹⁴ Ivi, p. 308-309. La prima espressione vale per cucire.

⁹⁵ Ivi, p. 294-295. Un *gravicembalo* in senso metaforico è citato alle p. 38-39.

non perché gli dia a te”⁹⁶. Inoltre Nanna la esorta a evitare diversivi troppo grossolani: “Pippa, non ti aguluppate in cacce di tori, né in correre di inguintane né a l’anello; perché ne escano di mortali inimicizie, né son buone ad altro che a dare spasso ai putti e a la canaglia”⁹⁷.

Per quanto concerne la produzione vetraria, le *Sei giornate* offrono qualche curiosa informazione. Molto grazioso è innanzitutto un paragone che fa Nanna: “la castità donnesca è simile a una guastada di cristallo che, usata quanta diligenza tu sai, alfine ti cade di mano che non te ne avvedi, e tutta si rompe; ed è impossibile a mantenerla intera se non la tenessi sempre chiavata in un forzieri; e quella che ci si mantiene si può mettere fra i miracoli che fa un bicchiere di vetro che cadendo non si spezza”⁹⁸. Ancora un paragone è alle prime battute dell’opera, quando “già gli occhi di ciascuno rilucevano per il troppo bere come le bambole degli specchi”, dove bambole sono appunto i vetri di cui sono fatti gli specchi⁹⁹. Oggetti molto più particolari, che nel testo assumono varie denominazioni e sono presenti in più esemplari nel depravato convento in cui entra la giovane Nanna, “Erano di quei frutti di vetro che si fanno a Murano di Vinegia alla similitudine del K, salvo che hanno duo sonagli che ne sarebbe orrevole ogni gran cembalo”¹⁰⁰. Questi oggetti dello strumentario erotico erano cavi e dotati di un forellino, apposta per poter essere intiepiditi come fece una suora “avendo empito il vetriolo bernardo di acqua scaldata”¹⁰¹. Tra i nomi con cui viene designato vi è “il cotal di vetro”¹⁰², “il pugnale vetrigno”¹⁰³, la “lancia”¹⁰⁴, la “pestinaca muranese”¹⁰⁵ poiché aveva la forma della radice della pastinaca, una pianta commestibile (anche se con questo termine a volte si intende un comune carota), o ancora “la tampella”¹⁰⁶, per somiglianza con il batocchio. Nanna però si trova sola nella sua cella con uno di questi falli vitrei, a spiare l’orgia che avviene nella stanza accanto, e “non avendo acqua calda come la suora che mi avvertì di quello che io avea a fare de’ frutti cristallini, sendo fatta accorta dalla necessità, pisciai nel manico della vanga”¹⁰⁷. Collegato a questo tema è anche un dono che Nanna riceve dal

⁹⁶ Ivi, p. 293. Sulla inimicizia tra le prostitute e il gioco, si vedano anche i lamenti delle Carte nel dialogo *Le Carte parlanti*. La *condennata* e la *primiera* sono due giochi a carte molto praticati. *Inguintane* e *anello* indicano gare di tornei.

⁹⁷ Ivi, p. 295-296.

⁹⁸ Ivi, p. 132.

⁹⁹ Ivi, p. 19.

¹⁰⁰ Ivi, p. 20. *K* designa l’organo genitale maschile.

¹⁰¹ Ivi, p. 29-30.

¹⁰² Ivi, p. 31-32.

¹⁰³ Ivi, p. 41.

¹⁰⁴ Ivi, p. 35.

¹⁰⁵ Ivi, p. 31.

¹⁰⁶ Ivi, p. 41.

¹⁰⁷ Ivi, p. 32.

baccelliere che la corteggia, sempre mentre si trova in convento: “lo ufficciuolo che io credea che mi mandasse: egli era coperto di velluto verde, che significava amore, con i suoi nastri di seta”; ma “rimasa sola apro il libricciuolo per leggere la *magnificat*: e apertolo, veggio pieno di dipinture che si trastullano nella foggia che fanno le savie moniche”¹⁰⁸, ovvero immagini corrispondenti a quelle che erano dipinte nel monastero per ricordare le *imprese* di santa Nafissa, l’immaginaria protettrice delle prostitute.

Ma i sei giorni di dialogo danno conto anche di altri tipi di oggetti, non certo indecorosi e direttamente collegati al mondo della devozione; per esempio si narra di una nobildonna che ascoltava cinque o sei messe al giorno ed era molto osservante, e di lei si diceva che portasse un cilicio: “si dicea che portava fino a una cinta di ferro in su le carni”¹⁰⁹, mentre un converso “portava spesso degli agnusdei e dei nomi di Gesù dipinti col zafferano”, manufatti devozionali in cera a forma di agnello con le scritte in giallo¹¹⁰. La superstizione, più o meno convinta, era però un fenomeno diffuso presso tutti gli strati sociali e le tipologie di pratiche divinatorie erano pressoché infinite; essendo ricercate per lo più dalle donne, i quesiti che venivano posti più frequentemente riguardavano il campo dei sentimenti. Risulta difficile dire quanto effettivamente le persone credessero ai responsi e frequentemente queste pratiche sconfinavano nel gioco (come per esempio avveniva per i Tarocchi o con le complesse tavole delle Sorti, ordinate da Francesco Marcolini), oppure in ingegnosi stratagemmi ideati da donne come le ruffiane per guadagnare qualche soldo o accaparrarsi clienti. La Comare si era organizzata anche per questa attività: “Io aveva sculpito uno angioletto di sugaro piccin piccino, e colorito benissimo; e nel mezzo del fondo d’un bicchier forato stava un perno, cioè uno stiletto sottile, sopra del quale si fermava la pianta del piè de l’angiole: onde si voltava con il soffio. Il giglio che teneva in mano era di ferro, e ne lo incantarlo pigliava una bacchetta, ne la cima tutta di calamita e ne lo accostarla al ferro, si volgeva dove voleva la bacchetta; e quando una o uno desiderava sapere s’era amato o se rifaria la pace con lui e con lei, io scongiurando e borbottando parole infrastagliate, faceva il miracolo con la bacchetta, a la calamita de la quale il giglio di ferro veniva drieto: e così l’angiole mostrava la bugia per la verità”¹¹¹. E sempre la Comare, nel suo paragona il medico e la ruffiana accenna a alle credenze di molte donne di avere degli spiriti imprigionati nei più

¹⁰⁸ Ivi, p. 63.

¹⁰⁹ Ivi, p. 82.

¹¹⁰ Ivi, p. 118.

¹¹¹ Ivi, p. 487. I più abbianiti, o gli indovini che millantavano maggior serietà, usavano per le divinazioni oggetti ben più costosi come le sfere o gli specchi in cristallo di rocca opportunamente incisi con simboli enigmatici.

disparati oggetti: “il medico ha in camera polvere, acque, lattovari, erbe, radici, bossoletti, scatolini, lambicchi, campane, caldaie e simili ciabattarie; e la ruffiana non pure ha di cotali bazzicature, ma fino agli spiriti costretti da la bugia che le fa giurare di averlo in una verghetta”¹¹².

Il tema dei funerali, della morte, delle esecuzioni può dare ancora qualche informazione. Da un aneddoto si conosce che una donna si era invaghita di un *villanzone* però molto dotato ma “Ella era sposa di un cavaliere spron d’oro attempato, fatto da papa Ianni, che menava più puzza del suo cavalierato che non ne mena il Mainoldo da Mantova”, un gioielliere deriso da Aretino nel prologo della prima redazione della *Cortigiana* e nel *Marescalco* (III, 2). Dopo aver consumato con il contadino e averlo congedato, la donna “fattasi al balcone, vede alcuni suoi parenti in furore con spade tratte e le cappe al braccio; altri senza berretta con lancioni, ronche e spiedi” che portano il marito sanguinante e morente a causa di un attentato che lei stessa aveva commissionato. Le esequie furono solenni perché la donna, vedova senza figli, ereditava molto: “dipinte le armi per i muri della chiesa, coperto di un palio di broccato riccio, portato da sei cittadini, quasi con tutta la terra in compagnia fu posto in chiesa: dove ella vestita di nero, con ducento donne dietro, piangendo disse cose, e con sì soave suono, che ne lagrimò ciascuno. [...] fu posto in un bel deposito dipinto, con il pitaffio letto da tutto il popolo: e sopra di esso furo appiccate le bandiere, lo stocco col fodro di velluto rosso, con le ghiere di ariento indorato, lo scudo e lo elmo pur di velluto ornato come lo stocco.” I “lavoratori” del defunto parteciparono alle esequie “con la berretta nera che gli si diede”¹¹³. Le esecuzioni capitali prevedevano che il condannato venisse dileggiato, se non torturato, durante il tragitto dal tribunale o dalle prigioni fino al luogo della morte; un episodio narrato nel testo parla di un tale che “venne via con un grosso fune dorato al collo e con la corona di carta inorpellata che significava che egli era re delle ribalderie. E sonando la tromba senza il suo pendaglio, fu fatto avviare in mezzo a una schiera di birri”¹¹⁴.

Qualche accenno al mondo delle armi e dei metalli, in senso metaforico, si ritrova soprattutto nella prima giornata nell’ambito della descrizione delle orge nel convento: l’*inguitana*, ovvero la quintana o la giostra del saracino, la *lancia* conficcata fino al *calce*, cioè fino all’ultimo tratto sotto l’impugnatura, il *targone*, scudo da torneo, sono intesi tutti qui come riferimenti anatomici¹¹⁵; lo stesso si può dire di come “s’accordano i cantori o vero i

¹¹² Ivi, p. 408.

¹¹³ Ivi, p. 96-99. *Papa Ianni* era Leone X, Giovanni de’ Medici.

¹¹⁴ Ivi, p. 115. *Inorpellata* significa dorata con orpello, similoro.

¹¹⁵ Ivi, p. 34-35.

fabbrì martellando” per rendere l’idea di quanto intensamente e in consonanza stava procedendo l’orgia¹¹⁶.

Nella seconda giornata del *Dialogo* Nanna racconta in modo particolare l’esperienza di Didone ed Enea. Da questo espediente letterario emergono però anche alcuni dati utili alla ricerca poiché molti dei fatti narrati dall’eroe troiano sono attualizzati al XVI secolo. Per esempio si immagina che Enea venga rinvenuto sulla spiaggia dalla regina con “i capegli di niello anellato”; il banchetto offerto in suo onore è ricco di “piatti d’argento carichi di vivande”. Tra i doni di Enea a Didone ci sono “Una mitrea di broccatello che sua Santità portava in capo il dì de la Cenere; un paio di scarpe con lavori di nastro d’oro, le quali teneva in piedi quando Gian Matteo gliene basciuccava; il pastorale di papa Stoppa, volsi dir Lino; la palla de la guglia, una chiave strappata di mano al sanpietro guardiano de le sue scale, una tovaglia del tinello secreto di Palazzo e non so quante reliquie di *santa sanctorum*, le quali la sua prosopopea, secondo lo sbaiaffar suo, aveva scampate di mano dei nimici”. Il racconto di Enea si incentra sul dramma del Sacco di Roma: “Egli contò come doppo il bando la gente avvilita si diede ad appiattar i denari, gli arienti, le gioie, le collane, i vestimenti e tutte le cose di valuta; [...] e certo se la valenteria fosse stata nei bei giubboni, ne le belle calze e ne le spade indorate, gli Spagnardi e i Todescardi erano i malvenuti”. Un ultimo paragone molto curioso ma efficace riguarda la descrizione di Enea che non si lascia convincere a restare: sicuro di voler partire, senza dimostrare il minimo dubbio per la disperazione della sovrana, egli “pareva un muro percosso da le palle a vento”, i palloni dell’epoca, realizzati con vesciche riempite d’aria¹¹⁷.

1.1.2 Il Ragionamento delle corti

Esce nel 1538 a Venezia il *Ragionamento nel quale M. Pietro Aretino figura quattro suoi amici che favellano de le Corti del mondo e di quella del Cielo*¹¹⁸. L’opera sintetizza in qualche modo il rapporto contraddittorio di Aretino con la corte, in particolare con la corte pontificia, esasperando da un lato il suo desiderio di liberarsene definitivamente in nome dell’autonomia dell’intellettuale e dall’altro l’accettazione, oltre che il rammarico per le occasioni perdute di successo, di un qualche tipo di rapporto, anche se nuovo e diverso.

¹¹⁶ Ivi, p. 30-31.

¹¹⁷ Ivi, p. 318-319, 321, 330.

¹¹⁸ L’edizione utilizzata per l’analisi del testo è quella curata da FULVIO PEVERE, PIETRO ARETINO, *Ragionamento delle Corti*, Milano 1995.

I tre interlocutori sono tutti frequentatori dell'autore (e dei cenacoli erasmiani della città lagunare) e ne incarnano tre diversi atteggiamenti, forse tre diversi momenti dell'esistenza: Lodovico Dolce (1508-1568), traduttore, volgarizzatore dal latino e poligrafo egli stesso, molto ben inserito nel mondo dell'industria tipografica veneziana, fu a lungo - e fino alla fine - in buoni rapporti con Aretino, scambiandosi reciprocamente dediche e citazioni nelle opere; l'umbro Francesco Coccio, che risiedeva in laguna al servizio del nobile Federico Badoer, anch'egli volgarizzatore, poeta e scrittore, giovane "allievo" di Aretino; Pietro Piccardo, disincantato e smaliziato presule della corte di Roma, citato anche in due lettere aretiniane del 1537. La "Prima parte del ragionare" si svolge nel giardino di Francesco Marcolini, personaggio eccezionalmente attivo e versatile e uno dei più intimi amici di Aretino, nell'opera significativamente assente proprio per lasciare ai compagni la possibilità di esprimere liberamente i loro pensieri, lontani e contemporaneamente vicini al mondo della stampa, ovvero del mezzo allora più potente per rendere "pubbliche" le opinioni¹¹⁹. Il nocciolo della questione dibattuta è il modo di porsi dell'intellettuale di fronte al potere: Ludovico Dolce rappresenta il poligrafo e traduttore ormai ben inserito nel mondo della stampa e dell'editoria; Francesco Coccio è l'intellettuale che ancora viene tentato da una carriera presso una corte, mentre il prelado Pietro Piccardo, navigato conoscitore delle nefandezze della corte romana, svolgerà il ruolo di maestro dissuasore da tale insana lusinga.

Altra apparente incongruenza di questo dialogo sulle Corti è che si svolge nel luogo che dalla corte più si allontana, la città di Venezia; Aretino non si stancherà mai di elogiare, ringraziare e difendere, quella città in cui non casualmente allora stava raggiungendo il suo più elevato apice l'arte della stampa, la strada maestra per l'autonomia e la libertà dell'intellettuale.

Un immediato precedente al dialogo può essere ravvisato nella lettera che solo il 24 dicembre dell'anno precedente Aretino scrisse a Coccio, felicitandosi con lui di aver rinunciato ad asservirsi a una corte. Qui emerge già bene come l'entrare in tale ambiente implichi per un giovane colto il dover abbandonare gli studi, quindi compito pedagogico del

¹¹⁹ Sul ruolo di Marcolini nella strategia editoriale di Aretino si veda A. QUONDAM, *Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, "Giornale storico della letteratura italiana", 157 (1980) p. 75-116; in particolare sull'assenza di Marcolini dalla scena del *Ragionamento*, p. 75-76. L'importanza del giardino come luogo di discussione e di incontro è evidenziata anche dal titolo dell'opera che vede Marcolini impegnato come autore, *Le sorti di Francesco Marcolino da Forlì intitolate Giardino di pensieri*, dedicata a Ercole d'Este nel 1540.

Ragionamento diventa anche quello di continuare a dissuadere i giovani da questa malsana tentazione esortandoli a studiare con serietà e continuità¹²⁰.

Ma l'analisi di Aretino si fa anche sociale e, dalla sua disamina, emerge il dilagare su tutta la società di corruzione e degrado morale, a partire da chi, come i potenti e gli ecclesiastici, dovrebbe avere la responsabilità di dare il buon esempio. Nella corte tutto questo viene apertamente e simbolicamente esplicitato, venendo a rappresentare l'apice del rovesciamento dei valori: la vita del cortigiano non dipende dal suo valore e dalle sue capacità ma dalla fortuna e dal ghiribizzo del signore, oltretutto dal ben apprendere l'arte del mentire. L'unico modo per sopravvivere al suo interno è quello di accettarne incondizionatamente le scellerate regole, che al posto di esaltare le virtù glorificano la buffoneria e la pazzia di parassiti e giullari, e sottopongono gli uomini di pensiero o i deboli agli oltraggi della beffa e dello scherzo pesantemente ridanciano, umiliante a volte fino all'omicidio, e dileggiano ogni opera dell'intelletto creata con impegno¹²¹.

Nonostante tutto però, come dicevamo, Aretino mantenne un pensiero ambiguo nei confronti dell'idea della corte, deprecandone il decadimento contemporaneo ma vagheggiandone un glorioso e onorevole, quanto ipotetico e mai contestualizzato, passato. Egli sviluppa progressivamente la sua ideologia anticortigiana basata principalmente sul rifiuto di porsi a servizio di un signore, poiché questa scelta diverrebbe immancabilmente basso asservimento; diventa necessario ormai l'allontanamento da un qualsivoglia impegno politico vicino agli uomini di potere e uno sforzo nella direzione di una sempre maggior indipendenza dell'intellettuale e dell'artista dal suo protettore. Aretino ha forte coscienza di tali meccanismi e della sua precisa e personale collocazione all'interno di questi: consapevole di essersi reso libero dalla servitù a un potente e consapevole che la vera virtù non deriva dalla nobiltà dei natali quanto piuttosto dal "genio" dono di natura, egli si pone a modello per la nuova generazione di giovani colti. Ma la sua lucidità sta anche nel fatto, non certo secondario, che esiste adesso un nuovo importante mezzo: la stampa, l'industria tipografica che ha a Venezia il suo più grande e attivo centro d'Europa. Non a caso l'ambientazione della

¹²⁰ Commovente a questo proposito la sorta di sermone che Giustiniano rivolge a Coccio nella seconda parte dell'opera, consigliandolo paternamente sulle modalità pratiche del porsi sui testi; passaggi che denotano l'ampia ma dissimulata cultura classica di Aretino e rievocano alcuni passi della celebre lettera a Francesco Vettori di Niccolò Machiavelli (1513): PIETRO ARETINO, *Ragionamento delle Corti*, a cura di F. PEVERE, Milano 1995, p. 114-115.

¹²¹ G. FERRONI, *Pietro Aretino e le corti*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 23-48.

prima parte del dialogo è il giardino dell'amico Francesco Marcolini, industrioso tipografo forlivese insediato a Venezia.

Il dialogo sulle Corti si pone in relazione con altre opere del medesimo autore: anzitutto la commedia *Cortigiana*¹²², per analogia di argomento, poi alcune *lettere* che più specificamente trattano questo tema; ancora il dialogo *Le Sei Giornate*, per il fatto che la corte si comporta analogamente a una prostituta, creando danni di molto maggiori in quanto agisce non solo sul frangente economico ma anche sul senso della vita delle persone¹²³. Il *Ragionamento* aretiniano si pone invece quasi totalmente in antitesi con il *Cortegiano* di Castiglione, che idealizzava la figura dell'intellettuale di corte e della vita che qui si svolgeva, descritta come protesa a intrattenimenti e giochi eruditi ed edificanti per la crescita culturale del signore e del suo *entourage*. Scopo del cortigiano, per Castiglione, era quello di affiancare il principe, consigliarlo ed educarlo attraverso la verità, con il fine di tendere al benessere del popolo a lui soggetto. Secondo Aretino, invece, le corti sono ormai così corrotte che al signore interessa solo essere divertito e adulato, e il cortigiano, costretto alla pratica della menzogna e della dissimulazione, non ha certo più scopi morali o civili. Pur partendo da un medesimo punto, i due intellettuali divergono ampiamente e giungono a conclusioni opposte: per Aretino lo studioso può solo disimpegnarsi dal potere corrotto, pensando unicamente a rendersi autonomo.

Successivamente, nella "Seconda parte ragionata dal Giustiniano, dal Coccio e dal Dolce", la parola sulla corte passa da Pietro Piccardo, che conosceva quel mondo dal suo interno, a Giovanni Giustiniani¹²⁴, che invece osserva la corte dall'esterno nel tentativo di individuare un nuovo rapporto tra essa e l'intellettuale, poiché appariva utopica l'idea che quel legame si potesse del tutto annullare. Bisognava infatti identificare un giusto equilibrio tra il massimo anelito alla libertà, che la crescente diffusione della stampa ancora non poteva garantire appieno, e il degradante asservimento a un potente. Giustiniani-Aretino opera, in ogni caso, delle distinzioni tra le corti individuando dei principi maggiormente virtuosi rispetto ad altri, in particolare rispetto alla irrecuperabile corte romana. Aretino delinea quindi il suo nuovo ambizioso traguardo, quello di una condizione in cui l'intellettuale domini i potenti dall'esterno della loro corte, forte della sua condizione di singolare indipendenza, e

¹²² Citata anche ivi, p. 69.

¹²³ Per esempio: ivi, p. 63; a p. 77 la battuta di Pietro Piccardo: "[...] non mi terrebbero le sue catene ch'io non la facessi di peggiore natura che le puttane, perciò che esse furano robba e danari, et essa libertà et anni".

¹²⁴ Giovanni Giustiniani (1501 circa – 1557) fu scrittore versatile, volgarizzatore e traduttore; fu a lungo in contatto anche epistolare con Aretino. E' nota la sua vicinanza ad ambienti eterodossi e ampia diffusione ebbero le sue traduzioni delle opere di Juan Luis Vives.

questo poteva avvenire in particolare nei riguardi di talune determinate signorie. La strada che egli stava tracciando a favore degli intellettuali più giovani era quindi tanto innovativa e allettante quanto anticipatrice dei tempi, difficile e non priva di pericoli e asperità.

In questo senso, forse, il *Ragionamento delle corti* si presenta come opera “manierista”¹²⁵, nel suo diffuso gusto per le contraddizioni e per l’esaltazione dell’individualità dell’artista; ma alla fine il suo autore prende consapevolezza dell’impossibilità di composizione del contraddittorio e ipotizza come ideale soluzione del problema l’esistenza di una corte immaginaria e perfetta, la “corte del Cielo”, frutto forse delle discussioni di quei periodi nei circoli erasmiani della città, della circolazione endemica di idee eterodosse e della indiscutibile influenza delle prediche di fra’ Bernardo Ochino. La “corte del Cielo” allontana tutte le caratteristiche negative delle corti terrene e apre le sue porte a chi si dedica con impegno alle attività dell’intelletto. Il rifugio, però, in un mondo utopico viene a significare la coscienza di una resa del progetto originario, dell’irrisolvibilità del grande conflitto interiore che la società di allora propinava agli uomini di pensiero. La via di fuga offerta dal ricetto in un mondo iperuranico è, in fin dei conti, il punto di tangenza tra il dialogo di Aretino e l’opera di Castiglione: qualora il signore sia sordo agli insegnamenti dell’intellettuale, quest’ultimo potrà ritirarsi e consolarsi in una dimensione “altra” e superiore, contemplativa come l’amore platonico anziché terreno decantato da Bembo.

La storia editoriale del *Ragionamento delle Corti*, prima dell’edizione critica curata da Fulvio Pevere (Milano 1995), che qui si segue, era alquanto frammentaria e difficile da ricostruire, a causa della carenza di esemplari cinquecenteschi e della scarsissima attenzione che l’opera aveva riscosso presso la critica. Risale al 1914 l’unica precedente edizione integrale contemporanea, curata da Guido Battelli, alla quale seguirono solo estrapolazioni antologiche (1923, 1943, 1976). Le prime valutazioni critiche, negative o poco utili, risalgono a Benedetto Croce (1945) e Giorgio Petrocchi (1948), mentre la prima valorizzazione e reale comprensione della portata del *Ragionamento* si deve a Amedeo Quondam¹²⁶, seguito da Christopher Cairns¹²⁷, che ne inquadra anche la contestualizzazione “filosofica”, tra Erasmo e Bernardo Ochino. Dagli anni cinquanta del Novecento si susseguirono interventi critici su Aretino che, pur se non specifici sull’opera considerata, furono fondamentali per il suo giusto

¹²⁵ F. PEVERE, *Introduzione a PIETRO ARETINO, Ragionamento delle Corti*, Milano 1995, p. 26-26.

¹²⁶ A. QUONDAM, *La scena della menzogna. Corte e cortigiano nel Ragionamento di Pietro Aretino*, “Psicon”, 8-9 (1976), p. 4-23.

¹²⁷ C. CAIRNS, *Pietro Aretino and the Republic of Venice*, Firenze 1985.

inquadramento¹²⁸. Il contenuto fortemente anti-romano dell'opera fu certamente tra i motivi alla base dell'attuale scarsità di esemplari contemporanei "attendibili" del testo stesso, sicuramente non sottoposti alla verifica dell'autore. Ne esistettero innegabilmente svariate edizioni clandestine e comunque molte non riportano indicazioni tipografiche tantoché permangono ancora dubbi sulla *princeps*, che si ritiene edita a Venezia nel 1538 da Marcolini. Per la sua edizione Fulvio Pevere si basa sull'esemplare conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana (Dramm. 379.3), *Ragionamento nel quale M. Pietro Aretino figura quattro suoi amici, che favellano de le Corti del Mondo, e di quella del Cielo. Divus P. Aretinus acerrimus virtutum, ac vitiorum demonstrator*, riportante in fine l'anno 1538¹²⁹. Allo stesso esemplare fa riferimento la recente edizione con gli apparati di Carlo Serafini, *Ragionamento delle Corti*, nella selezione di opere di Aretino curata da Giulio Ferroni per l'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato¹³⁰.

L'opera è dedicata "al signor Don Luigi D'Avila, ornamento de la gentilezza e pompa de la cortigiania", segretario di Carlo V e quindi "cortigiano" di altissimo rango.

Il *Ragionamento*, proprio perché tratta l'argomento della vita a corte - il luogo ove più di ogni altro i signori esibiscono la loro magnificenza e la loro potenza economica, e dove molti sperano di essere accolti pensando di trovarvi una sistemazione di benessere o quantomeno di decoro - offre una serie di utili rimandi ai beni sontuari. Le tipologie che vi si incontrano sono svariate e toccano parecchi ambiti del vivere; per questa ragione l'attenta analisi del testo risulta sotto questo profilo di ampia utilità. La maggior parte delle citazioni riguarda il mondo dell'abbigliamento, dell'aspetto esteriore dell'individuo, in un'epoca in cui la rispettabilità e l'onore delle persone si misuravano anche a partire dalle apparenze e dall'esibizione della ricchezza.

Questo concetto è perfettamente esemplato da una serie di interventi di Pietro Piccardo nella prima parte del dialogo, quando egli, per dissuadere Coccio dalla sua idea di farsi cortigiano, descrive cosa accade a un giovane di buona famiglia che decide pieno di speranze di intraprendere quella strada: "Se ne va in Corte un fanciullo simile a una perla nel bambagio, [...] con i suoi vestimenti doppi et ugnoli, secondo che la facultà e la magnificenza del padre comporta [...]"; al signore, però, il giovanetto viene "a noia in tre dì, è dedicato al votare dei

¹²⁸ Per la storia critica dell'opera, si vedano le pagine dedicate a questo argomento da F. PEVERE in PIETRO ARETINO, *Ragionamento delle Corti*, Milano 1995, p. 34-35.

¹²⁹ Ivi, p. 36-39.

¹³⁰ *Ragionamento delle Corti*, in *Pietro Aretino*, introduzione di G. FERRONI, apparati di C. SERAFINI e L. ZAMPOLLI, Roma 2002, p. 503-585.

cessi, al brunire de gli orinali, a lo accendere de le candele, a lo spazzare de le camere, et a lo sponsalizio dei cuochi e dei canovai, la bontà dei quali lo ricama e lo trapugne di lebra e di mal francioso; in questo mezo le camiscie sudicie non si gli imbucano, le calze stracciate non si gli acconciano, le scarpe rotte non si gli rinovano [...]”¹³¹. Il poveretto “[...] in un soffio si fa tale che guardandosi ne lo specchio non riconosce se stesso”¹³². Già queste prime frasi forniscono una serie di indicazioni su ambiti diversi: per esempio, attraverso la metafora iniziale, apprendiamo che le perle venivano custodite nel cotone, e infine che era comune l’uso di uno specchio. Molto più si legge circa il sistema vestimentario, del quale erano sempre parte fondamentale camicie, calze e scarpe (che nel caso descritto non venivano rammendate o sostituite alla bisogna), e che il guardaroba ben fornito disponeva di abiti sia leggeri che pesanti, cioè realizzati con tessuto o doppio o singolo. Dai lavori umili cui viene sottoposto il giovane sventurato, si ha conferma che le stanze, illuminate da candele, venivano rassettate, e gli orinali venivano ripuliti; forse in questo caso il termine “brunire”, che significa lustrare oggetti di metallo come le armature, è un’iperbole usata dal parlante per accentuare l’umiliazione inflitta al ragazzo, così come il paragone tra il ricamare e il trapungere sui tessuti con l’effetto creato sulla pelle dalle malattie trasmesse sessualmente a causa della depravazione e dello scarso controllo. Non bastasse questo, Piccardo poco avanti insiste sull’argomento e riprende la lezione¹³³: “Partisi un giovane da la comodità, da la facultade e da la patria, e tutto delicato e tutto gentile trotta in Corte, il suo ronzino guarnito, il suo saio di velluto, venticinque ducati in borsa, la medaglia ne la berretta, il catenino al collo, l’anello in dito, il paggio appresso e, perché si diletta di caccie, s’intende di falconi, giuoca di scrima, balla, suona, musica a libro, è di persona destra e d’aspetto signorile, muove a compassione quei pochi buoni che sono ne la Corte [...]”. Il prelado qui alza il tono elencando i beni più lussuosi dell’aspirante cortigiano, a partire dagli indumenti che lo qualificano come rispettabile e soprattutto alla moda: i tessuti sono preziosi, come il velluto, e non gli mancano soldi e gioielli. Ci sono la catena al collo, l’anello al dito e il tipico gioiello maschile che non poteva mancare, l’*enseigne*, la medaglia da berretta, che era fatta apposta per il possessore riportandone il motto e l’“impresa”¹³⁴. Poco oltre Piccardo rincara la dose sulle sventure del raffinato giovane: “[...] si pone a tavola e, guardato il tondo mezzo di vacca invisibile, mastica pane e sputaccio e, nel porre le labbra a la tazza di stagno abboccato dal vulgo, bee

¹³¹ Ivi, p. 52.

¹³² Ivi, p. 53. Si veda anche oltre per un altro riferimento allo specchio.

¹³³ Ivi, p. 54-55.

¹³⁴ Y. HACKENBROCH, *Enseignes. Renaissance Hat Jewels*, Firenze 1996.

senza bere, perché lo schifo del vaso e l'odore della vineca torrebbe la sete a la scalmana, [...] né potendo patire il compagno che non conosce, né il duro del matarazzo, né il pungente de le lenzuola, né il ruvido de la coperta [...]". Queste brevi citazioni aprono la visuale sugli oggetti di un quotidiano non proprio signorile: il piatto ("tondo"), che è mezzo vuoto, il bicchiere (per indicare il quale si usano indifferentemente i termini di "tazza", "vaso" o anche "coppa") di stagno, il materasso scomodo, le lenzuola e le coperte grossolane. Certo si presentava una situazione difficile da sopportare e il ragazzo, "[...] essendo più potente la spesa che la borsa vende le spoglie paterne et i trofei materni, intertenendo meglio che può il cavallo [...]"¹³⁵.

Come abbiamo visto, trattandosi di elementi distintivi importanti, gli indumenti sono spesso citati nel testo e l'abbigliamento rappresenta la categoria di beni maggiormente descritta; emblematico è l'assunto che vedere "uno senza veste" significa vedere un uomo privo di condizione onorevole e rispettabile¹³⁶. I primi capi a comparire, citati sempre da Piccardo sono i "ciambellotti", ovvero i cammellotti, vesti o panni di poco valore realizzati con pelli di capra o cammello¹³⁷; i poeti, veramente poco considerati a corte, spesso "non cercano sottane di tabì e soprane di ciambellotto; essi porgano suppliche per impetrare *vitù e vestitu* [...]"¹³⁸. Anche Coccio ne fa menzione a proposito di "un giubbone di ciambellotto" portato da un "pedante"¹³⁹. Sempre Piccardo nomina questi panni tra una serie di altri: "[...] i monachini, gli scarlatti, i ciambellotti, i rasi et i velluti che ci si consumano da chi ha qualche modo o qualche magnificenza si convertano in due canne di panno da quattro giuli il braccio [...]"¹⁴⁰. Si tratta di un elenco interessante, le cui voci più inconsuete meritano una spiegazione: i "monachini" sono tessuti, spesso di lana, di colore scuro tendente al rossiccio; gli "scarlatti" sono invece panni rossi il cui pregio è dovuto al costo e alla qualità della tintura. Il contrasto che Piccardo fa ancora una volta è quello tra chi entra a corte con un po' di dignità e in poco tempo la perde, poiché questi bei drappi vengono sostituiti, causa la miseria del trattamento, con teli di più scarso valore¹⁴¹.

¹³⁵ PIETRO ARETINO, *Ragionamento delle Corti*, a cura di F. PEVERE, Milano 1995, p. 55.

¹³⁶ Ivi, p. 53, in una battuta di Pietro Piccardo.

¹³⁷ Ivi, p. 50.

¹³⁸ Ivi, p. 58.

¹³⁹ Ivi, p. 99.

¹⁴⁰ Ivi, p. 71.

¹⁴¹ Il *giulio* era una moneta pontificia in argento, derivata dalla riforma del *carlino*, coniata a partire dal 1504 sotto papa Giulio II. Il suo peso ufficiale, e quindi il suo valore, diminuì progressivamente a partire già dal 1508. La *canna* invece è una unità di misura dei tessuti corrispondente a circa 9-10 palmi, a seconda che si tratti di canna grossa o piccola, del tipo di tessuto commerciato, e della città in cui avviene lo smercio (*Esposizione copiosissima, e sicura di tutte le misure, e pesi comuni in Europa, in Affrica, in Asia, e in America, con il loro ragguaglio alle misure, e pesi più usuali, e conosciuti, per facilitare il commercio, e per uso di coloro che devono calcolarli. Si aggiungono CLXX. nuove tavole numeriche che espongono, ed eseguiscono la celebre*

Non mancano riferimenti agli abiti curiali. Stare alla corte è per lo stesso interlocutore come vivere in prigione, tanto che chi ci vive porta metaforicamente “la mitera”¹⁴², ovvero la mitra, il cappello che si metteva in testa a chi veniva esposto alla berlina. Parlando della commedia di Aretino sullo stesso argomento del *Ragionamento*, Piccardo dice che “La Cortigiana [...] si fa adorare non meno in pontificale che sul destro [...]”¹⁴³, ovvero tanto in abito papale quanto nella latrina. Coccio aggiunge qualche altro termine: “[...] non è niuno che insieme con voi possa negare che la Corte non sia il terreno che germoglia rocchetti, mitere, cappelli e regni [...]”¹⁴⁴, dove i “rocchetti” sono sopravvesti liturgiche in lino portate dal papa e da alti prelati. Ancora Piccardo descrive un legale che, lasciata la professione, si reca a corte ma, accortosi della differenza tra le apparenze e la sua vera natura, se ne fugge: “[...] Uno avvocato primo tra i primi, imbertonandosi del suo bellissimo lontano, riposte le renghe da parte ne prese il piviale e, gradato di onorevole uffizio, se ne andò a lei, e vedendola d’altra cera che non si stimava, la diede a gambe [...]” poiché “la vergogna l’avea preso per la giornea”¹⁴⁵.

Svariati capi sono citati in più punti del dialogo, a volte incidentalmente poiché il nucleo del discorso è sempre la vita a corte: per esempio, il cardinale Silvio Passerini da Cortona “il più de le volte, travestito in su la mula, chiuso in una cappa et ascoso in un cappello”¹⁴⁶ andava a comperarsi personalmente anche la verdura. I giullari e i buffoni in particolare erano i cortigiani che venivano trattati, e quindi anche vestiti, meglio: Carafulla, ormai diventato pazzo, vestiva “[...] i di solenni di corame dorato”¹⁴⁷, ovvero con capi, come i giubbotti, in cuoio dorato. Anche secondo Giustiniani presso la Corte i grandi buffoni sono “lampeggianti per l’oro tessuto e battuto che gli fregia”¹⁴⁸, quindi adornati di ogni preziosità. Elemento cruciale è sempre il copricapo maschile, “cappello o berretta con medaglia e con pontali”¹⁴⁹: della medaglia abbiamo detto, mentre i puntali, diffusissimi e per la maggior parte realizzati in metallo, erano dei raffinati accessori che chiudevano le estremità di lacci, nastri,

scoperta e il famoso metodo del sig. de Traytorens proposto nel MDCCXVII. e approvato dall' Accademia Reale delle Scienze di Parigi, con le quali in una maniera facile, e a colpo d'occhio possono farsi le più difficili operazioni aritmetiche, Pisa 1766, tomo I, p. 24-25).

¹⁴² PIETRO ARETINO, *Ragionamento delle Corti*, a cura di F. PEVERE, Milano 1995, p. 52.

¹⁴³ Ivi, p. 69.

¹⁴⁴ Ivi, p. 73.

¹⁴⁵ Ivi, p. 76; con *piviale* si intende un lungo mantello; anche la *giornea* è una sopravveste lunga, spesso simbolo di una condizione autorevole, come in questo caso quella dell’avvocato.

¹⁴⁶ Ivi, p. 59, da una battuta di Coccio.

¹⁴⁷ Ivi, p. 96, da una battuta di Dolce.

¹⁴⁸ Ivi, p. 98.

¹⁴⁹ Ivi, p. 83, da una battuta di Dolce.

stringhe, per evitarne lo sfilacciamento. Giustiniani cita inoltre “la brachetta” e “la borsa”¹⁵⁰, intendendo con la prima un dettaglio allora comune e ben evidente dell’abbigliamento maschile, ovvero quella parte anteriore delle brache che custodiva i genitali¹⁵¹. Ancora Giovanni Giustiniani, riferendosi alla grottesca personificazione della corte, afferma che “ne le sue nozze, doppo mille consulte, si misse un saio di broccato, e perché le pareva campeggiarci bene, dormì non so che notti con esso”¹⁵²: il saio è in questo contesto una veste maschile lunga, mentre il broccato è un tessuto prezioso con disegni solo sul dritto che emergono dal fondo. Altri dettagli emergono da un intervento di Piccardo, nel quale egli immagina che la Corte parli al Clero (ancora personificati): «Non vi vergognate voi a portare la berretta da uomo e la cappa da soldato? Guata quivi, razza de portare le coltella, si vi veggio più senza gabbana, saria il meglio che foste in corpo de la madre vostra, ribaldi che voi siate». Il clero, che mentre ella spiccava le parole l’una da l’altra le vidde i calzoni di teletta d’oro tagliuzzati, senza altramente scusarsi se le accostò e, ricopertognele con la sottana caduta da uno dei lati disse, *inclinato capite*: «Bascio la mano a la vostra Signoria reverendissima»¹⁵³; il Clero viene dunque rimproverato di portare ricchi abiti e accessori secolari e non sobrie casacche, ma la Corte fa altrettanto indossando sotto la tunica indumenti contesti d’oro impreziositi dai tipici tagli decorativi. Giustintiani, apprezzando la libertà di una vita “autonoma” anche se non agiatissima, elenca nuovamente i capi basilari dell’abbigliamento: fuori dalla Corte “Se io non mi orno con la seta, mi ricuopro col panno [...]. Truovo la mattina la camiscia al capezzale e la sera la scuffia, et avendo chi mi trae di gamba le calze e chi mi rifà il letto, la vado facendo come la doveriano fare i cittadini del mondo [...]”¹⁵⁴. Un accenno a indumenti “da lavoro” lo fa Coccio, sottolineando anche se ironicamente come effettivamente l’abito rappresenti la condizione della persona: “Faria un bel vedere il valente uomo col grembiale da oste intorno”¹⁵⁵.

Una breve serie di interventi riporta ancora una volta dei riferimenti al mondo dell’abbigliamento allo scopo di esemplificare la scarsa dignità con cui vive a corte un uomo che vi si sia recato per cercare occupazione e decoro. Piccardo, in questo senso, con il suo elenco è chiarissimo: “[...] oscuro spettacolo è il vedere un morto, et oscurissimo lo scorgere

¹⁵⁰ Ivi, p. 98.

¹⁵¹ G.Q. VICARY, *Visual Art as Social Data: The Renaissance Codpiece*, “Cultural Anthropology”, 4 (1989), p. 3-25

¹⁵² PIETRO ARETINO, *Ragionamento delle Corti*, a cura di F. PEVERE, Milano 1995, p. 98-99.

¹⁵³ Ivi, p. 71.

¹⁵⁴ Ivi, p. 170-108.

¹⁵⁵ Ivi, p. 103.

un servidore che non ha altra cappa, né altro saio, né altro giubbone, né altre calze, né altra berretta, né forse altra camiscia che quella che marcisce dietro [...]”¹⁵⁶. Altrettanto inequivocabile è Giustiniani: la Corte “dona alcune casacche spelate, alcune giubbe fruste, [...] et addobbandosi d’alcune foggie strette e d’alcuni mezi rasi fa ridere fino a quegli sciagurati che servendola piangono”¹⁵⁷. Il riferimento a un capo “stretto” è significativo: all’epoca l’abbondanza di stoffa negli abiti, combattuta da tante leggi suntuarie, era indice della ricchezza del possessore, poiché dimostrava che questi potesse permettersi di acquistare più di quanto fosse necessario. Sempre Giustiniani, poche pagine dopo, esprime nuovamente il concetto con un ridicolo esempio: “La predetta Corte, rimescolando in un cassone, le venne a le mani una veste foderata di zibellini di quegli ben ben canuti e, cavatala fuore, se le pose intorno con tutta la brigata, e non ci avendo lasciato pure uno dei peli che si credette che fossoro imbiancati ne lo star rinchiusa, disse: «Eccovela bella e nuova»”¹⁵⁸; lo zibellino ha solitamente pelliccia fulva o bruno-dorata a seconda delle stagioni, l’aneddoto vuole così sottolineare la grettezza di taluni ambienti cortigiani. Di tutt’altro stampo è significativamente una precisa corte, quella dei Medici, e all’interno di essa si distingueva la figura di Maria Salviati, madre di Cosimo I e vedova di Giovanni dalle Bande Nere: Marco Bracci raccontò a Dolce “ma come cosa mostruosa”, cioè straordinaria, “che la illustrissima moglie del tremendo et invitto signore Giovanni dei Medici, ne la Corte del figliuolo fa lavare e raconciare le camiscie dei servidori, vuole che di ciò che mangia e bee Cosimo duca che mangino e beino anche essi e mal per chi ministra se si facessi il contrario”¹⁵⁹.

Càpita a volte che capi d’abbigliamento, come avviene più spesso per gli oggetti preziosi, siano usati in modo figurativo, ironico o come termine di paragone; in questo caso è utile un accenno di Dolce all’intellettuale Agostino Ricchi, che si era invaghito delle riverenze che venivano fatte ai letterati del cenacolo di Ippolito de’ Medici durante l’ingresso dell’imperatore a Bologna: “imbertonatosi delle sberrettate e de le riverenzie ch’ognuno faceva al Molza, al Iovio, al Tolomeo, al Cesano et agli altri de l’academia di Ippolto dei Medici”¹⁶⁰. Infine, la citazione di Piccardo circa “il ranno et il sapone”¹⁶¹ rimanda a un aspetto che emerge anche in altre opere, quello della pulizia e dell’igiene delle persone e della biancheria.

¹⁵⁶ Ivi, p. 67.

¹⁵⁷ Ivi, p. 97.

¹⁵⁸ Ivi, p. 99.

¹⁵⁹ Ivi, p. 111.

¹⁶⁰ Ivi, p. 46-47.

¹⁶¹ Ivi, p. 70.

Su questo aspetto si esprime Coccio in un suo tentativo di difesa della corte, citando diversi gesti che taluni civettuoli compiono a puro scopo estetico: “[...] messer mio, non la vogliate trafiggere a petizione d’alcune civettine di meno levata che un grillo, ch’altro non sanno fare che pettinare barbe, arricciare capegli, trovare foggie, passeggiare in contrapunto, dimenar capi, cavalcare in isquadra e formare inchini”¹⁶². Piccardo ricorda invece l’impiego dei giovani cortigiani “a scaldar panni, a lavare cessi, a fare profumi”¹⁶³, ma che le occupazioni per esaltare la bellezza fossero tipicamente femminili lo specifica Dolce: “Il vostro dire in conclavi mi mostra le consulte che fanno le donne con le imbelettatrici e con le pelaciglia”¹⁶⁴.

Ambito opposto a questo è quello degli indumenti e degli oggetti appartenenti al mondo delle armi e della guerra, presente nel testo anche se in modo figurato. Piccardo cita il “tirare con l’arco a pallotte” (proiettili per armi da lancio) ma in un caso sfortunato, cioè quando “una picca lunge dal segno”¹⁶⁵, ovvero manca il bersaglio della distanza di una picca, un’arma dall’asta lunga. Sempre lo stesso interlocutore asserisce che la Corte dia ironicamente “la benedizione con la ronca in cappa e in saio”¹⁶⁶, quindi con una sorta di alabarda e in abiti militari, indicando qui il saio la cotta d’arme. La stessa arma è citata anche da Giustiniani, illustrando come la Corte, per suo sollazzo, fermava un viandante, lo nutriva e poi “per fargli padire la cena, doppo il porgli in mano l’arpa o la lira, lo faceva giocare di spadone e di ronca conducendolo in ballo con la musaruola”¹⁶⁷. Un accenno al fatto che i duellanti si presentassero vestiti di bianco viene invece da una battuta di Dolce: “né gli antichi né i moderni viddero mai in duello armato in bianco un poeta et un facchino”¹⁶⁸.

La ricchezza delle corti rinascimentali è naturalmente ben dimostrata dalla quantità di oggetti preziosi di cui disponevano, e, tra tutte, la corte romana si distingueva certamente. Un breve accenno di Piccardo, a proposito delle stramberie del celebre buffone fra Mariano, ne dà subito l’idea: “Dieci volte, sendo la tavola papale coperta d’argenti con le cose dentro, ha tomato sopra esse, giostrando con le facole accese a le barbe dei Mori dei Nobili, dei Brandini

¹⁶² Ivi, p. 59.

¹⁶³ Ivi, p. 68.

¹⁶⁴ Ivi, p. 69.

¹⁶⁵ Ivi, p. 76.

¹⁶⁶ Ivi, p. 77.

¹⁶⁷ Ivi, p. 96. I divertimenti di corte andavano quindi dal ballo, alla musica, all’ammirare duelli, veri o finti, il tutto in chiave denigratoria e bassamente ridanciana. Lo *spadone* è una grossa spada, in uso soprattutto presso la cavalleria pesante.

¹⁶⁸ Ivi, p. 81.

e del frate che mangiava le berrette [...]”¹⁶⁹; la tavola papale è quindi imbandita con stoviglie in argento ma i buffoni vi si esibiscono ugualmente, cadendovi sopra facendo roteare le fiaccole o eseguendo altri goffi esercizi. La grettezza, l’ignoranza e l’indifferenza verso gli ingegni che circolano a corte anche in fatto di arte e gioielli sono successivamente descritte da un intervento di Giustiniani (nel quale la Corte è personificata): “Mostrategli una pittura: l’azzurro e lo uso o l’oggetto del suo lodare l’oro e l’azzurro, stupendosi d’un granchio ritratto al naturale. [...] Si vorrebbe flagellare quei da pochi che si affaticano in farle vedere gioie legate, teste antiche e miniature. Ella, tosto che gli sono poste dinanzi, dimanda: «Come si chiama questa pietra? Chi trovò la foggia di questo anello? Di donde viene questo marmo? Che libricciuolo è questo?», guastandone tanto quanto ella ne tocca; intanto te si dilegua dinanzi per non proferirtene un soldo”¹⁷⁰. Coccio, però, ancora risoluto a recarsi a corte, ne tenta la difesa utilizzando sempre il mezzo del paragone con i preziosi: “La sorte non può fare ognuno cardinale et ognuno pontefice [...]. Neanche la natura può creare per ogni paese oro e gemme, ma sassi e terra sì; che ne possono fare i rubini et i diamanti se chi ne è avaro capita male cercandogli? Adunque colui che rompe in mare per trovar le perle dee mandargli un cartello?”¹⁷¹, ovvero il cercatore di perle che sfortunatamente fa naufragio deve mandare al mare un biglietto di sfida a duello? Idealmente, seguendo il *fil rouge* di questo tipo di riferimenti sul medesimo tema, potremmo trovare una sorta di risposta nelle parole che Giustiniani rivolge a Dolce, che dalla corte si è tenuto lontano: “[...] E voi, Dolce, meritate, oltre la corona d’alloro, il diadema d’oro per avere saputo uccidere il pensiero, non che la volontà, di andarvi [...]”¹⁷². Sempre Giustiniani, ormai alla fine del *Ragionamento* quando la discussione è tutta incentrata sull’unica corte perfetta, quella del Cielo, fa un ulteriore interessante accenno: “[...] In sì alta parte le vivande fumanti nei vasi di gemme non allettano il vizio de la gola. In sì fatto imperio i letti d’oro non accolgono la lascivia e l’ozio”¹⁷³.

In alcuni passi ci sono comunque anche riferimenti più concreti, come quello alla corrente letteraria allora in voga che faceva protagonisti di componimenti piccoli oggetti del quotidiano; in questo esempio Piccardo, parlando dei poeti dileggiati dalla corte cita i manigli, ovvero i bracciali che spesso andavano in coppia sui due polsi: come il Sarafino e il Pistoia, “l’uno che componeva sopra una mosca, sopra una lettera, sopra una maniglia e sopra ogni

¹⁶⁹ Ivi, p. 66. Sono citati una serie di buffoni allora famosi: Giovan Battista detto “Moro” de’ Nobili, Domenico Brandino e forse fra Martino, tutti noti anche per la loro voracità, da cui l’iperbole di mangiare le berrette.

¹⁷⁰ Ivi, p. 97.

¹⁷¹ Ivi, p. 60.

¹⁷² Ivi, p. 104-105.

¹⁷³ Ivi, p. 118-119.

impresa, ebbe facilità et invenzione, e l'altro arguzia e prontezza, ma un carlino non mai, e ciò dicano i sonetti contra tinelli, camere locande e letti a vettura”¹⁷⁴. Giustiniani, con più precisione, descrive l’“accomodare una donzella”, ovvero la preparazione di una sposa, che deve avere “Le sue tavernine a le orecchie, la sua scuffia d’oro, il suo pendente, il suo ventaglio, i suoi frastagli a la veste, i suoi aneluzzi et i danari che se gli promettano sono la dote”¹⁷⁵, tutti segnali di un certo decoro. Riferimento tangibile è anche l’elenco che fa Piccardo di monete, simbolo di ciò che riceve un cortigiano, in valore grossomodo decrescente: “è il primo giorno di doppioni, il secondo di ducati, il terzo di giuli, il quarto di grossi, il quinto di baiocchi, il sesto di soldi, il settimo di quattrini e l’ultimo di piccioli”¹⁷⁶.

Un certo numero sono poi le metafore, gli usi “traslati” dei termini e dei concetti del mondo dei preziosi. Inizia ancora una volta e in senso ironico Piccardo, protagonista in qualche modo della prima parte dell’opera: “ma è ben bue, è ben bufolo, è ben babuasso chi non diventa di ventiquattro carati in Corte, nido de le superbia”¹⁷⁷, ovvero è uno stolto chi a corte non diventa un vero gentiluomo con tutte le più pregevoli qualità, come quelle dell’oro puro. Concetto analogo è espresso da Dolce, affermando che “Una de le nocive virtù che abbia chi va in Corte è la poesia, la cui vanità è come l’ariento vivo, che non può star ferma”¹⁷⁸. Uno dei favoriti della corte è definito “una de le sue corgnuole”¹⁷⁹ in un intervento pungente del prelado romano. Curiosa è anche una battuta di Dolce a commento di una cosiddetta “perla di saggezza” di Piccardo: “Detto da legare in oro”¹⁸⁰, a cui prontamente replica Coccio, “Trovate l’orefice e serviremvi”¹⁸¹. Interessante è infine il parallelo che fa Piccardo tra chi mantiene i cortigiani nutrendoli con il più povero dei formaggi e i funzionari delle zecche, i *toccadori*, che avevano il compito di verificare la bontà del materiale con cui erano realizzati gli oggetti preziosi: “Eglineno toccano la colla de le prevature col paragone de le più triste che si trovino, non altrimenti che si faccino i zecchieri degli arienti e degli ori [...]”¹⁸².

¹⁷⁴ Ivi, p. 57; i due poeti sono l’aquilano Serafino Ciminelli e Antonio Cammelli da Pistoia, della seconda metà del Quattrocento.

¹⁷⁵ Ivi, p. 92-93.

¹⁷⁶ Ivi, p. 56.

¹⁷⁷ Ivi, p. 51.

¹⁷⁸ Ivi, p. 57.

¹⁷⁹ Ivi, p. 75.

¹⁸⁰ Ivi, p. 71.

¹⁸¹ Ivi, p. 71.

¹⁸² Ivi, p. 64.

Manufatto in metallo più o meno prezioso sempre presente all'attenzione di Aretino è la medaglia celebrativa o satirica¹⁸³, che alla sua epoca era di gran moda; anche nel *Ragionamento delle Corti* si leggono citazioni e aneddoti molto istruttivi circa la considerazione che egli ne aveva. Un primo esempio è nella risposta di Giustiniani alla domanda di Dolce “E quando ella si fa ritrare in medaglia?”; il letterato risponde con una serie di informazioni che, pur se con tono sarcastico, illustrano il procedere e le difficoltà di un artista che doveva realizzare una tale opera: la Corte (personificata) “vuole che le si mostri il disegno, et avendo tutto il profilo del volto come è piaciuto a la natura, non trova maestro che la contenti, dicendo: «Io non ho cotale il naso, né s'è fatti gli occhi, né a cotesto modo le ciglia. Che orecchia grande, che fronte piccola, che barba sparpagliata, nol faria il mondo che questa fosse la mia cera». Intanto l'adulazione spicca due paroline insalate dicendo: «La Signoria vostra ha più maestà». E voltatosi a lo scultore gli dice: «Date un poco più di divinità ne la bocca». Et egli che, astuto, scorge l'ignoranza del villano giudizio, lavorato nei capegli dice: «Guardatela mo'». Et ella, che non sa se è viva, giura che l'ha fatta viva”¹⁸⁴. Ulteriormente intrigante è il commento a questa disamina di Dolce che, citando la frase stupita di un noto buffone, afferma: “Disse il Rosso: «Io rinasco, poiché le Corti non fanno sbandire gli specchi»”¹⁸⁵, informandoci ancora una volta della loro diffusione. Poche pagine dopo si svolge tra i tre interlocutori della *Seconda parte ragionata* un altro interessante discorso; riferendosi alle “tenaglie”, Dolce afferma che “non si può burlarle, con torsele dei piedi lasciandoci l'immagine di se stesso nel modo che fece Leone d'Arezzo de le medaglie?”. In effetti, come commenta Coccio di seguito, “Gli scultori ne fanno sempre qualcuna”, in particolare Leone Leoni, dal temperamento focoso e non certo remissivo. Dolce prosegue con la narrazione dell'episodio: “Un antiquario di poco giudizio e di meno gentilezza aveva uno Alessandro, un Lisimaco, una Artemisia et una Faustina di conio perfetto, et essendone innamorato il piacere che si ha di cotali memorie, il goffo, per danaio che se gli offerisse, non ne vole mai contentare un uomo degno, onde Leone, ottenutele in prestanza, le contrafece, dando le vere a chi le desiderava e le false a chi non se ne intendeva”. A parere di Coccio, Leoni “Gli fece il dovere”, ma per Giustiniani “E' impossibile che non le conoscesse”. Conclude quindi Dolce, garantendo la veridicità del fatto: “Per mia fé che le erano sì proprie di peso, di logoro, di macule, di colore e di cerchio che non solo lo ignorante in ciò, ma i

¹⁸³ Ivi, p. 98, Dolce cita “La proprietà dei gesti de la Corte si vede ne le medaglie fatte ne la morte di Leone”
papa.

¹⁸⁴ Ivi, p. 97.

¹⁸⁵ Ivi, p. 97.

Benvenuti, per via di dire, ci sariano stati colti. Io le ho avute in mano tutte insieme, e quel piccolo o grande intendimento che è in me, ancora che sapesse l'inganno, non se ne accorse"¹⁸⁶. Circa le medaglie, un accenno all'importanza emblematica dei loro rovesci lo fa Giustiniani¹⁸⁷, riprendendo dei discorsi che aveva lasciato interrotti e puntano poi l'attenzione sulle marche tipografiche, sulle insegne e sul loro significato intrinseco: "Che colera credete voi che abbia la Corte con messer Aldo per conto de l'ancora e del delfino sua impresa, parendole che la velocità e la tardità con che ella toglie e dà meriti l'insegna di Cesare? Et è mancato niente che ella non l'ha presa contra i librai, bontà de le fenici, de le Fortune e de le altre loro invenzioni, e che lettere ci scrivano intorno!"¹⁸⁸.

A questo argomento se ne può avvicinare un altro, per affinità di materiali e tecniche, quello della progettazione e fusione di caratteri da stampa, in cui era maestro un frequentatore di Aretino e della bottega di Marcolini, il calligrafo Francesco Alunno. E' ancora una battuta di Giustiniani a ricordarlo, appena questi fa il suo ingresso nel giardino dell'editore forlivese e riferisce il motivo del suo passaggio: "Io voleva vedere quella lettera così bella che egli ha fatto gittare di nuovo, perciò che di cotale carattere desidero che si stampino le mie *Filippice*", il volgarizzamento di Cicerone che uscirà nel 1538 però per un altro editore. Coccio risponde di seguito: "Avete ragione di metterle in sì fatta stampa, perché sono lodatissime"¹⁸⁹.

Per quanto concerne un elenco di oggetti in terracotta che si vendevano al mercato di piazza Navona, è divertente un aneddoto raccontato da Piccardo: "[...] quando dal di sotto e dal di sopra un tara tara et uno tantara tantara scoppia fuori di due trombe e, moltiplicando il clangore con lo abbreviare de lo strepito, appariscano due uomini d'arme sopra due cavalli bardati, con le lance in su la coscia e con gli elmi chiusi in foggia di battaglia, e correndo l'uno al contrario de l'altro entrarono tra i piattelli, tra le pentole, tra le vettine, tra le conche, tra i boccali, tra le scudelle, tra gli scudellini, tra le pozzatoie e tra ogni altro instrumento di terracotta con tanto fracasso, con tanto tuono e con tanto spavento che si credette che quel punto fosse frater bastardo del dì del Giudizio, tal che gli Ebrei, i rigattieri, i cambiatori, con il resto de la plebe, truccando per la calcosa con le loro bagaglie addosso simigliavano i fuggenti lo sbombardare del diluvio su l'arca di Noè, et il popolo, udendo le strida dei padroni de le vasa, cridando: "Serra, serra!", si credette che sprofondasse la corte"¹⁹⁰. Altri oggetti di uso

¹⁸⁶ Ivi, p. 101, per tutto l'episodio.

¹⁸⁷ Ivi, p. 98: "[...] I' vo' tornare ai rovesci de le medaglie, ché mi sono scordato [...]".

¹⁸⁸ Ivi, p. 98.

¹⁸⁹ Ivi, p. 85.

¹⁹⁰ Ivi, p. 65.

quotidiano citati nel testo sono le candele: Piccardo ne parla poiché “si provvede a le candele con il grasso di porco, e con lo sminuirle si riforma il peso del bue cotidiano”¹⁹¹, ovvero si cibano i cortigiani con il grasso che avanza dalla loro realizzazione. Ancora Piccardo parla dell’uso di ventagli, detti spesso “roste”¹⁹², o dei “cacciamosche” appesi in tinello: ironicamente precisa che “quelle da la state erano profilate di taffetà e quelle dal verno di dossi”¹⁹³, le pellicce tratte dalla schiena di scoiattoli. Scanni, seditoi, seggiole che si fanno portare “le donne che vanno a la predica”¹⁹⁴ compaiono in frasi di Giustiniani e Dolce; tazze e piatti come stoviglie più comuni e gli “arnesi che ti discoprano le carni”, cioè quelli dello scalco, sono citati ancora una volta da Giustiniani¹⁹⁵. Unico rimando, però in senso allegorico, a un mezzo di trasporto è quello di Dolce alla “fusta”¹⁹⁶, una piccola galea con un solo albero ma indicando qui un carro di carnevale, rappresentante la “nave dei folli”. Diverse campane veneziane sono elencate da Giustiniani, “[...] Suonano le campanelle dei Tedeschi, suona la Marangona, suona la campana di Rialto [...]”¹⁹⁷, mentre era usanza della corte romana suonare una campanella per chiamare al pasto i cortigiani: anche il giovanetto dei discorsi di Piccardo che speranzoso si reca a Corte “sente le campanelle”¹⁹⁸; il fine pasto era invece annunciato, con tempi sempre più ristretti, dal suono di una bacchetta¹⁹⁹; una campanella annunciava anche il momento di “correre all’armi” con le proprie cavalcature²⁰⁰.

Più complesso da spiegare è invece un paragone che fa Giustiniani: “Le Corti hanno il giudizio come il gusto, perciò beano alcuni vini sì forti, sì torbidi e sì crudi che ammazzariano i tinelli che hanno lo stomaco di smalto [...]”²⁰¹, dove probabilmente si riferisce a dei contenitori per il vino in metallo con l’interno smaltato, come ancora si usa anche se non frequentemente in enologia; l’alternativa potrebbe essere un recipiente in terracotta ma non certo in legno, perché la smaltaure non reggerebbe alle modifiche del supporto. Sulla stessa linea è un modo di dire citato da Piccardo, “invetriarsi negli opprobi”²⁰², il cui senso corrisponderebbe oggi a fare la “faccia di bronzo” davanti ai vituperi poiché il riferimento al procedimento dell’invetriatura poteva far pensare a una reazione rigida, priva di espressività.

¹⁹¹ Ivi, p. 63.

¹⁹² Ivi, p. 74: “[...] si recò là senza finir mai di arrostarla [...]”.

¹⁹³ Ivi, p. 74.

¹⁹⁴ Ivi, p. 91.

¹⁹⁵ Ivi, p. 98: “Ecco il pazzo che, toltole la tazza di mano et il piatto dinanzi [...]”; p. 103-104.

¹⁹⁶ Ivi, p. 95.

¹⁹⁷ Ivi, p. 107-108.

¹⁹⁸ Ivi, p. 54-55.

¹⁹⁹ Ivi, p. 64: da una battuta di Piccardo “scortasi il suono della bacchetta”.

²⁰⁰ Ivi, p. 64.

²⁰¹ Ivi, p. 99.

Il mondo del gioco è diffusamente rappresentato, trattandosi di una componente importante della vita sociale di allora e certamente tra gli svaghi più praticati da annoiati cortigiani. Figurano infatti, qua e là nel testo, il gioco del lotto²⁰³, i dadi²⁰⁴, e i tanto amati giochi di carte²⁰⁵ come la celebre primiera²⁰⁶, o ancora, dalla narrazione da parte di Piccardo di un aneddoto (emblematico anche della condizione di esasperazione cui giungevano i cortigiani) emerge metaforicamente la pratica della bassetta, sempre un gioco d'azzardo a carte: "Ho conosciuto uno reverendo il quale, per avanzare tanti pasti il mese, travestitosi, se ne andava tre ore inanzi l'alba, dormendo ognuno, per una scaletta segreta ne la stalla e, rubando le briglie e le staffe dei cavalli dei servitori, le aguattava; poi, nel mezo del mangiare degli affamati, sonava la campanella da cavalcare *manu propria*, onde i fedeli, col boccone in bocca, correndo in fretta, parevano una frotta di fantaccini intorno a una bassetta che, sentito dare a l'arme, lasciate le carte e le chieste, rimessi gli avanzi, corrano dove il tamburo gli chiama, ma non trovando né staffe né briglie, entrati a bravare i famigli per non potere accompagnare l'amico, cadevano ne la contumacia degli otto di [...]"²⁰⁷. Molto praticati all'epoca e citati nelle diverse varianti erano anche i giochi a palla, per i quali si usavano palle di diversi materiali, consistenze e fatture; rispetto all'epistolario, dove Aretino nomina sorti di palloni cuciti in pelle, in quest'opera emerge forse una pratica più consona all'ambiente, quindi più cortese e delicata. Per esempio giocava "a la palla" un "garzoncello da Pesaro che si chiamava il Bianchino"²⁰⁸, poi castigato per futili motivi. In senso figurato è poi citato da Dolce in due occasioni il gioco della "palla a vento", che si praticava con una leggera palla costituita da una vescica rigonfia d'aria: "[...] la sorte nata degli umori de le stelle e dei capricci dei cieli i quali, per essere il mondo un pallone sventato giocando al calcio con esso è forza che le genti balzino tuttavia in suso et in giuso"²⁰⁹, e ancora: "Date due colpi a la palla a vento del suo giudizio"²¹⁰, intendendo in questo contesto la sventatezza, la mancanza di giudizio.

²⁰² Ivi, p. 75.

²⁰³ Ivi, p. 79, Piccardo allude al gioco del lotto: chi va a Corte "Si rechi ne la prudenza di chi mette bollettini a la ventura, il quale fa conto di avergli giocati".

²⁰⁴ Ivi, p. 101, Giustiniani: la Corte "standosi queta, non pure si lascia scambiare i dadi".

²⁰⁵ Ivi, p. 106, Dolce: "Se fossero state carte da giocare se le faceva un cofano d'avorio come si fa ai libri dorati e ricamati che se le intitolano".

²⁰⁶ Ivi, p. 72, Piccardo "Basta porre i danari in tavola e dare una rimescolatina a le carte a mettere in ballo i premieranti".

²⁰⁷ Ivi, p. 64; *aguattava* significa "nascondeva", le *chieste* sono le carte su cui puntare. Poiché lo scherzo disperato andava a buon fine, le vittime venivano punite per otto giorni.

²⁰⁸ Ivi, p. 99.

²⁰⁹ Ivi, p. 112.

²¹⁰ Ivi, p. 96.

La durezza e la volgarità della vita a corte sono esemplificate nel *Ragionamento* anche dal racconto di alcuni scherzi molto pesanti che venivano architettati ai danni di cortigiani giovani o anziani, o comunque più deboli, con l'utilizzo di beni a volte lussuosi come i tappeti. Il primo lo descrive Piccardo, narrando del famoso giovanetto, che “zimbello dei palafrenieri e d’ogni ciurmaglia”, riceveva come ricompensa “una coperta coi manichi che lo balza fino al cielo”²¹¹: era divertimento comune al tempo di Leone X lanciare ripetutamente qualcuno in aria con l’uso di una coperta tra le risa generali. Sempre Piccardo narra di “Un certo Urbinate, nigromante filosofico” che “allora che si stimava che [la Corte] lo facesse canonizzare per ufficiale, lo pose nel catalogo dei pazzi, menandolo in pubblico con un tappeto addosso in foggia di sbernia”²¹², quindi esponendolo alla derisione generale; l’episodio è ricordato anche da Coccio: “A me non pare avere udito se non de l’Urbinate che venne in scena con l’aversi fatto sbernia del tappeto”²¹³. E’ poi Giustiniani a narrare un altro pesante e irrispettoso scherzo, ricco di riferimenti per esempio a tessuti preziosi; il soggetto è sempre la Corte personificata che aveva fatto “cadere gli imbasciatori d’una comunità in una fossa d’acqua fino a la gola, con rovina dei taffetà e dei damaschi di che essi si onoravano”. Egli poi continua chiarendo che la fossa era “piena d’acqua ricoperta di frasche e di terra, si ché non si discerneva” e che vi erano caduti dentro “due cavalieri sproni d’oro”²¹⁴: gli sproni d’oro venivano portati dai cavalieri al momento della creazione, e simboleggiavano uno dei massimi gradi di cavalleria.

A corte cercavano apprezzamento non solo scrittori e artisti, ma anche inventori e studiosi dalle svariate capacità e propensioni, eppure anche costoro godevano di scarsissima considerazione, quando non venivano propriamente derisi e i loro lavori - a volte in carta o cera - rovinati. E’ Giustiniani a dar conto di due singolari episodi nelle ultime pagine della *Seconda parte ragionata*. Dapprima racconta la storia di un “cartone mirabile”: “Un gentile intelletto aveva ritratto Roma come ella era e non come ella è. Egli lo sviluppò in presenza della Corte [...] e mentre le ne divideva in sette regioni [...] ella ci scolava sopra le candele [...]. Intanto la cera pioveva giuso [...]”²¹⁵; da tanta noncuranza ne sortì che fu “appiccato il fuoco a uno dei lati del cartone”²¹⁶. Un’altra volta “Fu portato una sera doppo cena in tavola

²¹¹ Ivi, p. 56.

²¹² Ivi, p. 56; la *bernia* è una sorta di pesante e lungo mantello femminile, invernale quindi spesso foderato di pelliccia, fissato sulla spalla sinistra.

²¹³ Ivi, p. 72.

²¹⁴ Ivi, p. 96.

²¹⁵ Ivi, p. 105.

²¹⁶ Ivi, p. 106.

de la Corte uno strumento di cera che mostrava la via da seccar paludi, cosa non meno utile che nuova, et ella, nel far vista di stupirne, appressandoci i lumi gongolava del povero virtuoso che non aveva altra faccenda che rappicare ciò che se ne distruggeva”²¹⁷. La spiegazione di tanto disinteresse per il cartone e per il modellino in cera viene dalla successiva battuta dello stesso personaggio che chiaramente illustra, attraverso una metafora tanto preziosa quanto scurrile, le vere passioni della Corte (dissolutezza sessuale e avidità di preziosi in quanto potenzialità economica): “Vorrei che vedeste l’accoglienze che si fanno a chi le porta la misura d’un bel manico di diaspro o di qualche leggiadro anello, con dirle: «Questo è del tale e del tale», promettendole di farle avere la perla tonda e la gemma quadra de la tale e de la tale. So che le candele si spengano al maneggiare di sì fatti cartoni e di sì fatti instrumenti”²¹⁸.

1.1.3 *Le carte parlanti*

Il gioco dei Tarocchi era contemplato, tra XV e XVI secolo, tra i giochi di carte onorevolmente praticabili dai cortigiani perché non si trattava di giochi d’azzardo, ma di “giochi ingenuosi” nei quali “sotto varii velami spesso scoprivano i circostanti allegoricamente i pensier sui a chi lor più piaceva”²¹⁹: le carte servivano dunque a guidare una conversazione o a comporre improvvisando, di solito su un tema dato desunto dalle immagini raffigurate sulle carte stesse. Taluni giochi erano quindi accettati perché stimolavano l’inventiva, l’ingegno, la capacità oratoria dei giovani di corte: ciò che doveva essere tenuto presente era l’equilibrio, il non eccedere nelle cose e nei vizi, l’utilizzare al meglio il proprio tempo, senza sprecarlo in passatempi non costruttivi²²⁰. Del gioco della primiera come spunto

²¹⁷ Ivi, p. 106.

²¹⁸ Ivi, p. 106.

²¹⁹ BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di A. QUONDAM, note di N. LONGO, (I ed. 1981), Milano 2009, I, 5, p. 23.

²²⁰ Ivi, II, 31, p. 166: “in questo penso che intervenga una cosa rarissima, cioè che la mediocrità sia più laudevole che la eccellenza”. Sulla storia del gioco e sui passatempi di corte si possono vedere *Le carte di corte. I Tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo della mostra a cura di G. BERTI e A. VITALI, Ferrara, Castello Estense, Casa di Stella dell’Assassino, settembre 1987 – gennaio 1988, Bologna 1987 e, più nello specifico, ivi, G. ALGERI, *Un gioco per le corti: i tarocchi miniati*, p. 21-43; ivi, F. CARDINI, *La Fortuna, il Gioco, la Corte*, p. 11-20; ivi, M. DUMMETT, *Sulle origini dei Tarocchi popolari*, p. 78-85; ivi, F. PRATESI, *Il gioco italiano dei Tarocchi e la sua storia*, p. 111-124; ivi, P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, p. 95-110 (il dialogo delle *Carte Parlanti* è trattato alle p. 97, 102-104). Inoltre C. FRUGONI, *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Bari 2001, in particolare il capitolo secondo, «*Breviari del diavolo so’ le carte e naibi*». *Giochi da adulti: carte, tarocchi, scacchi e battaglie*, dove alle p. 68-69 sono discussi i giochi di carte; S. FRANCONI, *Iconografia del gioco nel Cinquecento*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell’intrattenimento dal XII al XVI secolo*, atti del convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, Roma 1993, p. 251-268; ivi, S. FOÀ, *I ‘Tarocchi’ di Matteo Maria Boiardo dalla corte estense alla tipografia veneziana*, p. 609-617.

per un componimento si era occupato Francesco Berni nel 1526 (*Capitolo del gioco della primiera e Commento*), mentre le istruzioni sul giusto modo di giocare erano state espresse da Castiglione due anni più tardi nel suo *Libro del Cortegiano*. Aretino si discostò da queste brevi analisi impostando un trattato intero in forma di dialogo sul gioco delle carte. La forma del dialogo, utilizzata secondo la tradizione classica (in special modo Luciano) e neoplatonica per esporre un argomento di interesse, era già stata adottata da Aretino per trattare del tema della corte (*Ragionamento delle corti*, 1538) e il tema della prostituzione o, meglio, delle possibilità di vita della donna nella società del suo tempo (le *Sei giornate* composte dal *Ragionamento* e dal *Dialogo*, 1534 e 1536). Nei dialoghi aretiniani è sempre presente un esperto dell'argomento trattato; in questo caso è lo stesso mazzo di carte da gioco miniate che intrattiene una lunga conversazione con il loro produttore, il cartaro Federigo del Padovano. L'obiettivo delle Carte sarà quello di demolire i presupposti della loro fama negativa, di creazioni demoniache, induttrici di tante disgrazie e deviazioni negli uomini; la loro origine divina è confermata, ma in una versione positiva, risalendo la loro mitica invenzione a Palamede, geniale allievo di Chirone assieme a Enea, Achille, Aiace, e ideatore di altri giochi per svagare l'esercito acheo come i dadi e gli scacchi. Attraverso un loro uso intelligente e non sconsiderato, le carte da gioco possono rappresentare un mezzo educativo ed edificante offrendo lo stimolo ad accrescere importanti virtù come prudenza, forza, pazienza, temperanza²²¹. Il dialogo delle *Carte parlanti* si pone in stretta relazione con il dialogo delle prostitute, poiché grande nemico di quest'ultime era proprio il gioco, calamita dell'attenzione e dei quattrini degli uomini (e quindi dei loro clienti)²²²; sono però trascorsi degli anni e anche la vita di Aretino si trova in una fase più matura: l'intento non è più quello di attirare l'attenzione trattando argomenti scabrosi e semplicemente additando le iniquità della sua società, la bassezza di certo vivere basato sull'inganno e sulla ruberia, ma la volontà è ora quella di dare degli efficaci insegnamenti moraleggianti, dimostrando attraverso la voce delle Carte una profonda conoscenza del genere umano in tutte le sue sfaccettature, derivata inequivocabilmente da una frequentazione diretta di tantissimi contesti, dalle maggiori corti al quotidiano delle osterie. Dal punto di vista letterario, l'opera, presentando un manufatto inanimato, si stacca dalla letteratura dichiaratamente *impegnata* e si situa nell'ambito della

²²¹ Le carte affermano che il loro gioco a volte permette "ciò che sia consiglio, parsimonia, opinione, capacitate, astuzia, risparagno, largità, mansuetudine, costanza, severità, prontezza e indugio", PIETRO ARETINO, *Le carte parlanti*, a cura di G. CASALEGNO e G. GIACCONE, Palermo 1992, p. 167-168; ancora le Carte affermano che "la prudenzia è vena che produce l'oro, ma l'oro è minera che non genera la prudenzia", *ivi*, p. 263-264.

²²² Le Carte si definiscono "mal trattate da le meretrici", *ivi*, p. 221.

cosiddetta produzione carnascialesca, dove il *topos* dell'oggetto parlante è molto frequente; i riferimenti più prossimi di Aretino, anche se nei toni di un acceso antagonismo, sono i citati componimenti di Francesco Berni - nel senso del loro superamento nella direzione di una maggior completezza nella trattazione e di un più consistente spessore filosofico -, e la lettera che compare nell'epistolario di Nicolò Franco in cui una lucerna descrive ciò che conosce del mondo umano più intimo²²³. La storia editoriale dell'opera si apre a Venezia nel 1543, con l'edizione presso Giovanni Farri del *Dialogo di Pietro Aretino, nel quale si parla del giuoco con moralità piacevole*; la seconda edizione, di due anni dopo presso un altro stampatore, risulta già scemata in qualità; dopo una terza uscita nel 1589 se ne ebbe una ulteriore nel 1650 che, nonostante la considerevole riduzione dei riferimenti religiosi, vide confermata la presenza nell'*Indice* (1679). Il titolo con cui il dialogo è oggi conosciuto, *Le Carte parlanti. Dialogo di Partenio Etiro. Nel quale si parla del giuoco con moralità piacevole*, deriva da quest'ultima edizione. Per avere nuovamente un'edizione basata sulla *princeps* del 1543 bisognerà attendere il lavoro curato da Giovanni Casalegno e Gabriella Giaccone nel 1992²²⁴, che qui si analizza, e quello da Carlo Serafini nel 2002²²⁵. La storia critica del testo è ancor più frammentaria e recente, iniziando con l'attenzione dedicatagli da Giorgio Petrocchi nel 1948²²⁶; fino al 1982, quando se ne occupò Achille Olivieri con un'analisi di respiro storico-sociologico²²⁷, fu citato solo in studi sulla storia dei giochi di carte. Poco tempo dopo Christopher Cairns ne diede una lettura anche alla luce delle conoscenze e dell'interesse di Aretino per Erasmo²²⁸.

²²³ “Un certo poeta Franco, mascalzone, già famiglio de l'Aretino, introduce a parlare una lucerna de le cose che si veggono di giorno”, ivi, p. 215.

²²⁴ PIETRO ARETINO, *Le carte parlanti*, a cura di G. CASALEGNO e G. GIACCONE, Palermo 1992; si veda ivi G. GIACCONE, *Il gioco della scrittura*, p. 7-28, e G. CASALEGNO, *Notizia*, p. 29-33.

²²⁵ *Pietro Aretino*, introduzione di G. FERRONI, apparati di C. SERAFINI e L. ZAMPOLLI, Roma 2002, p. 627-783.

²²⁶ G. PETROCCHI, *Pietro Aretino tra Rinascimento e Controriforma*, Milano 1948.

²²⁷ A. OLIVIERI, *Jeu et capitalisme a Venise (1530-1560)*, in *Les jeux à la Renaissance*, Actes du XXIIIe colloque international d'études humanistes, Tours, juillet 1980, Paris 1982, p. 151-162. Si possono inoltre vedere gli studi A. OLIVIERI, *Giuoco, gerarchie e immaginario tra quattro e cinquecento*, in *Rituale, cerimoniale, etichetta*, a cura di S. BERTELLI e G. CRIFÒ, Milano 1985, p. 163-180; L. ROMANO, *Il giocoliere e l'eretico. Il Polesine e la corte di Mantova*, in *Eresie, magia, società nel Polesine tra '500 e '600*, atti del XIII convegno di studi storici, Rovigo, 21-22 novembre 1987, a cura di A. OLIVIERI, Rovigo 1989, p. 33-45. Aspetti interessanti dei giochi in qualche modo divinatori che venivano diffusamente praticati a Venezia emergono dall'opera di Francesco Marcolini, *Le sorti di Francesco Marcolino da Forlì. Intitolate giardino di pensieri*, stampata una prima volta nel 1540 e in seguito nel 1550 con il titolo *Le ingegnose sorti* (LODOVICO DOLCE, *Terzetti per le "Sorti". Poesia oracolare nell'officina di Francesco Marcolini*, edizione e commento a cura di P. PROCACCIOLI, Treviso 2006); sulla geniale figura dello stampatore, P. VENEZIANI, *Marcolini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, Catanzaro 2007, p. 773-776.

²²⁸ C. CAIRNS, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice 1527-1556*, Firenze 1985. Studi più recenti sono in M. DI MONTE, F. MOZZETTI, G. SARTI, *Pietro Aretino 1992. Proposte e propositi*, “Venezia Cinquecento”, 2 (1992), nr 4, p. 139-161, in particolare alle p. 148-151 per quanto concerne le *Carte parlanti*, e alle p. 142-143 per l'opera marcoliniana; M. COTTINO JONES, *Gioco e*

Trattandosi di un'opera letteraria con un fortissimo aggancio al reale, è inevitabile che vi si ritrovi un certo numero di riferimenti alla sfera materiale. Già il fatto che protagonista dell'opera siano degli oggetti di grande lusso la pone sotto una luce particolare; il Cartaro realizzava infatti mazzi di carte di pregio elevatissimo, tantoché Aretino paragonava la sua maestria a quella di Michelangelo nella pittura. Aretino, come Giovanni dalle Bande Nere, dichiarava pubblicamente di non amare né saper giocare, ma il dialogo dimostra in tantissimi passaggi una conoscenza di giochi e regole che non doveva derivare solo dal "sentito dire"²²⁹. Certo è che egli non tenne per sé i mazzi di carte e Tarocchi che Federigo del Padovano gli aveva inviato da Firenze, ma li aveva regalati a delle giovani che ne avrebbero fatto a sua detta un uso certamente più assiduo e competente²³⁰.

All'interno del dialogo, le citazioni che si riscontrano più frequentemente riguardano da un lato il mondo proprio del gioco e dei giochi di carte, con l'infinità dei loro termini tecnici, e dall'altro la sfera dell'abbigliamento e degli accessori. Per volontà dell'autore, quest'opera infatti risulta fortemente legata al quotidiano, poiché le carte da gioco passano per le mani di tante persone di ogni ceto sociale, e al loro uso è connessa tutta una serie di piccole azioni abituali; per questa ragione dunque le citazioni che emergono non hanno un carattere descrittivo nei confronti dei beni personali, ma piuttosto sono brevi e circostanziate.

Il Cartaro, già in apertura, dice alle sue Carte di aver posto grande impegno per abbellirle "come donne novelle": un paragone rapido ma che già rivela come le giovani spose curassero la loro immagine²³¹. Il mutamento di abbigliamento, simbolo del successo sociale, è rappresentato da uno dei tantissimi aneddoti che costellano il dialogo, quando si parla di un tale che grazie al saper giocare ora vive in "una casa fornita, vestito da cavaliere e corteggiato

discorso: le 'Carte Parlanti' di Aretino, in Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo, atti del convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, Roma 1993, p. 679-690; L. BOLZONI, La letteratura come gioco: le 'Carte Parlanti' dell'Aretino, in Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 641-672.

²²⁹ A proposito di Giovanni de' Medici le Carte chiedono "Come si dee credere ch'egli sia agguagliato ne l'arme, se niuno l'ha mai aggiunto nel giuoco?", PIETRO ARETINO, *Le carte parlanti*, a cura di G. CASALEGNO e G. GIACCONE, Palermo 1992, p. 148.

²³⁰ Dicono le Carte al Cartaro che "Se colui al qual mandasti le carte miniate d'azuro e d'oro godesse di Venezia come ne godiamo noi, ringiovenirebbe, egli che non si diletto mai de i casi nostri, onde ne parla a vanvara", PIETRO ARETINO, *Le carte parlanti*, a cura di G. CASALEGNO e G. GIACCONE, Palermo 1992, p. 241. Per la presenza del Cartaro nell'epistolario di Pietro Aretino, i doni dei mazzi di carte, le notizie note circa il *maître cartier* e la loro corrispondenza, rimando a quanto già analizzato in L. SABBADIN, *Lusso, vanità e gusto nella casa di Pietro Aretino. Artefici e oggetti di arte applicata documentati nell'epistolario*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 2005-2006, relatore prof.ssa G. Baldissin Molli, p. 295-303. Inoltre, sul Cartaro, C. LIMENTANI VIRDIS, *Committenza, teatro, pittura a Landshut nella seconda metà del '500*, in "Filologia veneta, lingua, letteratura, tradizioni. Ruzzante", 1 (1988), p. 259-278.

²³¹ PIETRO ARETINO, *Le carte parlanti*, a cura di G. CASALEGNO e G. GIACCONE, Palermo 1992, p. 42-43.

da paladino” mentre “cominciò, rafazzonato d’una casacchetta di velluto duro per la colla come una carta pecorina, con le sue scarpe di terzo pelo e la berretta ancora, ad intervenire per le corti de gl’imbasciatori, de i signori e de i grandi uomini; e, ficcatosi tra loro, dal giocare con essi, venne al mangiare, dal mangiare a lo spasseggiare, onde il tu se gli converse in voi e il messere in signore, tal che adesso ispaccia il fumo de la degnità come egli meritasse i suoi onori”²³². Al contrario, il gioco non sempre dà i risultati sperati, come accadde a quel “fantaccino che, vestito da state nel cuor del verno, si reca giocando là dove la scalmana del perdere lo fa sudar di bel genaio”²³³. Spesso i giocatori perdevano tutti i loro averi e tra questi i capi d’abbigliamento non erano gli ultimi della lista: per esempio il Padovano chiede alle Carte di narrargli “qualche cosa sopra del torre e del dare vesta, collana o gioia a la posta, dando tanto nel tirar de l’una e tanto nel vincer de l’altra”²³⁴; o ancora “la cosa si terminò co ’l non lasciarsi altro indosso che la camiscia e senonché i vincitori non volsero giocar ne le massarizie di casa, era per far del resto, con lo giugnervi fino a i coppì del tetto”²³⁵; “Brandino, cavalier di Rodi”, chiedono le Carte al Cartaro, “Saria mai cotestui un di quegli crociferi che, avendosi giocato le stringhe de le calze, tornarono a casa parte a brache calate e parte con esse in mano?”²³⁶. Perdere anche la camicia, o restare in camicia, è un modo dire tuttora in uso, e la camicia è ciò che spesso rimane dopo aver perduto i capi di valore: “Nel restarsi in camiscia come un saltamartino”, ovvero un uomo fallito²³⁷, “vendute le camisce”²³⁸. Altro elemento simbolico del perdere al gioco è naturalmente la borsa o la *scarsella*, in quanto contenitore di denaro: “il giuoco, oltra il tormentare de l’animo e del corpo, volge anco la borsa co’l culo in suso”²³⁹, ma, dicono le Carte, “Il giuoco vota una scarsella e riempiene un’altra”²⁴⁰. Il “carpire la borsa”²⁴¹ al giocatore che magari ha perso anche il controllo della situazione per la rabbia, la distrazione, l’eccitazione o il bere oltremisura, è obiettivo di chi gioca disonestamente, soprattutto negli strati umili della società: un tale Lodovico Trotti “levatosi da giuoco con la borsa in mano, badando a chiacchiarare con alcuni cicaloni, messe, credendosi di metterlo dentro, cotale iscudo di fuori e, ripostasi la borsa ne la brachetta, cenato ch’egli ebbe, se n’andò a letto” accompagnato da una meretrice,

²³² Ivi, p. 135.

²³³ Ivi, p. 58-59.

²³⁴ Ivi, p. 280.

²³⁵ Ivi, p. 80.

²³⁶ Ivi, p. 110.

²³⁷ Ivi, p. 210.

²³⁸ Ivi, p. 115.

²³⁹ Ivi, p. 78-79.

²⁴⁰ Ivi, p. 268.

ma la mattina seguente, “occorrendogli l’aprire de la borsa, non ci trovando ciò che gli pareva d’avere posto, levò le grida al cielo dicendo: «Nel levarmi io istanotte a pisciare, questa poltrona, tolta la borsa di sotto al piumaccio, me l’ha rubato»”²⁴².

Altri accenni a capi d’abbigliamento sono più generici e incidentali: per esempio le Carte, parlando del sole (con un riferimento velato alla figura del Tarocchi) dicono che poiché “pratica con tutte le comunanze del mondo, sa quel che sanno fino a le scarpe nostre”²⁴³; sono citati poi i “piedi calzati” che si corteggiano “ne le carezze”²⁴⁴ anche se “Il piacere che prende il tatto, di sopra i panni, è un mezo dispiacere”²⁴⁵. Lo stesso cavalier Brandino “se ne stava in su le petacchine”, cioè in pantofole²⁴⁶, e ancora sono citate *calze e giubboni*²⁴⁷ mentre come modo di dire è interessante il “Voltato mantello” per significare un cambio di atteggiamento di una persona²⁴⁸. I giocatori sono spesso restii a dire quanti denari vincono o perdono, per questo “chi gli vince, oltra, che sempre dinega il conto loro, se lo dimentica ancora, bontà del suo nascondersigli in seno, in le maniche e giù per le calze”²⁴⁹. Anche i copricapi compaiono in un certo numero di occorrenze: per esempio il detto proverbiale “con il senno in la berretta”²⁵⁰, ovvero essere assennato, si oppone al “portare il senno sopra la berretta”, cioè l’essere dissennati. Gesto di ossequio è sempre il levarsi il copricapo: “«Se io mi cavavo la berretta a colui che mi gittò questi, me ne avria forse gittati altrettanti e più»”²⁵¹. Sono citati poi i due estremi, “la berretta dogale”, massimo del prestigio, e il *bonetto*, il copricapo più quotidiano²⁵². A proposito di berrette, è utile citare qui il complimento che il Cartaro fa a una sentenza delle sue Carte: “Vo’ far porre tali parole in oro e portarle per impresa”²⁵³, ovvero vorrebbe renderle un motto per una *enseigne*, un gioiello fortemente legato alla personalità del suo proprietario, che quasi sempre si portava affibbiato al copricapo. Altre informazioni derivano dalla descrizione di un *pastorcino*: “Da una sua berrettaccia rotta, nel mezzo germogliavano alcune ciocche di capegli splendidi come lo oro filato”; era poi vestito con una “gonella cinta d’un vincastro”, un giunco, di poco valore in

²⁴¹ Ivi, p. 194.

²⁴² Ivi, p. 218-219.

²⁴³ Ivi, p. 41.

²⁴⁴ Ivi, p. 72.

²⁴⁵ Ivi, p. 73.

²⁴⁶ Ivi, p. 120.

²⁴⁷ Ivi, p. 382.

²⁴⁸ Ivi, p. 118.

²⁴⁹ Ivi, p. 298.

²⁵⁰ Ivi, p. 181.

²⁵¹ Ivi, p. 255.

²⁵² Ivi, p. 272.

²⁵³ Ivi, p. 360.

quanto fatta in *bisgello*, un panno grosso di lana²⁵⁴. La generosità dei buoni giocatori, che rifuggono l'avidità e giocano con quella che Castiglione avrebbe definito sprezzatura, è esemplificata tramite una berretta piena di denaro dal comportamento di Giovanni de' Medici quando, "A Pavia, giocando col re Francesco, vinse a sua maestà una piena berretta di scudi e, nel levarsi da gioco, non pur distribuì l'argento di monamì, ma bisognò provvederle d'un altro bonetto ancora". Anche papa Leone X era generoso in quanto a vincite al gioco perché "non prima tirava una posta che l'aveva donata via"²⁵⁵.

Un cenno rapido a un drappo si trova poi in riferimento a un risarcimento per rappacificare due avversari: "sedici braccia di saia verde fecero far la pace"²⁵⁶, mentre il richiamo a certe operazioni di lavorazione della lana si trova per indicare la degradazione di alcuni soldati: "E anco de gli alfieri e de i capi, di squadra se danno talora al cimare de i panni e a lo scamaidare de la lana"²⁵⁷. Le carte godono però di miglior fama rispetto ai dadi, gioco direttamente implicato nelle vicende della morte di Cristo: "siamo Tarocco e Germini, è perché in la deliberazione del giocare la veste del buon Giesù, ci nascondemmo, onde s'è scelerato ufficio toccò a i dadi malandrini"²⁵⁸.

Tra le citazioni degli accessori che impreziosivano gli abiti va certamente ricordato il gusto di "ornarsi di puntali, di medaglie e di catene"²⁵⁹ e, a volte, l'uso di entrare "in giuoco col volto mascarato"²⁶⁰. Curiosi sono invece due paragoni, il primo dei quali riguarda proprio un aspetto positivo del gioco delle carte, in particolare d'estate quando le persone sono oppresse da "quel caldo che non iscema rosta", cioè che nessun ventaglio diminuisce: allora "il comparir de le carte si trasforma in ventaglio che rinfresca da dovero, si morrebbe di cotal noia"²⁶¹. Il secondo paragone è invece un po' più ricercato e concerne ancora una volta una frase saggia delle Carte: "I gangari del vostro discorso si incastrano con le femminelle de la materia di cui discorrete"; in questo potrebbe trattarsi di un accenno al funzionamento dei cardini di un imposta ma anche, e forse più probabilmente, a una chiusura da indumenti, poiché la *femminella* era anche un anellino metallico cucito sul tessuto in cui andava ad agganciarsi l'uncinetto o il gangarino²⁶². Guanti e profumi andavano invece spesso di pari

²⁵⁴ Ivi, p. 355-356.

²⁵⁵ Ivi, p. 149.

²⁵⁶ Ivi, p. 221.

²⁵⁷ Ivi, p. 272.

²⁵⁸ Ivi, p. 178.

²⁵⁹ Ivi, p. 210.

²⁶⁰ Ivi, p. 93; sempre alla stessa pagina "Con la mascara al viso si poneva al mestier suo".

²⁶¹ Ivi, p. 111-112.

²⁶² Ivi, p. 131, 401.

passo, poiché i guanti erano trattati con profumi ricercati già prima della vendita e si commerciavano nelle botteghe dei *muschiari*, appunto i profumieri. Le Carte conoscono quindi le mani di ogni sorte di persone e desiderano continuare a farlo, anche se la loro bellezza potrebbe portarle a frequentare solo i ceti elevati: “Potremmo non ci degnare se non co’ i grandi, non uscendo mai de le lor camere né de le lor tavole, sopportando solo il tatto de le mani inguantate, profumate e innanellate”²⁶³. Le essenze profumate sono spesso sinonimo di tenacità, perché scompaiono lentamente, infatti “I testi de le viole da Domasco si risentono al lor odore di garofani; i guanti profumati dimostrano d’essere stati fatti tali dal muschio del quale spirano, e anche le ampollette e le cassetine, benché ne sien vote, ritengon in sé del fiato de l’ambracane e de la polver de Cipri”²⁶⁴, e “Le mani che toccano il moscato ne odorano subito”²⁶⁵. I guanti sono anche simbolo di distinzione e distacco aristocratico tra le persone e una prova è anche nel modo di dire “L’amor passa il guanto”²⁶⁶. Anche i gioielli svolgono la loro parte nelle poste dei giocatori, i quali a volte non sono corretti, come il tale Fanzino che “per aver dato a la posta una collana falsa, è suto casso dal reverendissimo di Mantova, con molta sodisfazione di Casalmaggiore”²⁶⁷. Moglie di uno sfortunato gioielliere, in amicizia con Aretino, era invece Cecilia Livrieri che, nei migliori periodi della sua vita vestiva certamente come le gran dame: “Specchisi in madonna Sicilia Livriera chi, doppo il rimanersi ignudo bontà del giuoco, vuol ridursi a conforto. Ella, che soleva portare le vesti gioiellate come la sultana, se bene la isventura del marito la mostra in abito cittadino, il suo animo è però quel proprio che già refulse ne la pompa de le gemme e de gli ori”²⁶⁸.

Tra gli aneddoti, per la ricchezza di spunti va qui ricordata la vicenda accaduta ad Arezzo durante una festa quando, nonostante il freddo si aprirono le finestre per arieggiare il locale in cui si svolgeva il ballo: “Mentre la detta nobiltade cominciava a respirare, eccoti venire per i balconi una tempesta di piuma sì minuta, sì spessa e sì bianca che, in prima faccia, la gente si credette che fosse neve a falde tritate dal vento; ma, nel coprirsene le cuffie de le donne e le berrette de gli uomini, con un forte tuono di risa si conobbe quel ch’era”, infatti la mattina dopo si presentò “lo spettacolo di una coltrece, che viddero appiccata a un di quei ferri che fuor de le finestre tengon le stanghe”. Era infatti accaduto che un debitore di gioco aveva

²⁶³ Ivi, p. 332.

²⁶⁴ Ivi, p. 158, dove *testi* è un latinismo per vasi, mentre *muschio* e *ambracane* sono due delle essenze più costose e ricercate, di origine animale.

²⁶⁵ Ivi, p. 50.

²⁶⁶ Ivi, p. 73.

²⁶⁷ Ivi, p. 280

²⁶⁸ Ivi, p. 260.

deciso di vendere il corredo del proprio letto, mancandogli il denaro per saldare il dovuto; quindi in casa sua “sì tosto udì russare i dormienti che spogliò il letto de la camera di sopra, ne la qual dormiva, de la coltrice sua, e, credendosi gettarla ne la strada a due sozi che l’aspettavano, intervenne ch’ella s’intoppò nel ferro trasportante del muro de la facciata de la casa di lui, onde ci rimase infilzata con un largo isquarcio di sfenditura: e da la tal cosa nacque la pioggia de le penne”²⁶⁹. Le còltrici e altri riferimenti al letto si incontrano anche in altri punti del dialogo, come segni di benessere e *comfort* (per esempio il “caldo da la piuma”)²⁷⁰. Nelle camere veneziane era sempre presente un’immagine della Vergine, come confermano i documenti e le raffigurazioni pittoriche, e questa non mancava nemmeno a un tale Brandaglia, uno “de i più noti giuocatori d’Italia”, che rientrato in casa suonava un po’ e “Dopo sì onesto spasso, se ne entrava in camera sua e, inanzi a la imagine de la Madonna, salmeggiava con una cristianissima semplicità di divozione”²⁷¹.

Alcuni riferimenti al mondo del vetro sono altrettanto interessanti, come il richiamo a due amici di Aretino presenti anche nell’epistolario e indicati come buoni giocatori, che per un periodo fecero i profumieri a Rialto e poi divennero abilissimi a riprodurre in vetro le pietre preziose, “il giovane da Perugia, insieme con il suo compagno Cremese”: “Biagio Spina e di Giovanmaria Falago, muschiari e inventori de le plame, de le granate, de le turchesi, de i coralli e de i lapis e de l’agate”, sui quali il Cartaro aggiunge “Ho veduto de i paternostri che dite, e non è gioielliere che gli conosca per finti, sì c’è egli dentro il sodo, il vivo e il lucente de le pietre fine”²⁷². Compagno poi accenni ai bicchieri, simbolo di fragilità²⁷³, e più genericamente lo è il vetro, come spiegano le Carte al Padovano che chiede loro cosa significhi *fortuna*: “Una figuraccia composta di vetro che pur si rompe”²⁷⁴. Per quanto riguarda la prosperità dei vetrai, “guai a quegli che fanno i vetri se i famigli e le fanti che gli lavano e pongono in tavola, ciò facessero con il riguardo de la discrezione”²⁷⁵, ma anche loro, come gli altri artigiani hanno una vita regolare, a differenza dei giocatori: “Chi lavora ne le fornaci dal vetro, non esce de i suoi ordini circa il cibo e il sonno; chi stampa i libri né più né meno; chi tesse i drappi il medesimo; chi studia ha l’ore deputatesi e chi si leva a mattutino

²⁶⁹ Ivi, p. 86-88.

²⁷⁰ Ivi, p. 115-116, p. 77, p. 305-306, p. 307.

²⁷¹ Ivi, p. 90-91.

²⁷² Ivi, p. 140. Sui due vetrai, L. SABBADIN, *Lusso, vanità e gusto nella casa di Pietro Aretino. Artefici e oggetti di arte applicata documentati nell’epistolario*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 2005-2006, relatore prof.ssa G. Baldissin Molli, p. 252-255.

²⁷³ PIETRO ARETINO, *Le carte parlanti*, a cura di G. CASALEGNO e G. GIACCONE, Palermo 1992, p. 52, p. 125.

²⁷⁴ Ivi, p. 67.

²⁷⁵ Ivi, p. 53.

ancora; solo il giocatore si oblige a noi carte senza chiuderci mai occhi da l'uno a l'altro polo”²⁷⁶.

Anche per quanto concerne gli oggetti in metallo ci sono degli utili riferimenti, tra i quali un detto quasi proverbiale sul come le cose possano avere una valenza positiva o negativa a seconda dell'uso che se ne fa: “Ecco, il ferro si pone in su le tavole e il tosco ne le medicine, e pur quello che sa ferire tringia le carni e questo che suole uccidere sana le infermità”²⁷⁷. Sono poi nominati attrezzi quotidiani come “le palette, le molli e le forcine dal fuoco”²⁷⁸, “la roncola” che “è trovata per potar le viti, per isbrincar gli alberi e per tagliare i pruni, e non per mozzar le dita di chi l'adopra”²⁷⁹, o più professionali: “un barbieri che raffila il rasoio per radere e ora un becciaio che arruota il coltello per iscorticare”²⁸⁰. Vi sono poi accenni al mondo delle armi: “l'archibuso e il corsaletto”²⁸¹, il metaforico “targone de la prudenzia” con cui i pochi giocatori avveduti si difendono dai colpi della sfortuna al gioco²⁸², contrariamente a un soldato che, avendo perduto “la cappa e la spada”, per la disperazione era “saltato là con un coltello in pugno”²⁸³. Il Cartaro viene spesso demonizzato perché il suo lavoro è produrre il mezzo con cui molti uomini giungono alla rovina; le sue Carte però lo difendono proprio sul terreno delle armi, certo più nocive delle carte da gioco: “Vorrei sapere (dovresti dir tu al confessore quando ti sgrida per conto nostro) che rumore che voi fate contro quegli che fanno i pugnali, le spade, gli stocchi, le picche, le ronche, gli spiedi, gli spuntoni, gli schioppetti, gli archibusi, i mortai, i sagri, le colubrine e i cannoni”²⁸⁴. Anche altre, secondo le Carte, sono le professioni più biasimevoli di quella del Cartaro: “A le streghe, a i nigromanti, a monetieri, a i fa veleni e a simili, si vol vituperare il mestiere, e non a te”²⁸⁵.

Sia in senso metaforico che in senso proprio compaiono nel testo riferimenti ai sistemi di illuminazione; per esempio nei Tarocchi la figura dell'Eremita, detto anche Vecchio, “dimostra, con la lanterna che tiene in mano, che bisogna veder lume e con la candela de lo intelletto accesa è di mestiero d'entrare in giuoco, stando sempre ne la saviezza de l'uom maturo”²⁸⁶. Si riscontrano poi candele²⁸⁷ e candelieri²⁸⁸, lucerne²⁸⁹, *torchi* come quello “di

²⁷⁶ Ivi, p. 275.

²⁷⁷ Ivi, p. 43-44.

²⁷⁸ Ivi, p. 125-126.

²⁷⁹ Ivi, p. 204.

²⁸⁰ Ivi, p. 63.

²⁸¹ Ivi, p. 216.

²⁸² Ivi, p. 84.

²⁸³ Ivi, p. 215.

²⁸⁴ Ivi, p. 374. I *sagri* sono pezzi d'artiglieria.

²⁸⁵ Ivi, p. 374-375.

²⁸⁶ Ivi, p. 68-69.

dodici libre di cera bianca tempestata di pezzi d'incenso” portato da un giovane a Loreto²⁹⁰. Qualche riscontro di questo argomento si ha a proposito dei discorsi sui giocatori poco assennati, che non coltivano le virtù indotte dal corretto utilizzo delle carte; per esempio, un uomo stolto che torna a casa dopo aver perso al gioco se la prende con la moglie: “Egli abbaia circa il suo non aver ben riposte le pentole. «Guata qui, che mescole male allogate», borbotta egli. «Mira qua che ramaiuli imbrattati, che mortaio sottosopra, che candelieri carichi di sego, che lucerne lorde, che lucignoli grossi, che cucina in assetto, che legne ci sono su’l fuoco»”²⁹¹.

Nel testo del dialogo compare qualche accenno ai preziosi, anche in questo caso a volte come termine di paragone: “uno di quei giocatori buoni come il buon pane” è equiparato a “una coppa d’oro”²⁹², oppure le carte stesse possono essere come “una massa di turchine, se ben è in sé più terra che gioia, però il suo pregio non perde il prezzo”²⁹³. A volte invece, come nel caso di Cecilia Livrieri, il riferimento è a una situazione precisa: “Ora il Zuccaraio, nel sentire come il fiasco d’oro e di gioie mandato in Costantinopoli era ito male, giocava tirando a sé le poste come guadagno lecito, che così può dirsi l’utile che il trae del giocare onesto, onde, a onta de la nuova che si credette che egli, stracciate le carte che teneva in mano, si recasse in su ‘l far le pazzie, mandò la limosina a tutti i poveri monasteri de la terra”; i mercanti Pietro e Simone Rota, detti *dai Zuccari* e citati anche nell’epistolario di Aretino, avevano perso un carico importante ma non per questo avevano perduto la loro classe²⁹⁴. Tra gli oggetti di valore all’epoca c’era sicuramente l’orologio, come quello che un predicatore portava “in pergolo” e poi aveva perduto al gioco²⁹⁵; più divertente è invece l’aneddoto riguardante un barone francese, “Essendo egli ne la camera del re Luigi insieme con una gran frotta di signori, i quali dovevano far compagnia a sua maestà a un vespro solenne, adocchiato sopra una tavoletta uno oriuolo fornito d’oro massiccio, si recò nel gesto che fa l’uccello vista la civetta”, come spiegano le Carte, “Perché il dorato de gli occhi di lei tira inverso la sua vaghezza il visivo di lui”. Il re però non era uno sciocco e si accorse del furto: “Ma per non ci essere i miglior custodi de la robba loro che i padroni propri, il re si accorse che il cotal monsignore gliene voleva carpir suso; per la qual cosa, fingendo di por mente altrove, vede

²⁸⁷ Ivi, p. 73, p. 81, p. 358.

²⁸⁸ Ivi, p. 73, p. 358.

²⁸⁹ Ivi, p. 81.

²⁹⁰ Ivi, p. 234-235.

²⁹¹ Ivi, p. 161. Il *sego* è il grasso animale con cui venivano spesso confezionate le candele.

²⁹² Ivi, p. 218.

²⁹³ Ivi, p. 223.

²⁹⁴ Ivi, p. 264-265.

²⁹⁵ Ivi, p. 243.

che l'amico se lo mette destramente in la manica"; il sovrano dunque architettò la burla ai danni del barone uscendo dalla stanza "e, messosi a parlar con un suo, attendeva con l'orecchie tese il sonar dele cotante ore". Il barone "Passeggiava egli con la turba de l'altra baronia, quando il tin tin tin fece restringere le brigate in se stesse e, continovando il suono del replicato tin tino, ognuno si guardava intorno a le mani e a i piedi. [...] Il valente uomo, isbigottito da senno, stringeva pure il braccio mentre l'ore non restavon di sonare, e perché il suo stringerselo al petto non acquetava l'oriuolo, entrò in un tremito di vergogna sì mescolata di paura che pareva nel viso e di terra e di fuoco". Il re naturalmente sapeva che ciò sarebbe accaduto e si lasciò andare alle risa interrompendo le scuse costernate del barone con un gesto di grandissima superiorità: "sua maestade gli ruppe le parole dicendo: «Monsignore, il piacere che noi aviamo sentito avanza in modo il danno che voi ci avete fatto, che l'oriuolo è Vostro»"²⁹⁶.

Tra le cose notevoli che compaiono nel testo, va segnalata la citazione di due miniatori con cui Aretino fu certamente in contatto, Jacopo del Giallo e Antonio Bernieri: a proposito di un "paio di belle carte", "Se tu ne avessi visto un paio che ne fece il gentil Jacopo del Giallo, buona memoria, la maraviglia con cui fai maravigliare altrui se ne saria maravigliata, e se Antonio Beonieri da Correggio, sua creatura, non ereditasse la virtù del miniar di lui, la perdita di cotal persona sarebbe suta pur troppo gran danno"²⁹⁷. Altra espressione di grazia, la musica fu molto amata da Aretino e dalla civiltà del suo tempo; riferimenti agli strumenti musicali non mancano mai nelle sue opere: qui per esempio Brendaglia, cittadino di Arezzo, "per fornire di mandar giusto il pasto, pigliato il liuto, ci smusica con gorga molto gioconda"²⁹⁸. Ma interessante è anche come Federigo si rivolge alle Carte chiedendo loro "come sia possibile che voi parliate tutte a un tratto"; la risposta è che "i frati ancora cantano insieme" e lo stesso avviene in "un conserto di musici"; ancora "gli arpicordi e i gravicimbali, che son di tanti tasti e di tante corde" e "gli organi che, nel replicare con le loro canne [...] pare che lo dichino con una sola voce"; Federigo afferra il senso di coralità e ribatte con un paragone ancora musicale: "le cetere, i liuti e le viole favellano come favello io", ovvero da solista²⁹⁹.

²⁹⁶ Ivi, p. 282-284.

²⁹⁷ Ivi, p. 373. Sul rapporto tra Aretino e i miniatori citati, L. SABBADIN, *Lusso, vanità e gusto nella casa di Pietro Aretino. Artefici e oggetti di arte applicata documentati nell'epistolario*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 2005-2006, relatore prof.ssa G. Baldissin Molli, p. 282-285.

²⁹⁸ PIETRO ARETINO, *Le carte parlanti*, a cura di G. CASALEGNO e G. GIACCONE, Palermo 1992, p. 90.

²⁹⁹ Ivi, p. 227-228.

Qualche accenno si trova anche a proposito di lavori più umili e dei loro strumenti: “muratori, carichi di mattoni, di calcine e di sassi, portano con le spalle gobbe, co ’l capo chino e con lo anciar grosso, e i sacchi e i barili e gli orci pieni; gli portano su per certe scale, per certe finestre e per certe briccole, che sbigottirebbono i Lombardi che aconciano i tetti”³⁰⁰, “i portagrano al molino”, “la pietra che trita il tritico” ovvero il grano, la “copparella” per raccogliere la farina, “le carte gittate ne la tramoggia”, il sacco che si chiudeva con le *cordelle*³⁰¹.

Più difficili da inserire in un contesto unitario sono alcuni rapidi e isolati riferimenti a degli oggetti non collegati tra loro, a partire per esempio dalle gondole, “quelle barche vergole che balenano per il Canal Grande di Vinezia”³⁰², o il “gran desco circondato da gli scanni in cui si seggono i maestri de la primiera”³⁰³. Oggetti più quotidiani che vengono citati sono il guinzaglio, i cartelli che espongono i ciechi, “Coloro che mandano fuori i cartelli misurano i lor detti con li sestì”³⁰⁴, o gli ausili per camminare: “Quanti bambini imparano andare senza il carriuolo, e quanti vecchi vanno senza bastone?”³⁰⁵. Vi sono poi alcuni casi in cui manufatti diversi vengono citati in elenchi eterogenei, con il solo denominatore comune di essere beni di lusso: Ferdinando d’Aragona, re di Napoli e amante del gioco, “donava e tazze e vasi e collane e vesti e cavalli e cose”³⁰⁶; egli “Mandava là per un tappeto, qua per un razzo, a colui per un bacino, e a costui per un letto, in modo, in foggia e in maniera che non si poteva dir più” e “tristo quello speciale, guai a quel banco, e mal per quel fondago, che non gli avesse creduto e torchi e danari e drappi”, cioè che non gli avesse fatto credito³⁰⁷. A proposito del giocatore Luca Pecori, si dice invece che “giocava sopra i rasoi de i barbieri, sopra i boccali de gli osti, sopra le ribeche de i ceretani, sopra i serpi de i ciurmatori, sopra i cordoni de i frati, sopra le pialle de i legniaiuoli, sopra i mantici de i fabbri, sopra i breviali de i piovani e sopra ciò che si valesse pur un quattrino”, e pure “Vinse la bardella de la cavalla a un villano che pur allora l’aveva riscossa dal sellaio”³⁰⁸.

³⁰⁰ Ivi, p. 86.

³⁰¹ Ivi, p. 347.

³⁰² Ivi, p. 63.

³⁰³ Ivi, p. 129.

³⁰⁴ Ivi, p. 124.

³⁰⁵ Ivi, p. 101.

³⁰⁶ Ivi, p. 198.

³⁰⁷ Ivi, p. 199.

³⁰⁸ Ivi, p. 96.

La cultura di Aretino in fatto di giochi è molto ampia, nonostante egli più volte affermi di evitare il gioco. Molti sono quelli che conosce, come “i tarocchi e i germini”³⁰⁹ riportanti “i pianeti e i segni”, ma i prodotti del Cartaro sono talmente superiori in qualità “che tali sorte di carte non son carte, parendogli che essi sieno una cosa e voi un’altra”³¹⁰. Altri giochi di carte citati sono la *trappola*³¹¹, i *trionfetti*³¹², la *primiera*³¹³, che è “premossa non solo da la prudenzia de i germini, da lo ingegno de i tarocchi e dal giudizio de la bassetta, ma da la discrezione, da la misura e da la circostanzia di tutti gli altri giuochi”³¹⁴, e che si può giocare in due modi “o la todesca o la nostra”³¹⁵, appunto la *bassetta*³¹⁶, “a flusso, a la condannata, a sequenza, al trenta”³¹⁷, il *trentuno*³¹⁸, il *salticchione*³¹⁹, “le minonne, il calabrace, le menchiate, il criccone, il tre e due asso”³²⁰, o qualche nuovo gioco come quello “che si cognomina la Virtù” inventato da Claudio Tolomei e del quale “Si dice che egli è di sessanta Carte”³²¹. Il dialogo tra Federigo del Padovano e le sue Carte illustra anche le differenze tra i mazzi delle diverse tradizioni sulla base dei semi e delle figure, come quelli italiani (“Un asso” o “il caval di spade, poi il re di coppe, il fante di spade”³²²), che hanno tutti un loro significato: “dovevamo, ne la interpretazione de i trionfi, interpretare anco il perché ne le carte sono le coppe, i bastoni, i danari, le spade, i fanti, i cavalli e i re”³²³. Il Cartaro chiede ancora: “Da che in Italia si giuoca con le carte francesi, chiaretimi (io ve ne supplico) ciò che dinotano, tra sì fatte nazioni, i cappari”³²⁴, ma vi sono anche le tedesche che “oltra i fiori e i cuori a la francese, hanno i sonagli e le ghiande”³²⁵.

Le carte da gioco hanno e rivendicano la loro dignità, che vogliono provare con il loro “derivare da l’armi”, la nobile arte militare³²⁶, e con il fatto che non sono usate solo nelle taverne: “alcune fanciulle e alcuni garzoni” si intrattenevano “doppo il ristorarsi con le buone

³⁰⁹ Ivi, p. 50-51.

³¹⁰ Ivi, p. 51.

³¹¹ Ivi, p. 52, p. 218.

³¹² Ivi, p. 84, p. 236.

³¹³ Ivi, p. 94, p. 277.

³¹⁴ Ivi, p. 127.

³¹⁵ Ivi, p. 276.

³¹⁶ Ivi, p. 122, p. 226.

³¹⁷ Ivi, p. 94-95.

³¹⁸ Ivi, p. 204. *Trentuno* è anche un’allusione erotica per significare una violenza di gruppo (celebre è il *Trentun della Zaffetta*, componimento su questo tema di Lorenzo Venier).

³¹⁹ Ivi, p. 186.

³²⁰ Ivi, p. 187, alcuni di questi giochi sono sconosciuti.

³²¹ Ivi, p. 311.

³²² Ivi, p. 285-286.

³²³ Ivi, p. 101.

³²⁴ Ivi, p. 103, i *cappari* sono le picche.

³²⁵ Ivi, p. 152.

vivande, levate via le tovaglie e fatte venir le carte”³²⁷. Inoltre, come altri tipici prodotti dell’artigianato italiano (per esempio le *conterie*, le perline muranesi), erano molto apprezzate dalle genti che popolavano le terre scoperte da pochi decenni: dicono le Carte che “nel trasferire i costumi, l’arti e la politezza ne le isole trovate da lo Imperatore ne l’India, gli Spagnuoli non si sono dimenticati di noi; anzi ci han poste in tanta grazia di quelle genti ghezze, le quali, mercé loro, conoscono le leggi, la giustizia, la pietà, la gloria, la religione e la fede, che esse trionfano del fatto nostro”, e risponde il Cartaro “che gli Indiani fan più guasto de le carte che l’oche de le lattughe”³²⁸; le carte da gioco sono quindi un veicolo di diffusione di conoscenza e quelle del Cartaro dicono di sperare “che gl’Indiani, usando le carte per mercanzia, ci dilataranno fino a gli antipodi e forse, anco ne i campi elisi”³²⁹. Davvero tanti sono nel dialogo i riferimenti ai termini tecnici, alle regole e ai linguaggi specifici dei vari giochi, con particolare riguardo alle tattiche e al calcolo dei punteggi: la *chiesta*³³⁰, cioè la carta su cui si puntava e su cui si metteva una *posta*³³¹, “non al quaranta per forza, ma al trentun per amore”³³², “«Vada il resto»” e “pensò cacciarlo con un venticinque”³³³, “l’una ha dieci carte da poter raffrontare, e l’altra sette”³³⁴, “una figuraccia ribalda gli sottomette a un trentatré”, “Che di’ tu di quel trentanove in due carte che si di rado confronta il cinque o l’asso?” o ancora “si dà il quarto al flusso e il terzo a la primiera?”³³⁵. Due carte di uguale valore sono dette *pariglia*: “la pariglia è lo intermedio de la primiera”, “con il tirar de la pariglia in quel tanto che quattro carte diverse, o altrettante d’una sorte o tre consimili, la dan vinta o perduta”³³⁶.

I giochi a carte, come si diceva, stimolano varie virtù e capacità, tra le quali anche il saper dissimulare e il non far scoprire i propri pensieri; un buon giocatore infatti non deva mai cambiare il proprio colorito “con la pallidezza de lo isbigottimento”, e addirittura un certo ser Luca Pecori “se l’intonicava”, cioè si mascherava, “onde non si potea, benché esperto, conietturare ciò che s’avesse in mano”³³⁷. Le Carte, ai momenti giusti, non perdono l’occasione per elencare i migliori giocatori, dai potenti generosi ai grandi letterati: “chi vuol

³²⁶ Ivi, p. 127-128.

³²⁷ Ivi, p. 70-71.

³²⁸ Ivi, p. 106; *ghezze* significa scure.

³²⁹ Ivi, p. 331.

³³⁰ Ivi, p. 122, p. 228.

³³¹ Ivi, p. 230.

³³² Ivi, p. 70-71.

³³³ Ivi, p. 92.

³³⁴ Ivi, p. 278.

³³⁵ Ivi, p. 277-278.

³³⁶ Ivi, p. 165.

sentire e veder Platone in colloquio, miri e ascolti lo Sperone al giuoco”³³⁸, o ancora Claudio Tolomei, Francesco Maria Molza, “Veniero Domenico”, “Badoaro Federigo”, e questo perché, come disse agli ultimi due “Daniello Barbaro”, “il flusso è Parnaso del poeta che gioca, la primiera Minerva, il cinquantacinque il caval Pegaseo, e gli altri punti le Muse di mano in mano, e le carte insieme lo alloro che lo incorona; ma chi vede giocar lui e abbia ingegno, conoscerà che il suo giuoco diletta e giova come giovano e diletmano le composizioni con che esso indora il presente secolo”³³⁹.

Ma, come in tantissimi luoghi letterari di Aretino, non c’è solo arte e maestria, furbizia e scaltrezza: più spesso c’è sopraffazione e disonestà, inganno e meschinità, e questo si nota nella lunga casistica degli episodi legati ai bari. Qualcuno narra “che oggidì non si pongono più li specchi nel pomo de la spada, che l’uomo tiene a lato, a ciò le carte del compagno possino riverberarci dentro, perché tale astuzia è ingoffita”; in casa di una meretrice “ne la stanza che ha il muro di mezo falsificato d’una isfenditura secreta” un baro, “mentre vede le carte di chi potria pensare a ogni altra cosa, tirata una cordella nascosa tra il palco e il mattonato, co’l percuotere un certo ferretto sotto il piè de lo avertito, gli fa intendere ciò che ha in mano il barato”³⁴⁰. Le Carte furono testimoni, nella finzione letteraria, di un fatto occorso ad Aretino stesso: egli, che aveva l’abitudine di dormire poco, scopri i suoi garzoni giocare con le sue carte e con soldi e oggetti a lui stesso rubati: “Poi che i ribaldi ebber giocato i danari, rubati a lui, che non gli apprezza ora né gli apprezzerà mai, caccior mano a certe medaglie che de la sua testa aveva fatte Alfonso del cardinal de’ Medici, cioè di Ippolito”. Medaglie di tale soggetto erano più o meno preziose poiché “Lo scultore ritrasse il tale in cera, dal qual impronto se ne gittò non che di metallo, ma di argento e di oro”, e “Benché le venute in preda de i suoi erano di rame, essi le giocavano per due mozzinighi l’una e, nel metter le poste, quel da la chiesta, diceva: «Asso a un terzo del padrone»”, insomma un comportamento alquanto irriverente ma Aretino sapeva come cavarsela signorilmente: “La qual baia, vedendo egli, sciorinò un grido con dire: «Io ho taciuto nel vedermi giocare la robba, ma nel sentirmi far del resto a la persona, voglio dirvi che voi siate una frotta di traditori»”³⁴¹.

³³⁷ Ivi, p. 94.

³³⁸ Ivi, p. 242.

³³⁹ Ivi, p. 242-243.

³⁴⁰ Ivi, p. 225.

³⁴¹ Ivi, p. 314-315. I *mocenighi* erano delle monete all’epoca abbastanza diffuse.

Vi è infine un aneddoto curioso che val la pena di riportare, a proposito del funerale di un abilissimo soldato e giocatore, un binomio che abbiamo visto essere molto apprezzato: “Non è molto che in Venezia si sotterrò uno, il quale non era men bravo con l’arme che valente con le carte”. Il defunto era portato con tutti gli onori e la gente “gli correva intorno perché dal feretro frastagliato da matti mandritti e fendenti, pendevano crocette, palle di piombo, isquarcine, stilette, chiodi lunghi, tribuli, pugnallacci, targhe, meze teste, cinque dita, archi da frecce e altre bazzicatune bestiali”, secondo una consuetudine diffusa, data la professione del morto. Il commento del Cartaro, “Che spoglie e che trofei”, venne interrotto dalle Carte, che presero a descrivere l’insolito drappo funebre: “Tutto è niente a paragon de le carte che lo ricoprivano in iscambio di palio funebre” poiché il soldato “fu coperto da un paramento appartenente a l’una de le sue professioni, cioè a la giocatoria, onde si fece di forse ducento paia di noi la coltra che lo amantava. [...] La testura de la materia, che pareva un copertoio da dovero, si compose di grandissima quantità di carte divise in liste. [...] La prima era d’una infinità d’assi di tutte le nostre sorti”, la seconda “D’una moltitudine di due. [...] E così d’ogni numero di voi fino a dieci”, mentre le figure servivano “A fregiare il panno intorno intorno”. Ma non era ancora tutto perché “Il guanciale sostenente il capo del mal bigatto era medesimamente di carte”. Un apparato ingegnoso che alla fine parve essere quasi miracoloso poiché tempo dopo “in lo avello di lui, fu sepolito uno altro e, nel porgliene sopra, si vidde che il palio de le carte nel quale fu involto, lo aveva conservato intero”³⁴².

Nel dialogo sono citati anche altri giochi oltre alle carte, come la *morra*³⁴³, la *sfilata*³⁴⁴, cioè i birilli, il *lotto* detto anche *ventura*³⁴⁵. Data l’esperienza delle Carte, Federigo chiede loro “di udire ciò che vi pare de i dadi, de la palla, de le tavole, de gli scacchi e di quella baia trovata da poco in qua [...] Ne la quale, per via di non so che mazza, si fanno entrare certe pallottoline in un buco da l’erba”. Le Carte accettano di parlare degli altri giochi esattamente come Tiziano “non si astiene in dar menda a le figure di Orazio suo figliuolo”, quindi “Per il cognome, che han di giuoco e scacchi e tavole e palla e dadi e carte, onde ci si può dir parenti”. In base alle domande del Cartaro, le Carte affermano che i dadi sono gioco “Per i mariuoli” mentre le *tavole* sono “Per i malinconici”; gli scacchi “Quando non dispiacesse al Pigna Cortonese in Ferrara, invittissimo capitano nel giuoco loro, te gli daremmo per i

³⁴² Ivi, p. 324-328. Le *isquarcine* sono coltellacci mentre i *tribuli* sono chiodi a quattro punte, tutti strumenti militari.

³⁴³ Ivi, p. 95.

³⁴⁴ Ivi, p. 177.

³⁴⁵ Ivi, p. 183.

gottosi”; i giochi con la palla sono invece “Per i belli in piazza”, ovvero uomini d’arme belli e ben vestiti ma incapaci, la trottola, cioè “quella cosa che, in forma di rocca, si sta suso le tavole” è adatta ai “cacaspezie turantolati”, ossia a frenetici e troppo profumati cortigiani. Le carte infine sono “Per orbem terrarum”, tanto che anche Carlo V talora se ne diletta per contrastare il proprio umore malinconico³⁴⁶.

³⁴⁶ Ivi, p. 166-167.

1.2 Il teatro

Il ritratto di Aretino dipinto entro i primi mesi del 1525 da Sebastiano del Piombo nella Sala del Consiglio del palazzo dei priori di Arezzo è all'incirca contemporaneo della stesura dei *Sonetti sopra i XVI modi* e della prima redazione della *Cortigiana*, testo di una commedia che rimase inedita e non si sa se fosse effettivamente stata rappresentata.

Il contesto della commedia è la Roma dei papi Medici, una città che però non è solo uno sfondo davanti al quale si muovono i personaggi, ma è essa stessa un elemento centrale della *pièce*, una sorta di estensione della corte papale, di cui porta tutti i caratteri e in cui si inserisce il serrato succedersi delle situazioni comiche e canagliesche. La trovata di identificare la scena con la città si doveva allora alla recente attualizzazione del teatro comico di tipo classico, le cui prime concretizzazioni erano state la *Mandragola* di Machiavelli per Firenze (composta entro il 1518) e i *Suppositi* di Ludovico Ariosto per Ferrara (1509), opera che Aretino poteva aver visto rappresentata a Roma nel 1519 a palazzo Cybo, alla presenza di Leone X e con le scenografie di Raffaello. Roma era già entrata in scena nella *Calandra* di Bernardo Dovizi da Bibbiena, data proprio in quella città a fine 1514 e inizio 1515, sempre alla presenza del papa ma con le scenografie di Baldassarre Peruzzi che rendevano una città simbolica, un modello ideale. Le imprevedibili circostanze ideate da Aretino si dipanano in un ambiente quotidiano, concreto, una corte allargata dove tutto è possibile perché tutti i personaggi sono disposti a tutto pur di ottenere qualcosa: e il clima è quello duro degli imbrogli, dei raggiri, delle furbizie, delle sopraffazioni dalle quali bisognava imparare a difendersi per sopravvivere a corte, quel clima che l'autore denuncerà e ricuserà per tutta la vita, spesso nascondendosi dietro al nome di Pasquino.

Nella *Cortigiana* è palese il riferimento - e la contrapposizione - al lavoro di Baldassar Castiglione, intorno al 1525 entrambi circolanti ancora in forma manoscritta: al clima quieto ed elegante del palazzo di Urbino, Aretino contrappone una città chiassosa e rozza, in cui la vita si svolge senza regole e senza misure, tanto che nella chiusura per bocca del cortigiano Valerio egli dice che a Roma, in fondo, la commedia continua sempre, basta solo passare per esempio per ponte Sisto, il luogo delle prostitute per eccellenza. Per ritrovare Roma come scena di una *pièce* bisognerà attendere circa vent'anni, fino agli *Straccioni* di Annibal Caro (composta nel 1543), dove però manca quel guizzo di folle e tangibile vitalità che caratterizza l'opera aretiniana, a favore dell'inserimento in una scenografia limitata alle impronte urbanistiche farnesiane.

La *Cortigiana* nella sua prima redazione resterà sconosciuta fino all'edizione curata da Giuliano Innamorati nel 1970, rivelando quindi solo molto tardi le innovative trovate di Aretino per la produzione teatrale; la sua *verve* resterà inalterata, ma rispetto a questo primo e libero esperimento il suo teatro proseguirà nella direzione della ricerca di una maggiore autorevolezza, dovendo confrontarsi anche con ciò che andava in scena ed era ricercato presso le corti dell'Italia settentrionale, a partire da quella mantovana dei Gonzaga. Al soggiorno presso il marchese Federico risale la prima redazione del *Marescalco*, che però ci è giunto solo dopo la revisione veneziana per la stampa marcoliniana del 1533; il tema è quello molto in voga del matrimonio, anche se visto secondo canoni completamente inconsueti, senza una vera e propria trama ma piuttosto con lo svelamento finale di una beffa ordita e indirizzata da un duca assente, che gestisce da fuori la sorpresa che alla fine coglie tutti, compresi colori i quali avrebbero dovuto porre a compimento la costrizione al matrimonio del povero *marescalco*. L'anno successivo ad aprile uscirà (con l'indicazione di Parigi come luogo di edizione) il *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia*, e ad agosto la nuova versione della *Cortigiana*. Il testo è completamente rivisitato e adattato a un pubblico, a un contesto, a una città, a uno scopo diversi: l'anarchia romana è stata domata e incanalata, la città e la corte non sono più la continuazione l'una dell'altra, ma la scena è un'entità staccata in cui si materializzano situazioni distorte e lontane, i fatti non si svolgono da soli ma secondo un andamento controllato dal personaggio, Parabolano, che cela la mano dell'autore; il prologo rivisitato ha perso ogni aura pasquinesca e accenna piuttosto alla pomposità degli apparati, ai personaggi celebri che daranno lustro alla rappresentazione, all'autodichiarazione di prestigio dell'opera stessa. La depravazione della vita a corte è messa a nudo nella sua brutalità e Aretino se ne sente ormai fuori: questa è ormai una presa di posizione oltreché l'unica esistenza possibile per l'autore e due fatti determinano l'irreversibilità delle condizioni rispetto alla prima *Cortigiana*, il Sacco di Roma e il definitivo trasferimento di Pietro a Venezia, l'encomio della quale trova nella nuova commedia uno spazio di rilievo.

Il teatro inteso come gusto della rappresentazione, della messa in scena, della lettura pubblica, è presente in quasi tutta l'opera aretiniana, ma per redigere una nuova commedia Pietro attenderà la grande stagione degli anni quaranta: per il carnevale del 1542 scriverà *Lo Ipocrito* e la *Talanta*, nel 1544 *Il Filosofo* per Guidobaldo II della Rovere, uscito a stampa nel 1546, lo stesso anno della sua unica tragedia, *L'Orazia*, dedicata a papa Paolo III e tessuta sul sistema dei legami familiari dei Farnese. La *Talanta*, la realizzazione delle cui scenografie offrì l'occasione a Vasari per il suo primo viaggio a Venezia, ripresenta il tema matrimoniale

e vi si legge un ulteriore passo di Aretino verso la tradizione più solida del teatro a lui contemporaneo, ispirandosi direttamente a Terenzio e proponendo espedienti rodati come quello dello scambio di sesso dei personaggi e gli amori ostacolati da varie avversità. La vicenda della cortigiana Talanta e delle storie degli uomini che le gravitano attorno, si svolge a Roma, una città però ben diversa da quella quotidiana della prima *Cortigiana*, in quanto ben riconoscibile nei suoi luoghi monumentali. Il gioco iridescente dei personaggi, del loro continuo muoversi e relazionarsi reciprocamente in modo inaspettato trova l'espressione più compiuta nell'*Ipocrito*, dove le cinque figlie dell'interessante personaggio di Liseo devono attendere ai rispettivi matrimoni, con l'ingresso ulteriore del *topos* classico del gemello sconosciuto e inatteso.

Il *Filosofo* presenta invece una costruzione del tutto particolare, basata sul continuo alternarsi degli episodi di due storie parallele, che nulla hanno in comune; in una, il personaggio principale che si chiama proprio Boccaccio, appare appunto come la ripresa della novella del *Decamerone* di Andreuccio da Perugia. Il titolo dell'opera deriva però dall'altra storia, che ha per protagonista il pedante Plataristotele, oggetto delle beffe della moglie a causa della sua cultura teorica e completamente scollegata dal gusto del vivere. La città in cui si svolgono le vicende non è identificata da un nome, e si configura di più come il luogo dove si scontrano la filosofia e la natura, le due essenze che Aretino pone in contrasto tra loro propendendo sempre per la seconda, anche come vera fonte delle sue capacità e del suo successo.

Aretino chiude così la sua produzione comica e quasi contestualmente si volta verso la sperimentazione della tragedia, in quel momento un genere molto elevato di schietta ispirazione classica nel quale si stavano cimentando autori vicini a Pietro come Sperone Speroni. Il momento è delicatissimo per l'autore, perché sono gli anni in cui più spera e più duramente lavora per ottenere il cappello cardinalizio, che ormai sembra a portata di mano. La dedica dell'*Orazia* a Paolo III Farnese si colloca proprio nell'anno in cui il figlio del pontefice, Pier Luigi, viene nominato duca di Parma e Piacenza e il Concilio di Trento si è appena aperto. Il soggetto desunto dalla storia di Livio si attaglia però solo fino a un certo punto alla vicenda dei Farnese tutta intrisa di aperto nepotismo, in particolare nel delicato contesto storico di opposizione alla Riforma di quegli anni. La tragedia ha quindi i toni dell'encomio e dell'esaltazione di immacolate virtù portati all'estremo, e si distanzia in maniera straordinaria dagli esiti vivaci e spontanei del primo teatro di Aretino. Ma, in fondo, la parabola della sua produzione teatrale non fa che seguire quella della sua esistenza: dalla

scoperta delle dure regole per la sopravvivenza nella reale Roma contemporanea alla sua giovinezza, alla necessità di dissimulare e atteggiarsi in pose altere, di mostrare un'aria grave e ossequiosa nella fase delle ultime illusioni (e disillusioni) rappresentata da un'irreale Roma antica³⁴⁷.

1.2.1 La *Cortigiana* nelle redazioni del 1525 e del 1534

Per quanto concerne la datazione della prima *Cortigiana*, sulla base dei dati biografici di Aretino, dei personaggi in essa citati (tutti riferibili agli anni dal 1517 circa al 1525), ai pochi dati di storia che vi emergono, si può ipotizzare che essa sia stata scritta nella prima metà del 1525, tra la battaglia di Pavia, 24 febbraio, e l'attentato contro l'autore del 28 luglio di quell'anno. Come si diceva, non è dato sapere se la commedia fu realmente rappresentata, ma il *Prologo* fa dei precisi riferimenti a una Roma riconoscibile proprio forse da scenografie già predisposte. Gli spettatori avrebbero potuto essere i dimoranti nella corte papale e, da smalzati riferimenti interni, si può desumere che fosse riferibile a uno dei due periodi in cui maggiore era l'attenzione per questo tipo di spettacoli, carnevale o la festa di Pasquino del 25 aprile. Questa seconda ipotesi sembra più probabile sia per gli stretti rapporti che la commedia dichiara con la *temperatura* polemica degli scritti pasquineschi, sia in quanto nel 1525 il carnevale era terminato con la fine di febbraio, troppo vicino quindi al giorno della battaglia di Pavia.

Il tono, come si è già detto, è tutto in opposizione al classicismo, all'elegante petrarchismo imperante e alle idealizzazioni di Castiglione e di Bembo: l'equilibrio, la compostezza, i valori cortesi e discreti sono completamente dimenticati e comunque estranei a una realtà tutta concreta e non certo elegante. Già in questo precoce saggio, Aretino dimostra una grande capacità di assimilazione di ogni tipo di fonte, classica quanto recente, che amalgama alla sua brillante dote inventiva, quella caratteristica che cercherà sempre di sottolineare per dimostrare come i doni della *natura* siano ben più importanti di quelli dello *studio* e della *filosofia*. Oltre al richiamo di talune tipiche situazioni, anche la lingua utilizzata rivela i suoi debiti nei confronti della recente tradizione (Ariosto, Bibbiena, Machiavelli); grammatica e lessico risentono di un'eco che risale fino alle trovate boccacesche ma

³⁴⁷ La bibliografia sulle opere teatrali di Pietro Aretino è vastissima; i volumi sul teatro della recente Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino contengono l'aggiornamento bibliografico per ognuna delle cinque commedie e per l'unica tragedia, cui si rimanda per uno studio approfondito soprattutto sugli aspetti storico-letterari; per una panoramica agevole ma significativa, G. FERRONI, *Introduzione*, in PIETRO ARETINO, *Cortigiana (1524 e 1534)*, Teatro – Tomo I, a cura di P. TROVATO e F. DELLA CORTE, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma 2010, p. 9-27.

innumerevoli sono le presenze latinismi giocosi, di spagnolismi (per esempio la prima attestazione italiana del termine *vigliacco*) e di declinazioni dei vocaboli nelle varianti dei diversi dialetti, in particolare senese, fiorentino, romanesco, napoletano. Ma nonostante tutti gli influssi, la commedia vive nel suo genere di una vita propria e trova una rispondenza all'interno della stessa produzione aretiniana, in particolare in quel continuo proliferare e autorigenerarsi in una catena ininterrotta di aneddoti, episodi, circostanze, beffe e piccole tragedie che è tipico delle *Sei giornate*. In fondo, accanto a un'assenza di trama vera e propria, non vi è neppure un finale che ristabilisca un ordine, perché la situazione di un'assenza di regole rimane tale.

L'opera è tramandata da un solo esemplare manoscritto conservato a Firenze, presso la Biblioteca Nazionale Centrale (Magliabechiano VII 84), databile tra il terzo e il quarto decennio del Cinquecento, al quale si rifanno le tre edizioni moderne antecedenti a quella qui adottata³⁴⁸, quella curata da Giuliano Innamorati nel 1970, quella di Giorgio Petrocchi dell'anno successivo e quella di Angelo Romano del 1989. Il manoscritto, dalla scrittura molto chiara e pulita, avrebbe potuto essere redatto ai fini di una successiva stampa nella celebre tipografia romana dei soci Ludovico Vicentino e Lautizio Perugino, che avevano già licenziato un paio di componimenti aretiniani e che sono citati proprio all'interno del testo. L'attentato del luglio 1525, che costrinse Aretino a lasciare Roma e di conseguenza rese invise le sue opere, e il Sacco del 1527 che dissolse la tipografia e probabilmente fu causa di morte almeno di Ludovico, dovettero essere le gravi cause che impedirono l'uscita a stampa della prima *Cortigiana*³⁴⁹.

L'edizione a stampa della seconda *Cortigiana* fu un evento dalle notevoli conseguenze; innanzitutto diede avvio alla lunga collaborazione tra Aretino e Marcolini che, nel rapporto autore-stampatore e nell'invenzione di quel sistema che ruotava attorno alla tipografia, non aveva – e per molto tempo non avrà – pari.

Tra la prima e la seconda *Cortigiana* cambiano molte cose, come si è detto. La trama è rimasta nelle sue linee e nei suoi episodi essenziali, ma Roma in un certo senso risente del

³⁴⁸ PIETRO ARETINO, *Cortigiana (1524 e 1534)*, Teatro – Tomo I, a cura di P. TROVATO e F. DELLA CORTE, introduzione di G. FERRONI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma 2010.

³⁴⁹ Come per tutte le opere teatrali di Aretino, anche per la *Cortigiana* la bibliografia è estesissima e si rimanda ai repertori completi presenti nei recenti volumi dell'Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino. P. TROVATO, *Nota introduttiva alla Cortigiana (1525)*, in PIETRO ARETINO, *Cortigiana (1524 e 1534)*, Teatro – Tomo I, a cura di P. TROVATO e F. DELLA CORTE, introduzione di G. FERRONI, Roma 2010, p. 31-43; P. TROVATO, *Postille sul Testamento dell'elefante, sul Lamento d'una cortigiana ferrarese e sulla nota introduttiva*, ivi, p. 44-50; P. TROVATO, *Nota al testo*, ivi, p. 155-176. L. ZAMPOLLI, premessa a *La Cortigiana. Prima*

Sacco anche nella finzione letteraria e accanto alla città della corte pontificia compare, in un lungo elogio e come atmosfera culturale, la città delle libertà che raccoglie i più alti ingegni artistici, Venezia. Il fatto di essere così legata al mondo tipografico, in qualche modo sgancia l'opera da un'esistenza meramente teatrale per aprirle un raggio di conoscitori più ampio e non più solo di addetti ai lavori. Inizia poi il gioco delle dediche: la *princeps*, piena di lodi a re Francesco I, sarà aperta da una lettera dedicatoria a un emissario del sovrano e da un'altra a un fedele della casata d'Austria (il cardinale di Lorena e il cardinale di Trento). Entrambe le dediche varranno ad Aretino sontuosi doni, a partire dalla spettacolare catena d'oro del valore di seicento scudi ottenuta da parte francese. Le edizioni successive saranno invece più modeste nei confronti di questo versante, per non offendere la generosità di parte imperiale. La stampa della *Cortigiana* nell'agosto del 1534 (per la stampa della quale Marcolini si era avvalso dei tipi di Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio) si colloca, nel percorso aretiniano, tra l'uscita della *Passione di Cristo* a giugno e dei *Sette Salmi di David* a novembre dello stesso anno. Il contemporaneo lavorare a opere di impianto e contenuto così diversi non è casuale né resterà un fatto isolato in Aretino, e a quest'altezza cronologica la strategia editoriale (e diplomatica) che attua si inserisce a pieno titolo nei progetti a larghissima scala che andava stendendo e realizzando il doge Gritti³⁵⁰. Al momento della seconda redazione il contesto è quindi decisamente diverso: Aretino si trova a Venezia da qualche anno e, come si diceva prima, tra le tante cose anche il pubblico non è più lo stesso. Nel testo diminuiscono dunque drasticamente i personaggi romani degli anni venti, noti a tutti nella loro città spesso per la loro stravaganza ma non conosciuti in ambiente veneziano, la cui presenza sarebbe inoltre risultata anacronistica un decennio dopo. Si allenta il clima pasquinesco e si riducono l'andirivieni delle figure e il numero delle scene e delle situazioni. C'è insomma una maggiore compostezza e una normalizzazione strutturale, oltreché una revisione linguistica profonda tesa a dare al testo la possibilità di essere apprezzato anche alla lettura e non solo, in virtù di una forte adesione al *parlato*, sulla scena.

redazione, in *Pietro Aretino*, introduzione di G. FERRONI, apparati di C. SERAFINI e L. ZAMPOLLI, Roma 2002, p. 797-802.

³⁵⁰ F. DELLA CORTE, *Nota introduttiva alla Cortigiana (1534)*, in PIETRO ARETINO, *Cortigiana (1524 e 1534)*, Teatro – Tomo I, a cura di P. TROVATO e F. DELLA CORTE, introduzione di G. FERRONI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma 2010, p. 207-217; F. DELLA CORTE, *Nota al testo*, ivi, p. 341-380. P.D. STEWART, *La diversa "teatralità" delle due Cortigiane*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 717-733. P. LARIVAILLE, *Piero Aretino*, Roma 1997; cap. III, paragrafo 6, *La Cortigiana del 1525, commedia di Pasquino*, p. 102-108; cap. V, paragrafo 2, *La riscrittura della Cortigiana*, p. 185-191. C. CAIRNS, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice*

Per quanto concerne l'oggetto di questa ricerca, si è ravvisato che il processo di revisione cui Aretino sottopone il testo dell'opera tra le due stesure riguarda anche il trattamento e la considerazione dei beni suntuari. Dopo qualche anno di agiato soggiorno a Venezia, lontano dallo sfarzo fin troppo ostentato – ma anche dalle brutture – della vita romana, Aretino si è fatto un uomo più raffinato; il suo innato gusto per il bello, per il lusso, per l'arte, ha trovato in laguna il giusto ambiente e il terreno fertile per crescere, affinarsi e soprattutto esprimersi, grazie anche all'assenza di preoccupazioni per la sussistenza quotidiana. I beni che trovano maggior spazio nel testo, non solo come citazioni occasionali ma anche come elementi estremamente funzionali e indispensabili allo svolgersi della trama dell'opera, sono quelli legati alla sfera dell'abbigliamento e degli accessori. Dal confronto delle due redazioni si nota come la descrizione si faccia più dettagliata, più precisa, più attenta ai materiali e alla qualità delle cose. Essendo la seconda versione destinata anche alla lettura e non solo alla recitazione, è indispensabile che il lettore possa avere un'idea precisa di quello che non può vedere sulla scena, tenuto conto che, nell'economia degli eventi inscenati così come nella mentalità dell'epoca, l'*abito* faceva effettivamente il *monaco*. Altri oggetti che compaiono nel testo sono alcuni elementi del corredo domestico (lo specchio per primo, seguito dal necessario per il letto e la camera) e, trattandosi in buona parte del mondo delle cortigiane, delle prostitute e delle ruffiane, sono citati taluni oggetti utili alla loro professione, come ingredienti e strumenti per fare malie e curare la persona.

Già dall'inizio le due scritture si differenziano sostanzialmente poiché la prima si apre con un *prologo* e un *argomento*, ciascuno dichiarato dal proprio Istrione. L'Istrione del prologo, per quanto interessa evidenziare in questa sede, cita l'"acqua lampha", ovvero profumata, e "rubini, morbide perle" poste ironicamente dentro un clistere con altre erbe e frasi petrarchesche, ma soprattutto nomina un orafo mantovano, poco stimato da Aretino: chi pensa che le muse fossero sorelle, "ha quel giudizio in le croniche ch'ha il Mainoldo mantuano in anticaglie o in gioie"³⁵¹. L'Istrione dell'argomento invece cita "Caradoso orefice"³⁵², Ambrogio Foppa detto il Caradosso, un orafo ammirato anche da Benvenuto Cellini.

Il prologo della versione del 1534 non riporta nulla di tutto questo e gli oggetti pregiati vi entrano in modo completamente diverso: un Forestiere chiede a un Gentiluomo "a che fine

1527-1556, Firenze 1985, capitolo II, *The roots of power in Venice. II: the strategies of the Cortigiana and Marescalco*, p. 31-47.

³⁵¹ Ivi, p. 63, 65.

³⁵² Ivi, p. 66.

sia fatto un così pomposo apparato”, ossia la scenografia per la commedia che si deve recitare. Poi il Gentiluomo in un paragone definisce Claudio Rangone “gemma del valore e del senno” e alla fine della sua ultima battuta invita il Forestiere a spostarsi perché entrano gli attori ed è meglio fare attenzione perché “le catene che tengano i molini sul fiume, non terrebbero i pazzi d’oggi di”³⁵³.

Nel primo atto della redazione del 1525 si trovano dei riferimenti molto diversi tra loro; il personaggio Sanese ripete ciò che Maco disse di Siena, la sua città: “si fa la caccia del thoro, e carri con ceri e pispinelli e mille gentilezze per mezzo agosto”, dopo di che i due discutono se un uccello sia picchio o pappagallo e messer Maco per avere un parere autorevole si rivolge a un lavoratore di ottone: “io n’ho monstro a l’orefice ottonaio una penna e dice ch’ella è di papagalo, e ben fine”³⁵⁴. Il fiducioso senese si trova a Roma perché assolutamente vuole diventare un cortigiano ma subito viene preso di mira da dei furbacchioni che si offrono di aiutarlo, però con il solo scopo di deriderlo; il famiglio Sanese lo consiglia nella vestizione per essere introdotto a corte da Maestro Andrea: “Mandate su la veste” e “acconciate la bereta così, andate largo, di qua, di là”³⁵⁵. Roma però è piena di stimoli e Maco manda Sanese dal venditore di storie ad acquistare il testo che insegna come diventare cortigiano e poco appresso vede affacciarsi una bella donna: “Come è bella quella donna che sta lasù in quella fenestra, sul tapeto, vestita di seta”; la commedia ci dice quindi che esistevano dei venditori ambulanti che giravano vendendo libri e pubblicistica di diverso tipo e che anche a Roma i davanzali erano spesso coperti da tappeti sui quali appoggiarsi³⁵⁶. Sanese torna dalla sua commissione ma non ritrova il padrone e, disorientato, chiede buffamente aiuto: “O òmini con la bereta da uomo, dove è il mio meser, dico?”³⁵⁷. Nel frattempo due servitori, Cappa e Rosso, si lamentano del proprio padrone, un chiacchierone napoletano molto sofisticato e altezzoso che anche nel nome rivela la sua natura, Parabolano. Cappa afferma che egli “non si degna toccar l’oro maccinato con guanti, e si Domenedio lo servissi, nol contentarebbe mai” ed è talmente sdegnoso che “si fa portare la carta da forbirsi il culo in un piatto d’argento”; quindi Rosso conferma che “a la messa il paggio tiene e sua paternostri, e quando n’ha detto uno, il paggio manda giù un paternostro e fa la reverentia ala spagnola”³⁵⁸. Valerio, cameriere di Parabolano, mantiene un tono più serio e fedele al suo

³⁵³ Ivi, p. 233-235.

³⁵⁴ Ivi, p. 69. Atto primo, scena I. I *pispinelli* sono zampilli.

³⁵⁵ Ivi, p. 71. Atto primo, scena III.

³⁵⁶ Ivi, p. 72. Atto primo, scene V e VI.

³⁵⁷ Ivi, p. 73. Atto primo, scena VII.

³⁵⁸ Ivi, p. 73-74. Atto primo, scena IX.

datore di lavoro, convinto che i signori apprezzino molto un servitore che “sa trinciare un fagiolo, fare bene un letto o una reverentia”³⁵⁹. Rosso intanto decide di vestirsi con la veste del padrone e preparare una truffa ai danni di un pescatore: “Io vo’ provare come sto ben con la seta. O che pagarei io un specchio per vedere campeggiarmi in questa galantaria! E infine e panni rifanno sino alle stanghe. Oh, si questi gran maestri andassino malvestiti, quanti ce ne sono che parebbono scimie e babuini”. E fingendosi un signore si reca ad acquistare il pesce facendo credere al malcapitato pescatore di lasciargli un credito per farsi fare un paio di calze nuove dei colori del suo inesistente stemma nobiliare: “Fara’ ti tagliare un paio di calze ala mia divisa. [...] Pur fa che la dritta sia spezzata e l’altra tutta d’un colore”. Lo scaltro servitore dà al pescatore quattro giuli “per caparra al calzettaio” e andandosene, mentre il pescatore gli chiede “qual calza va spezzata” egli gli risponde che scelga pure lui³⁶⁰. Intanto, parallelamente, continua la burla contro Maco il quale è talmente convinto che le sue goffe rime siano buona letteratura che Maestro Andrea gli promette che le farà stampare “da Ludovico Vicentino et da Lauticio da Perugia”, molto celebri a Roma prima del Sacco³⁶¹.

Il primo atto della *Cortigiana* del 1534 riferisce gli stessi eventi, ma la lingua di Aretino si è fatta più elegante e i dettagli della narrazione sono aumentati. Nella descrizione della festa di Siena, per esempio, sono aggiunti accanto i ceri i *becchetti*, quelle strisce di panno attaccate di solito al lato destro del cappuccio e potevano essere avvolte attorno al collo o lasciate scendere anche fin quasi a terra. Identica è la discussione sulla specie dell’uccello, se non che Sanese dice al padrone: “Voi siete una bestia, perdonatimi, a credere allo orafo”, cioè all’ottonaio³⁶². Maco, volendo farsi cortigiano, si esercita in buone maniere ripetendosi la frase “«Mi raccomando alla Signoria Vostra, con la berretta in mano»”³⁶³. Parabolano non subisce una sorte diversa, ma i dettagli si fanno più nitidi; lo staffiere Cappa lo deride “quando egli appoggiato in su dui servitori si fa allacciar le calze: che se le stringhe non son pari et i puntali non s’affrontano l’un con l’altro, i gridi vanno al cielo”. Risponde il collega Rosso: “Dove lasci tu la charta che profumata si fa portare infra duo piatti d’argento al destro, e non se ne forbirebbe, se prima non gliene fosse fatto la credenza?” e Cappa insiste “Ah, ah! Io mi rido quando, in chiesa, per ogni *ave Maria* che dice il paggio che gli sta inanzi, manda giuso un paternostro della corona che tiene in mano”. Il dialogo continua tra i due sugli stessi

³⁵⁹ Ivi, p. 75. Atto primo, scena XII.

³⁶⁰ Ivi, p. 78-80. Atto primo, scene XV, XVI, XVIII.

³⁶¹ Ivi, p. 86. Atto primo, scena XXIV. Si tratta dei citati soci editori-stampatori Ludovico degli Arrighi di Vicenza (morto durante il Sacco del 1527), calligrafo, e di Lautizio Rotelli, orafo.

³⁶² Ivi, p. 237. Atto primo, scena I.

³⁶³ Ivi, p. 239. Atto primo, scena III.

toni e Rosso accenna un paragone: “Ah! ah! Io ne disgratio il quondam prior di Capua, che, quando orinava, da un paggio si facea snodar la brachetta, e da un altro tirar fuori il rosignuolo; e facendosi pettinare la barba faceva stare un cameriere con lo specchio in mano, e, se per disgratia un pelo usciva dell’ordine, il barbiere era a mal partito”. La cura di sé raggiunge il ridicolo nel momento in cui ne ostenta i risultati; Cappa chiede “Ah! ah! Dimmi, hai tu posto mente alle coglionerie ch’egli fa in nettarsi i denti dopo pasto?” e Rosso risponde “Come, se io ci ho posto mente! Io mi perdo a stare a vedere la diligentia che ci usa, e poi che tre ore ha durato con acqua, e poi con la salvietta a fregarseli, per ogni sciocchezza che ode apre la bocca quanto può, acciò si veggiano i denti bianchi”³⁶⁴. Anche la scena di Rosso con la veste di Parabolano è sovrapponibile nelle due versioni, solo che Rosso aggiunge al suo monologo, con la ricca veste addosso “e se questi signori andassero mal vestiti come noi altri, oh che scimie, oh che babbuini e’ parebbero! Io stupisco di loro che non bandiscono gli specchi per non vedere quelle lor cere facchine”³⁶⁵, ma di certo non si trova a suo agio: “Questa veste mi lega. Io sono uso andar con la cappa e usar gravità e forza, ma non mi piace”³⁶⁶. Si ripete poi la scena del pescatore gabbato da Rosso ma le calze ora costano cinque giuli e il venditore nota le arie che si dà il finto signore: “Poi ch’egli ha veste di seta gli pare essere il Seicento”, dal nome del celebre cavallo³⁶⁷. Maco intanto viene istruito da Maestro Andrea trascorrendo tutto il tempo a “farsi nettare una cappa et un saio d’accotonato, e consuma l’ore in su gli specchi in farsi i ricci et ungersi la testa antica”³⁶⁸, un tipo di pettinatura maschile che viene citata anche nelle *Sei giornate*.

Anche il secondo atto della *Cortigiana* manoscritta offre riferimenti di diverso carattere e argomento. In un loro dialogo Rosso e Cappa confrontano le taverne con i profumieri citando l’ambracane; Cappa è convinto che “Se le taverne fussino a canto a’ profumieri, a ognuno putiria il zibetto”³⁶⁹. Da un aneddoto narrato dal personaggio Flamminio sulla taccagneria dei signori della corte si deduce che venivano usate delle “forme dove pigliano le pieghe le berette”³⁷⁰ e, sempre sulle berette, il togliersele in saluto è considerato un atto estremamente cortese: Maestro Andrea dice al cantastorie Zoppino, poiché compare

³⁶⁴ Ivi, p. 241-242. Atto primo, scena VII.

³⁶⁵ Ivi, p. 245. Atto primo, scena X.

³⁶⁶ Ivi, p. 245. Atto primo, scena XII.

³⁶⁷ Ivi, p. 246-248. Atto primo, scene XV, XVII.

³⁶⁸ Ivi, p. 252. Atto primo, scena XXII.

³⁶⁹ Ivi, p. 87. Atto secondo, scena I.

³⁷⁰ Ivi, p. 91. Atto secondo, scena V.

Messer Maco, “càvategli la beretta”³⁷¹; ancora, Rosso conosce un segreto del padrone e crede quindi di godere ora maggior considerazione: “e mi pare così vedere ch’ognun mi si caverà la beretta”³⁷². Compare quindi in scena la ruffiana Aluigia, triste per la condanna a morte della collega Maggiorina, dalla quale ha ricevuto in eredità “lambicchi da stillare acque da levare lentigini e machie di mal francioso, strettoio da ritirare poppe che pendono, molette da pelare ciglia, un fiasco de lacrime d’amanti, un bichiere di sangue di nottola, ossa di morti per tormenti et per tradimento, unghie de gufi, cuori d’avoltori, denti di lupi, grasso d’orso e funi di impicato a torto. E per il vicinato non se ragiona d’altro, dove, per sua gratia, son sempre la prima chiamata a nettare denti, a cavar la puzza del fiato e mille gintilezze”³⁷³, segno che le ruffiane svolgevano vari servizi oltre a essere intermediarie per le prostitute. Le vicende proseguono intermezzandosi l’una con l’altra e dunque continua a prepararsi la beffa ai danni di Maco, ormai innamorato della donna vista al balcone, Camilla Pisana, alla quale l’aspirante cortigiano ha scritto una impacciata lettera. Vi si legge la descrizione della bellezza della donna, nei toni però della derisione dei classici canoni elogiativi: “i vostri occhi marmorei e inorpellata boca e serpentini capelli e fronte coralina e labra di brocato m’hanno cavato di me stesso”, ma allo sciocco autore vien fatto credere che la dama abbia apprezzato le sue parole poiché “Più di cento baci ha dato la signora ala letterina e alo strambotto e l’ha imparato a mente e cantalo in su l’organno”, perché, come tutte le cortigiane di un certo livello sa comporre, cantare e suonare³⁷⁴. In quest’atto si ritrova un ultimo riferimento al vestiario quando Maco viene fatto vestire da facchino cambiandogli “solamente la cappa”³⁷⁵.

Come per il primo atto, la *Cortigiana* a stampa amplia e arricchisce anche i riferimenti presenti nel secondo. Permangono l’elogio di Cappa delle taverne, “le quali se fosseno a llato a i profumieri a ognuno putirebbe il zibetto”³⁷⁶ e il riferimento di Flamminio, cameriere di Parabolano, allo stampo per tenere in forma le berrette nelle battute con vecchio Sempronio sulla taccagneria dei signori: “il cuoco del Ponzetta, facendo di tre uova una frittata fra due persone, accioché le paressero maggiori, le poneva nelle strettoie dove mantengono le pieghe le berrette pretesche, e, distese per i tondi più sudici che non era la cappa di san Giulian Leno su da collo, venne il vento e, spargendole per aria, cadevano poi in capo alle genti a guisa di

³⁷¹ Ivi, p. 101. Atto secondo, scena XVI.

³⁷² Ivi, p. 102. Atto secondo, scena XVIII.

³⁷³ Ivi, p. 93. Atto secondo, scena VI.

³⁷⁴ Ivi, p. 98, 102. Atto secondo, scene XI e XVII.

³⁷⁵ Ivi, p. 104. Atto secondo, scena XXI.

³⁷⁶ Ivi, p. 255. Atto secondo, scena I.

diademe»³⁷⁷. Cambia invece un po' il tono dell'eredità che la ruffiana Aluigia riceve dalla sua maestra, che lascia sempre “Lambicchi da stillare, erbe colte alla luna nuova, acque da levar lentigini, untioni da levar macchie del volto, una ampolla di lagrime d'amanti, olio da risuscitare ... io no 'l vorrei dire”; inoltre “Ella mi lascia strettoie da ritirar poppe che pendeno, mi lascia il lattovaro da impregnare e da spregnare, mi lascia un fiasco d'orina vergine”. Ma quello che è più curioso è che compare anche qui uno di quegli oggetti spesso ritenuti magici perché avevano degli spiriti imprigionati in essi, anche se in questo caso Aretino si prende evidentemente gioco delle credenze allora tanto diffuse; dice infatti Aluigia di aver ereditato “uno spirito costretto...” suscitando nella sospensione la curiosità di Rosso. La risposta sorprende certamente il lettore-spettatore della commedia: “In un orinale”, e si trattava di “uno spirito fameliario, il quale fa ritrovare i furti; e ti dice se la tua amica t'ama o non t'ama, e si chiama «il folletto»”. La povera maestra, che in vita praticava anche la classica divinazione con le fave, nell'andare al patibolo era stata anche costretta per dilleggio a portare anche la “mitera”, il cappello d'asino che si metteva ai condannati alla berlina³⁷⁸. Anche la lettera di Maco alla cortigiana Camilla Pisana subisce una rivisitazione stilistica e l'ironia ora assume i toni della polemica antipetrarchista e anti-pedantesca, dove tutti i paragoni di bellezza sono insensatamente rovesciati: “«Salve Regina, abbimi misericordia; perché i vostri odoriferi occhi, e la vostra marmorea fronte che stilla melliflua manna mi ancide sì che quinci e quindi l'oro e le perle mi sottraggono amarvi; e non si vide unquanco guance di smeraldo e capelli di latte d'ostro, che snellamente scherzano con il vostro petto, dove alloggianno due poppe in guisa di dui rapucci e armonizzanti melloncini; e son condotto a farmi cardinale e poi cortigiano vostra mercede; adunque trovate il tempo e aspettate il luogho, accioché vi possa dire la crudeltà del mio core altresì, il quale si conforta ne i liquidi cristalli del vostro immarzipanato bocchino, et fiat voluntas tua perché omnia vincit Amor. [...]»»³⁷⁹. Sull'aspirante cortigiano, ben vestito ma sciocco, compare in questa redazione una nuova riflessione basata su una serie di preziosi paragoni di Maestro Andrea: “Io sono in opinione che questi per essere coglione in cremesì, scempio di riccio sopra riccio, e goffo di ventiquattro carati, diventi il più favorito di questa corte, e saviamente esclamò fino al cielo Giannozzo Pandolphini dicendo: «Io son felice poi che sono stato lodato a Leone per pazzo»,

³⁷⁷ Ivi, p. 261. Atto secondo, scena VI.

³⁷⁸ Ivi, p. 262-264. Atto secondo, scena VII. Aloigia ricorda ancora che “Seccava all'ombra certe radici che non si possano dire, et avea i lambicchi nel fornello per far dell'acqua-vite” (*Cortigiana 1534*, p. 315, atto quarto, scena XX).

³⁷⁹ Ivi, p. 268. Atto secondo, scena XI. I *rapucci* sono i raperonzoli, una pianta commestibile.

volendo inferire che co' principi bisogna essere pazzo, fingere il pazzo e viver da pazzo"³⁸⁰. La dabbenaggine di Maco si evince anche da un suo commento di soddisfazione per il presunto gradimento di Camilla dei suoi componimenti, che a sua detta dovrebbe essere davvero infatuata di lui: "Come la mi fa un figliuolo le vo' pagar la culla"³⁸¹. Nuovo è anche un ragionamento ad alta voce che fa Rosso sul suo padrone Parabolano, che presenta ancora dei latinismi giocosi tipici più della prima redazione della commedia: "Tutti i titoli che si danno quelli da Norcia e da Todi a i loro imbasciatori, ha dati il suo padrone al Rosso, e dandomi la man dritta mi vuol far ricco, darmi gradi, vuol che io lo consigli, che io lo governi, e che io gli comandi. Ora andate in chiasso voi che non sapete far se non belle riverentie con un piatto in mano, ovvero con un bicchiere ben lavato, e, parlando su le punte de' zoccoli, intertenendo i signori tutto di smusicando e componendo in laude loro, credete ficcarvi in gratia d'essi. Voi non la intendete. Il porgli in mano delle buone robbe importa il tutto. Come le buone robbe danno nel becco a i padroni, ti portano in groppa per Roma, ti vezzeggiano, t'apprezano, e ti donano; et ecco una berretta con la medaglia, e con i puntali d'aurum sitisti, la quale ho a portare per amor suo"³⁸². Come nella prima versione, l'atto termina con la vestizione da facchino di messer Maco, solo che ora al posto della semplice cappa nel dialogo tra Maestro Andrea e Zoppino viene citato a questo scopo l'"abito bergamasco"³⁸³ come abbigliamento che individua una professione poiché dalle valli bergamasche provenivano molti dei servitori impiegati a Venezia, cui quei territori appartenevano.

Nell'atto terzo prende corpo anche la beffa ai danni di Parabolano, ordita da Rosso in combutta con Aluigia; quest'ultima si lamenta di vergognarsi nel ricevere appunto Parabolano e Rosso "con questa gonellaccia", e quindi il signorotto punto non può esimersi dal provvedere alle necessità della mezzana per assicurarsene l'aiuto per vedere Livia, la donna di cui è invaghito: "Questa catena vi la rifacci. Pigliate!", poiché una catena in metallo prezioso corrispondeva in tutto e per tutto a denaro contante. Poco dopo infatti Rosso, in virtù della combutta, chiederà di avere la sua "parte dela cathena". Aluigia, ora ruffiana e da giovane prostituta, decanta a Rosso il rango che aveva raggiunto: "Ma a dirti il vero, io ho scopati tutti i bordelli d'Italia, e al mio tempo non saria stata atta a scalzarmi Lorenzina né Beatrice. Avevo la martora, il zibellino, il papagalo, la scimia e ogni cosa, intendi?"; le ruffiane e le prostitute dovevano avere a disposizione oltre ai belletti anche i rimedi per i diversi

³⁸⁰ Ivi, p. 270. Atto secondo, scena XIII.

³⁸¹ Ivi, p. 273. Atto secondo, scena XVII.

³⁸² Ivi, p. 274. Atto secondo, scena XIX.

³⁸³ Ivi, p. 275. Atto secondo, scena XX.

inconvenienti che la loro professione causava, per questo la ruffiana dell'opera cita "untioni per el mal francioso" e "polvere da fare bianchi i denti". Tra i beni di corredo e uso domestico sono citati in questo atto *veluto, materassi, còltrici*, "quelle caldaie che tengon l'acqua calda" nominate da Maestro Mercurio, medico che partecipa alla burla contro Messer Maco³⁸⁴.

Continuano, nella redazione del 1534, l'ampliamento delle scene e l'ingentilimento della narrazione e del linguaggio; per esempio l'atto di Parabolano di dare la catena ad Aluigia è accompagnato da una frase più elegante: "Questa collana ve la rinnovi"³⁸⁵. Nel racconto della donna della sua vita si aggiungono particolari: aveva talmente successo che persino "i zibellini co 'l capo d'oro" non erano una cosa eccezionale; poi però dovette "tenere camere locande, vendendo prima anelli, vesti e tutte le cose della gioventù", infine dovette adattarsi a "lavare camiscie lavorate"³⁸⁶. La scena VII di questo atto è invece centrale nella comprensione di quanto sia cambiato il clima in cui vive e scrive ora Aretino poiché contiene il lungo elogio di Venezia (con concetti che si ritrovano anche in talune lettere dell'epistolario) che emerge dal dialogo tra Flamminio e Valerio, i camerieri di Parabolano. Dopo aver citato uno specchio, nel quale si vede invecchiato, Flamminio discute con il collega su quale potrebbe essere una buona destinazione, volendo lasciare Roma; egli certamente sceglierebbe Venezia per le moltissime ragioni che egli elenca. Tra queste vi è la "commodità di quelle gondole" a confronto con la scomodità di cavalcare e soprattutto vi si possono incontrare tante grandi personalità come Francesco Giorgi (Zorzi), padre Damiano, Gasparo Contarini, Giambattista Memmo, Agostino Beaziano, Bernardo Capello, Trifone Gabriele, Girolamo, Vincenzo e Luigi Querini, Girolamo Molin, Lorenzo Venier, il musicista Francesco Salamone, Luigi Priuli, Marcantonio Soranzo, Giovanni Brevio, Giovan Francesco Valerio (che purtroppo sarà impiccato nel 1542 in occasione del complotto francese), Andrea Navagero, Maffio Lione, Giovanni Battista Egnazio, Giovanni da Lezze, l'abile improvvisatore Francesco Berrettaio, tante Compagnie della Calza e quindi la possibilità di tante feste e spettacoli, e ancora Gerolamo Aleandro o don Lope de Soria. Oltre a queste grandi menti vi sono gli artisti: "Ho trapassato la caterva de i pittori e degli scultori che con il buon messer Simon Bianco ci sono, e di quella che ha menato seco il singulare Luigi Caorlini in Costantinopoli; di donde è ora

³⁸⁴ Ivi, p. 110, 112, 118. 120. Atto terzo, scene III, VI, X, XI, XV. Le caldaie restano citate allo stesso modo nella versione a stampa del 1534 (p. 296, atto terzo, scena XV).

³⁸⁵ Ivi, p. 279. Atto terzo, scena III. La parte di catena che spetta a Rosso torna ancora nella *Cortigiana* del 1525, p. 125, atto quarto, scena II. Rosso poi la offre interamente ad Aloigia, "sia tutta tua la collana", ma lei accetta solo se riuscirà a essergli utile nel suo piano (*Cortigiana 1534*, p. 300, atto quarto, scena II). Infine viene citata ancora una volta, accanto a un diamante, nella redazione del 1534 (p. 303, atto quarto, scena V).

³⁸⁶ Ivi, p. 282. Atto terzo, scena VI.

tornato lo splendido messer Marco di Nicolò, nel cui animo è tanta magnificentia quanta ne gli animi de i re, et perciò l'altezza del fortunato signor Luigi Gritti lo ha collocato nel seno del favore della sua gratia. Et (crepino i plebei et i maligni), ci è il glorioso, mirabile e gran Titiano, il colorito del quale respira, non altrimenti che le carni che hanno il polso e la lena. E lo stupendo Michelagnolo lodò con istupore il ritratto del duca di Ferrara translato dallo imperadore apresso di se stesso. Ecco il Pordonone, le cui opre fan dubitare se la natura dà il rilievo a l'arte, o l'arte a la natura. Et non niego che Marcantonio non fosse unico nel bolino, ma Gianiacobo Caralio veronese, suo allievo, lo passa, non pure aggiunge in fine a qui, come si vede nelle opere intagliate da lui in rame. E son certo che Matteo del Nasar famoso è caro al re di Francia, e in Giovanni da Castel Bolognese valentissimo guarda per miracolo le opre in christallo, in pietre et in acciaio di Luigi Anichini, che si sta pur in Vinegia. E ci è il pien di virtù, fiorito ingegno, il forliveso Francesco Marcolini. Stavvi anco il buon Serlio architetto bolognese, e messer Francesco Allunno inventor divino de i caratteri di tutte le lingue del mondo. Che più? Il degno Iacobo Sansavino ha cambiato Roma per Vinegia, et saviamente: perché, secondo che dice il grande Adriano padre de la musica, ella è l'Arca di Noè". Insomma non c'è altro luogo che raccolga tante personalità che valga la pena di conoscere. Flamminio cita appunto Luigi Gritti, figlio del doge che aveva voluto quel volto della città e in quegli anni bailo a Costantinopoli, "appresso di cui se n'andava Pietro Aretino, se 'l re Francesco non lo legava con le catene d'oro, e se il magnanimo Antonio da Leva non lo arricchiva con le coppe d'oro e con le pensioni". Risponde Valerio: "Ho inteso e del re e del dono che gli ha fatto il signore Antonio, la cui persona è il carro di tutti i triumphi di Cesare"; Aretino in definitiva è come Venezia, al centro tra la potenza mediterranea e i due più potenti sovrani europei, che se ne aggiudicano la penna a suon di doni³⁸⁷.

Nel quarto atto della versione del 1525 Aluigia si accorda con Togna, la moglie del fornaio, per far cadere in trappola Parabolano quella notte, facendogli credere che ella sia la sua desiderata Livia, complice il buio, e la ruffiana si raccomanda che ella si rechi al luogo dell'appuntamento "vestita da uomo, perché se fanno de matti scherzi la notte per Roma, e potresti dare in un trentuno, verbigratia"³⁸⁸, ovvero cadere vittima di uno stupro di gruppo. Continua intanto anche la burla contro Maco, il cui svolgimento viene raccontato dal suo famiglio Grillo: "E l'han raso, vestito di novo, profumato e fatte mille ciance; [...] Mi era scordato: maestro Andrea ha uno specchio concavo che monstra li òmini al contrario, e

³⁸⁷ Ivi, p. 283-290. Atto terzo, scena VII.

³⁸⁸ Ivi, p. 125. Atto quarto, scena VIII.

com'è esce dela stupa vogliono che si specchi dentro, che lo farà disperare". Messer Maco, dopo lo scherzo, come previsto chiede uno specchio per vedere come l'abbiano conciato: "Mostratemi lo specchio, ch'io mi sento diventato un altro! [...] Date qua lo specchio... Ohimè, o Dio! Io son guasto"³⁸⁹. Rosso, inoltre, architetta una truffa i danni di un venditore ebreo, Romanello, per ottenere dei vestiti; volendo comprargli un saio e un cappa, egli stesso indossa il saio e fa provare la cappa all'ebreo per vedere come calza, con tanto di cordone e scapolare, "Novissima, e fu del cardinale Araceli in minoribus". Poi Rosso scappa col saio e l'ebreo viene catturato dai birri per essersi vestito come cattolico³⁹⁰. Altri elementi degni di nota che compaiono brevemente sono delle *maniche* citate da Aluigia, e una *stadera* cui fa riferimento Maestro Andrea per pesare nella burla messer Maco³⁹¹.

Nella redazione a stampa, come gli altri, il quarto atto si arricchisce nella definizione dei particolari degli eventi rappresentati. Parabolano si infuria con il servitore Rosso e vorrebbe punirlo: "Mangiate questo diamante"; risponde Rosso "No, diavolo! Che son velenosi". Interrogato su cosa ne sappia egli in proposito, torna fuori nella replica l'orafo poco apprezzato da Aretino: "Me l'ha detto il Mainoldo mantovano cavalier catholico, e gioielliere apostolico e pazzo diabolico, il quale è stato mio padrone. (Oh, egli è la gran pecora!)"³⁹². A proposito della pericolosità per Togna di uscire la sera, Aluigia aggiunge: "E tu savia... Pater noster... verrai vestita da uomo perché questi palafrenieri... qui es in celis... fanno di matti scherzi la notte... santificetur nomen tuum... come incappò Angela del Moro... in celo et in terra" citando proprio Angela Zaffetta, la cortigiana veneziana che aveva subito il celebre *trentuno*³⁹³. Altri dettagli si aggiungono poi alla burla contro Maco, tutto imbrattato e rasato e posto davanti a uno specchio deformante: "Il bello sarà che lo vogliono far guardare, come vien fora, in uno specchio concavo, che mostra i volti contraffatti". Infatti Maestro Andrea gli dice "Specchiatevi un poco, e non fate pazzie che fece ser Narciso", e Maco cade nell'inganno finale guardandosi: "Il viso mi specchierò, datel qua. Oh che pena ho io patito, vorrei inanzi partorire che stare nelle forme!". Ma rimane sconvolto, "Oh Dio! Oh Domenedio! Io son guasto, a i ladri, rendetemi il mio viso, rendetemi il mio capo, i miei capegli, il mio naso, oh che bocca, oimè che occhi, commendo spiritum meum!". Lo scherzo quindi finisce e Maestro Andrea gli porge uno specchio vero - "Specchiatevi, e vedrete ch'è stato un accidente" - con

³⁸⁹ Ivi, p. 132, 135. Atto quarto, scene XIII, XIX.

³⁹⁰ Ivi, p. 133-134. Atto quarto, scene XV-XVII.

³⁹¹ Ivi, p. 124-125. Atto quarto, scene I-II. La *stadera* torna nelle stesse circostanze nella redazione del 1534 (p. 298, atto quarto, scena I).

³⁹² Ivi, p. 302. Atto quarto, scena III.

³⁹³ Ivi, p. 306. Atto quarto, scena VIII.

sollievo del malcapitato aspirante cortigiano: “Io son fuor de l’altro mondo, lo specchio è tutto mio!”³⁹⁴. Anche la cattiva truffa di Rosso contro Romanello ottiene qualche precisazione nei dettagli: il saio che finge di voler acquistare secondo il Giudeo “Fu del cavalier Brandino. E che raso!”; poi Rosso vorrebbe prendere “ancho questa cappa da frate per un mio fratello che tengo in Araceli” al ché il Giudeo, che pensa di piazzare la sua mercanzia gli propone: “Quando togliate questa cappa anchora, son per farvi una macca, e sappiate che fu del reverendissimo Araceli in minoribus”; come nella versione precedente l’ebreo viene indotto a provare la cappa per dimostrarne la qualità (“Ti è caduto il cordone, metti ora lo scapolare”), ma a questo punto Rosso “si fugge co ’l saio, et il Giudeo gli corre dietro vestito da frate” chiamando il bargello che insegue il povero Romanello gridando “Ne’ ceppi, ne’ ferri, e nelle manette!” e arrestandolo come avveniva nella redazione del 1525³⁹⁵. In questa stesura del quarto atto vi sono alcune altre citazioni occasionali di alcune armi bianche come lo *spadone* e il *pugnale*, o la *rotella* del Todeschino, un soldato dell’immancabile Giovanni dalle Bande Nere³⁹⁶; altri accenni riguardano la solita consuetudine di togliersi la berretta in segno di rispetto³⁹⁷ e l’uso, per qualcuno di fortunato, di andare alla latrina cioè “al destro con le torce bianche”³⁹⁸.

Il quinto atto chiude infine la commedia con gli epiloghi delle diverse storie. Ercolano, il fornaio marito di Togna, esce di casa vestito con gli abiti della moglie perché lei è dovuta uscire abbigliata da uomo per recarsi all’appuntamento con Parabolano fingendo di essere Livia; Parabolano intanto è sulle spine in attesa del *rendez-vous*, e Rosso gli dice: “Io credo ch’ogni campanna vi paia oriolò” da quanto attende il momento³⁹⁹. L’inganno di Rosso e Aluigia fallisce e i due si scambiano alcune confidenze. La ruffiana rivela le difficoltà di gestire gli uomini e le loro prepotenze: “E forse ch’ogni vilanno c’ha un poco di ciambellotto intorno, non fa el monsignore, e subito vuol ch’io gli conduca le gintildonne?”, mentre Rosso si lascia andare a un lamento sulla vita del servitore o del cortigiano di basso rango, esemplata da ciò che avviene nel *tinello*, la stanza dove mangiavano i servitori. Vi regna un “con continuo fetore e sì fiero, che torrebbe l’odore al zibetto” e le condizioni igieniche sono pessime: “La tovaglia è de più colori che un grembiule da dipintori e lavata nel sego dele candele di porco che avanzano la sera; ancora che ’l più dele volte si mangia al buio; e con

³⁹⁴ Ivi, p. 309, 313-314. Atto quarto, scene XIII, XVIII.

³⁹⁵ Ivi, p. 310-313. Atto quarto, scena XV.

³⁹⁶ Ivi, p. 301, 313. Atto quarto, scene III, XVIII.

³⁹⁷ Ivi, p. 302. Atto quarto, scena IV.

³⁹⁸ Ivi, p. 309-310. Atto quarto, scena XIV.

³⁹⁹ Ivi, p. 140. Atto quinto, scene V-VI.

pane di smalto, senza potersi mai nettare né bocca né mani”. Il vino “è adacquato di acqua tepida, stata un giorno in vaso di rame, che penso l’odore del vaso ti conforta tutto” e i cibi scarseggiano poiché “Accaderà in cento anni fare un bancheto, e ci avanza colli, piedi e capi di polami e altre cose, de quale c’è dato parte; ma sonsi prima da tante mani anoverate, che doventano più succidi che non è la cappa di Giuliano Leni su da collo. Quanto c’è di buono? La galenteria degli ufficiali, tutti sfranciossati e tignosi; e se ‘l Tevere gli corressi dietro, non sariano per lavarsi le mani”. Poco da mangiare e poco tempo per farlo: “E quel che ci fa più renegare Idio, è la indiscretione de lo scalco, che, appena avemo fenito l’ultimo boccone, che ci caccia col despettoso suono dela bacchetta”, cioè il segnale che il pasto è terminato⁴⁰⁰.

Come sempre la redazione del 1534 aggiunge qualche dettaglio, come la citazione in termini metaforici delle “palle grosse ch’hanno il cervello di vento”⁴⁰¹, un gioco che doveva essere molto praticato dato il numero di volte in cui torna nei testi aretiniani. Si puntualizzano i dettagli degli eventi in corso; Ercolano descrive l’uscita di Togna di casa “Appena chiusi gli occhi, che vestita de’ miei panni è corsa via, lasciandomi i suoi su la cassa del letto, che, per non le andar dietro ignudo, me gli ho messi in dosso” mentre Parabolano già si avvicina al buio a Livia (che in realtà è Togna): “Oh aurei capegli!”, “Oh soave bocca, ornata di perle senza menda”⁴⁰². Ma il napoletano si accorge presto dello scambio di donne e tutto finisce; Rosso fa per rendergli i preziosi dati alla mezzana per la falsa intermediazione: “Il vostro diamante e la vostra collana l’ha qui Aluigia”⁴⁰³. Parabolano alla fine rimette in ordine le cose allontanando Rosso e riavvicinando il fornaio alla moglie Togna: “Tu, fornaio, ripigliati la tua moglie per buona e per bella, perché le mogli d’oggi di son tenute più caste quando elle son più puttane; e chi la crede aver migliore l’ha più trista”⁴⁰⁴. Le confessioni di Rosso ad Aluigia a proposito del *tinello* rimangono comunque anche in questa versione del testo teatrale, con qualche limatina di stile: “Si mangia sopra una tovaglia di più colori che non è il grembiale de i dipintori; e, se non che è onesto, direi che fosse di più colori che le pezze che dipingono le donne quando elle hanno il mal che Dio gli dia a’ tinelli”. Ancora, sulla poca igiene e sulla bassa qualità del vitto: “il vino adacquato con l’acqua tiepida; il quale, prima che si assaggi, sta quattro ore a diguazzo in un vaso di rame; e tutti beviamo a una tazza di peltro, che non la laverebbe il Tevere. E mentre che si mangia è bello a vedere chi forbe le mani alle calze, chi

⁴⁰⁰ Ivi, p. 144-146. Atto quinto, scena XV.

⁴⁰¹ Ivi, p. 319. Atto quinto, scena IV.

⁴⁰² Ivi, p. 321, 323. Atto quinto, scene X, XIII.

⁴⁰³ Ivi, p. 334. Atto quinto, scena XXIV.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 335. Atto quinto, scena XXIV.

alla cappa, altri al saio, et alcuno le frega la muro”. Infine, permangono i riferimenti al suono della campanella che apre il pasto - “odendo sonare le campanele imbasciatrici della fame” – e a quello della bacchetta che lo chiude: “Lo scalco reverendo spettabili viro, con la musica della bacchetta, che, sonato due volte: letamus, genua levate”⁴⁰⁵. Anche in questo ultimo caso si annoverano alcune citazioni di interesse: “l’orriuolo”, le *cappe* e le *berrette*, varie *vesti* e *sat*⁴⁰⁶.

1.2.2 Il Marescalco

La versione che ci è giunta di questa commedia non è quella originale, e neanche in tempi recenti si è potuto rinvenire un manoscritto o qualche brano anche parziale della prima stesura, come è avvenuto fortunatamente per la *Cortigiana*. Il testo venne certamente rivisto da Aretino per la stampa del 1533, a Venezia presso Bernardino Vitali, dopo una prima scrittura avvenuta a Mantova (città in cui si svolgono gli eventi rappresentati) verosimilmente tra la fine del 1526 e l’inizio del 1527, periodo in cui egli si trovava presso quella corte. Dedicata ad Argentina Pallavicini Rangone, fu quindi la prima commedia a essere pubblicata, e la seconda per ideazione anche se il distacco dalla *Cortigiana* è notevole intanto per l’unicità e la semplicità dell’intreccio, poi per l’avvicinamento dell’autore ai canoni contemporanei del teatro comico piuttosto che a quelli classici, sempre che a quell’epoca egli ne avesse già una conoscenza tale per distaccarsene consapevolmente. L’intreccio sembra tirannicamente guidato dalla figura del duca, che però non compare mai sulla scena, quasi crudelmente ostinato a imporre le nozze al Marescalco che detesta le donne, prendendo in giro tutti fino alla fine, quando si scoprirà che la sposa è un giovane paggio travestito. Un profilo, quello del duca, che si fa notare al di là dell’assenza per i suoi lati in apparenza scherzosi, ma in fondo un po’ sinistri: forse un’eco velata del clima che Aretino aveva vissuto in quella pericolosa corte subito dopo la morte di Giovanni de’ Medici e della duplicità di comportamento di Federico Gonzaga nei suoi confronti. Essendo la versione a stampa della commedia così vicina a quella della *Cortigiana* (anticipandola di soli sei mesi), ne condivide e anticipa di poco anche le velleità di una diffusione più ampia rispetto a quella meramente teatrale, mostrando già dei caratteri che ben si prestano anche alla semplice lettura; nel giro di pochi anni saranno infatti molte le ristampe sia a Venezia che a Milano, sia volute dall’autore - come quelle impresse dai Nicolini da Sabbio su istanza di Francesco Marcolini nel 1535-

⁴⁰⁵ Ivi, p. 326-328. Atto quinto, scena XVI.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 319-320, 333, 335. Atto quinto, scene IV, VII, XXIV.

1536 - che *pirata*, senza note tipografiche. La vicinanza cronologica vi è anche con la prima parte delle *Sei giornate*, il *Ragionamento della Nanna* (aprile 1534), i cui contenuti sono in parte anticipati dal prologo della commedia. In questa *pièce* non vi è quel proliferare continuo di situazioni della precedente opera o della narrazione di Nanna ma, anzi, nella semplicità e brevità dell'azione (i fatti si svolgono in un pomeriggio) tutto è chiaro al pubblico fin dall'inizio: non ci sono sorprese durante il percorso e la comicità risiede tutta nelle battute, nelle parole, nel modo di delineare le personalità in scena, esaltandone i tratti ridicoli, grotteschi o goffi. L'ambiente non è quello frenetico della lotta per la sopravvivenza in una città dinamica come Roma, *caput - o cauda - mundi*, ma quello apparentemente più disteso e raccolto di una corte del nord Italia, ritratta dalla penna aretiniana quasi *in trasparenza*, per lasciarne affiorare attraverso i rapidi movimenti dei personaggi gli aspetti meno edificanti e nobili. Quando Aretino nel 1542 tornerà a dedicarsi al teatro saranno passati alcuni anni decisivi per la costruzione della sua immagine, costretta a passare attraverso i numerosi scritti religiosi e il controllatissimo impianto dei libri di lettere, con il risultato che la forza spontanea e demistificatrice di queste prime due (o quattro, considerando la doppia versione) esperienze non potrà più palesarsi in tutta la sua vivacità, ma vivendo della luce riflessa di quel passato dovrà essere incanalata in toni più consoni alla nuova figura di *censore* della sua epoca⁴⁰⁷.

La commedia del *Marescalco*, per quanto breve e dall'argomento ben concentrato, offre molti dati utili alla ricerca. Trattandosi di un intreccio basato su un matrimonio, i riferimenti che si trovano in quantità maggiore riguardano il mondo delle donne e dei gioielli, e addirittura uno dei personaggi della commedia è proprio un gioielliere che espone la sua mercanzia, così come fa un venditore ambulante di accessori per signore. Già nel prologo l'Istrione, deridendo il petrarchismo, come spesso avviene nell'opera di Aretino, elenca in forma ironica i tipici termini di paragone per la bellezza delle donne: "su le fresche erbette al suono de i liquidi cristalli cantava l'oro, le perle e l'ostro di colei che lo ancide". Questo personaggio, che esprime nelle commedie le idee innovative dell'autore sul teatro, dichiara

⁴⁰⁷ P. LARIVAILLE, *Nota introduttiva a Il marescalco*, a cura di G. RABITTI, p. 25-128, in PIETRO ARETINO, *Il Marescalco, Lo Ipocrito, Talanta*, Teatro – Tomo II, a cura di G. RABITTI, C. BOCCIA, E. GARAVELLI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma 2010, volume V, p.11-21; *Nota al testo* di G. RABITTI, ivi, p. 105-128, e la completa bibliografia ivi indicata. L. ZAMPOLLI, premessa a *Il Marescalco*, in *Pietro Aretino*, introduzione di G. FERRONI, apparati di C. SERAFINI e L. ZAMPOLLI, Roma 2002, p. 901-990. P. LARIVAILLE, *Piero Aretino*, Roma 1997; cap. V, paragrafo 1, *La commedia del Marescalco*, p. 178-185. C. CAIRNS, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice 1527-1556*, Firenze 1985, capitolo II, *The roots of power in Venice. II: the strategies of the Cortigiana and Marescalco*, p. 31-47, capitolo III, *The Marescalco and the Italian Renaissance pedant*, p. 49-68.

che egli potrebbe da solo rappresentare più personaggi, trasformando la *pièce* in una sorta di monologo di un unico attore trasformista: per esempio, “Come farei io bene uno assassinato da Amore” che vuol fare bella figura con l’amata “e tutto pieno di lussuriosi taglietti verrei in campo con il paggio dietromi vestito de i colori donatimi da la diva, e a ogni passo mi farei forbire le scarpe di terziopelo, e squassando il pennacchio”, e ancora “Farei madrigali in sua laude, e dal Tromboncino componervi suso i canti, e ne la berretta porterei una impresa, ove fosse uno amo, un delfino e un core, che disciferato vuol dire: «amo del fino core»”, un elemento simbolo di eleganza che proprio non poteva mancare al gentiluomo in quegli anni. Tra gli altri personaggi “Un milite glorioso lascisi imitare a questo fusto. Io mi attraverserei la berretta a questa foggia, mi suspenderei la spada al fianco a la bestiale, e lasciando cader giuso le calzette, moverei il passo, come si muove al suono del tamburo”, un milite talmente terribile che ricorda Ruzante anche nelle espressioni: “levami dinanzi quello specchio, ché la mia ombra mi fa paura: a mi, an?”. Anche come *parassito* l’Istrione se ne andrebbe ben vestito: “Non ho io vestimenti di broccato d’oro e d’argento?”, e infine “Uno di quelli soldati del Tinca farei benissimo. Io direi: «Al mio tempo il duca Borso fece una giostra con gli uomini d’arme da vero; i quali avevano i gambali, i cosciali e il capale di ferro; e al mio tempo i Bentivogli a le nozze loro ferno il gioco de la inguintana, ove io ruppi una lancia busa piena di uccelli, e dipinta, in sei colpi; e al mio tempo ballai a la festa del Capitano del mal nome con una signora», però con il fazzoletto, perché allora non si poteva toccare la mano a le donne ballando; adesso gli uomini la tengono ascosa sotto la cappa con mille cacabaldole”⁴⁰⁸.

Nel primo atto comincia subito a delinearsi il destino che si prospetta al povero Marescalco, cioè che per volontà del duca dovrà sposarsi entro la giornata, una cosa risaputa da tutti compreso “il tapeto che sta in su la tavola”, tranne che dall’interessato⁴⁰⁹. Inizia così l’altalena di chi gli parla bene del matrimonio e di chi invece vorrebbe dissuaderlo dall’obbedire al duca narrandogli tutti gli svantaggi del prender moglie. Poiché l’uomo continua a non volerne sapere di una donna che si curi di lui e delle sue cose, la Balia

⁴⁰⁸ PIETRO ARETINO, *Il marescalco*, a cura di G. RABITTI, in PIETRO ARETINO, *Il marescalco, Lo ipocrito, Talanta*, Teatro – Tomo II, a cura di G. RABITTI, C. BOCCIA, E. GARAVELLI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma 2010, volume V, p. 25-128, *Argomento e prologo*, p. 28-30. *Cacabaldole* sono moine, o forse qualche gesto più *osé*. *Terziopelo* è spagnolismo per velluto; il *capale* è l’elmo; l’*inguintana* è la giostra del saracino; *busa* significa cava, vuota.

⁴⁰⁹ PIETRO ARETINO, *Il marescalco*, a cura di G. RABITTI, in PIETRO ARETINO, *Il marescalco, Lo ipocrito, Talanta*, Teatro – Tomo II, a cura di G. RABITTI, C. BOCCIA, E. GARAVELLI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma 2010, p. 31. Atto primo, scena I.

impreca: “Certamente voi non meritate se non quelle sporcarie de le tovaglie e de i lenzuoli lavati con l’acqua fredda e senza sapone che si usano ne le vostre sudicie corti, manigoldi”⁴¹⁰.

Tra il carosello dei personaggi che compaiono progressivamente, un posto di rilievo spetta al Pedante, personaggio cattedratico e orgoglioso del suo zoppicante latino, che i giovani ragazzi vogliono spaventare con degli “scoppi di carta”, i petardi di allora, “e appiccatogli li scoppietti, da’ fuoco a la girandola”. I ragazzi, per avvicinarlo, si rivolgono al Pedante riferendogli che la Balia, intenta a coalizzare forze per convincere il Marescalco a sposarsi serenamente, vorrebbe parlargli e donargli “quattro moccichini di rensa e un paio di belle camiscie”⁴¹¹. E intanto va in porto lo scherzo, descritto dal Pedante con il suo forbito linguaggio: “uno inetto ladruncolo mi ha posto dietro alcuni scoppiculi di pagina, e datogli lo igne, mi ha busto i capegli e inzolfato lo indumento, idest la toga, cum sulfure”. Naturalmente la cosa fa sorridere il Marescalco: “Oh che puzza! Voi mi parete il maestro che fa la polvere da bombarda a Ferrara, ah, ah, ah! Io rido, e ho voglia di piangere: chi è stato?”⁴¹².

In direzione opposta alla Balia lavora Ambrogio, che descrive al Marescalco a quale sventura va incontro; tra i tanti argomenti che adduce alcuni sono interessanti perché riguardano i beni di lusso che le donne pretendono dai mariti e i curiosi rimproveri che quotidianamente i coniugi si scambiano: “Accadrà che tu la riprenderai d’una de le migliara de le cose che fanno, degne tutte di repressione, e appena apri la bocca, che ella ti si aventa adosso con uno «Non fu a cotesto modo, tu esci del seminato, mettiti gli occhiali [...]»”, indicando che portare gli occhiali non era cosa così insolita. Circa le loro pretese, “Gran disperazione è a sofferire quando vogliono che la saia sia rascia”, cioè quando fanno i capricci e vogliono che una cosa sia diversa da com’è esattamente come due panni diversi non possono essere lo stesso. Il Marescalco si incuriosisce e chiede circa “le carezze che elle fanno a i mariti”, e queste in effetti consistono spesso in “ritirarti suso la camiscia, il rassettarti la berretta in capo” e “il darti un fazzoletto bianco”; sono però anche molto vanitose, fino al grottesco: “non hanno tanti bossoletti i medici da gli unguenti, quanti ne hanno loro, e non restano mai d’impiastrarsi, d’infarinarsi e di sconcacarsi; e taccio la manefattura loro nel viso, ritirandosi prima la pelle con le acque forti, onde, inanzi al tempo, di sode e morbide diventano grinze e molli, e con i denti di ebano”. E purtroppo con il trucco rasentano il ridicolo: “Ma dichiariamo di quello inverninarsi il volto con tanto belletto? Almeno fussero si

⁴¹⁰ Ivi, p. 38. Atto primo, scena VI.

⁴¹¹ Ivi, p. 44. Atto secondo, scena I. I *moccichini di rensa* sono dei fazzoletti in tela pregiata originariamente proveniente da Reims, da cui il nome, già nota nel Medioevo e poi prodotta anche altrove.

⁴¹² Ivi, p. 58. Atto secondo, scena XI.

avedute che lo distendessero egualmente su le guance, ch  ponendolo tutto in un luogo, simigliano mascare modanesi”; ritorna quindi sempre il gusto per un trucco modesto, discreto, non appariscente, e si ritrova anche un’altra attestazione del fatto che le maschere pi  celebri e ricercate fossero modenesi. Misura ed equilibrio andrebbero perseguiti anche nel sistemare i capelli ma le impalcature sono talmente complesse che “La architettura che va in acconciarle,   maggiore che non   quella che in uno anno va ne lo arsenale di Vinegia”. Quando si parla di vesti, poi, succedono i disastri economici dei mariti: “Ma la ruina di Roma e di Fiorenza   stata pi  discreta che non   quella con la quale disfanno, spianano e profondano i meschini mariti che gli credeno; e questi tali per mandarle riccamate e tagliuzzate e indorate, vanno pi  unti e pi  bisunti che i cortigiani del di d’oggi: e perch  le mogli, per le chiese, a le feste e ai conviti comparischino come duchesse e come imperatrici, stanno i mesi e gli anni in casa; e conosco alcuno che ha vendute possessioni perch  la moglie compri i zibellini co ‘l capo d’oro tempestati di gioie, e i monili di perle, le collane reali e gli anelli pontificali, e cos  loro vendendo ed esse comperando il temporale e lo spirituale, hanno tutto in capo de le fini ad hebreos fratres”, cio  in pegno agli ebrei. La cura del corpo   per una moglie l’attivit  principale e Ambrogio insiste: “Non ti vo’ contare il tempo che elle perdono in consultare in che modo si debbano acconciare le trecce, pelare le ciglia, brunire i denti e rassettarsi su la persona, e sempre danno udienza ora ad una maestra di acconciare capi, ora ad un giudeo maestro di scuffie e di ventagli e di guanti profumati, e ora ad una trovatrice di erbe buone non a mantenere quel poco di bello che esse hanno, ma buone a farle vecchie, guizze e rance”. Vengono qui lodati “i signori veneziani” che hanno promosso le leggi suntuarie, anche se sappiamo che in realt  furono puntualmente disattese: “l’ordine de le pompe con il quale affrenano i disordinati appetiti de le donne loro, son degni di gloria divina, perch , se non ci avessero posto modo, termine e legge, le ricchezze infinite di che avanzano tutti gli altri, s  come avanzano tutti gli altri di prudenza e di podere, non bastarebbero un giorno a ornare le mogli”. In ogni caso le veneziane “sono tanto belle quanto nobili, e tanto nobili quanto altere, ed essendo cos , i ricci sopra ricci, gli cremesi, gli squarciamenti, i ricami, le gioie e le foggie sariano da esse usate di maniera che il tesoro accumulato da la virt  veneziana si consumeria come la neve al sole”⁴¹³.

All’inizio del terzo atto fa la sua comparsa Abraam, un venditore ambulante di religione ebraica. Giannicco, l’aiutante del Marescalco, lo saluta come di consueto *facendogli* “di berretta” pensando gi  a come far arrabbiare di pi  il gi  sofferente scudiero. Il ragazzo

⁴¹³ Ivi, p. 49-53. Atto secondo, scena V.

chiede infatti al Giudeo se ha da vendere delle “frascarie da spose” e la risposta è positiva e piacevole: “Anzi non ho io altro che ventagli, scuffie, belletti, acque, maniglie, collane, imprese da orecchie, polvere da denti, pendenti, cinture, e simili ruina-mariti”. Il venditore mostra quindi la sua merce: “oh, che fino ventaglio e profumato è questo; odorate”, “Non dubitate che di questa scuffia vi farò piacere la metà che non farei a un altro”. E oltre agli accessori ci sono anche i gioielli, come le collane: “Voi non avete giudizio, se vi lasciate uscir di mano questa collana, lavoro francese, e che oro! ongaro, per mia fé”, i bracciali (“Orsù, dieci scudi e quattro sesini vi costeranno le maniglie, vi dono la fattura”) e vari monili - “Questo pendente è antico, e vale un mondo; pure fategli il pregio voi stesso”, “e che bella tinta ha questo diamante, che bella acqua!”⁴¹⁴. Giannicco, dopo aver mandato il Giudeo dal Marescalco, per evitarne le ire nega di averlo già incontrato però racconta di aver visto “un tutto miniato di cordoncini con duo millia bordelletti ne la cappa, ne la berretta e nel saio, con non so che ferro d’oro al collo, uccellatore di sberrettate, mi disse: «Se il tuo padrone che ha tolto moglie vuol comperare una carretta dorata, bella e nuova, io gliela venderò»; e giurando che sarebbe al proposito per i vostri cavalli, gli ho detto che i vostri non sono cavalli da carretta, e se non che avea paura di gire in prigione, gli dava altro che parole”⁴¹⁵. Intanto dal borgo si dirige dal Marescalco insieme allo staffiere il Gioielliere mandato dal duca, “Per gli anelli, per la moglie, per la mia disperazione”. Anche il Gioielliere mostra la sua mercanzia: “Adunque mi vuole per conto de gli anelli [...] e ti voglio mostrare una scatoletta di gioie uniche e gloriose”. Quindi, “Torniamo a le pietre preziose: vedi questo cameo sciolto?”, vale cento scudi ma per lo Staffiere “Troppo costa un camello sciolto, ma che varrebbe egli legato?”, certo una cifra inestimabile. Ma la rassegna del Gioielliere continua: “Eccoti un lapis lazzoli. Oh, che colore d’azzurro oltramarino da cinquanta scudi l’uncia!”, e ancora “Questo è un carbone, fratello del tesoro di San Marco; par di fuoco, ed è netto, e brilla di sorte che abbaglia la vista”, dove con *carbone* si intende una pietra preziosa, in questo caso il rubino, mentre lo staffiere pensa subito al carbonchio come bubbone; il Gioielliere allora lo corregge: “Tu intendi di quelli de san Rocco, e io dico di quelli fra noi lapidarii apprezzati più di smeraldi e diamanti, e gli chiamano carboni”. Il dialogo tra i due continua intenso: “Mira che collana lavorata di traforo”, che lo Staffiere si mette al collo con le dovute raccomandazioni, “Son contento, ma non la maneggiare, ché perderebbe il lustro”. Dato l’anno di edizione della commedia, il commento dello Staffiere è quasi d’obbligo: “Adesso sì che paio uno di questi

⁴¹⁴ Ivi, p. 60-62. Atto terzo, scene I-II.

⁴¹⁵ Ivi, p. 63. Atto terzo, scena III.

nostri fottiventi, che salticchiano intorno a le amorse, che senza la collana non farebbono il zanzeverino e il giorgio a suo modo, e forse che non la portano larga, facendola vedere per tutto. E perché la faccia maggior mostra, la fanno far sì sottile, che tosto ch'ella si tocca si rompe. Le catene vogliono essere come quella che fino a Vinegia ha mandato a donare il re di Francia a Pietro Aretino, la quale pesa otto libbre". Lo Staffiere chiede poi al Gioielliere se abbia *calcidonii*: "Io ne ho uno a legare. Or vedi questa corona di agate finissime", ma le agate sono sconosciute al ragazzo. Esse sono "Pietre come sono questi niccoli, queste corgnuole e queste turchine, le quali hanno gran virtù donate", esercitano cioè i loro poteri positivi se regalate ad animi degni di riceverle. "Or guarda questa madre perle", ma il dialogo con lo Staffiere è davvero disarmante: "La mi pare l'arcibisavola de le perle, non che la madre, e squanciarebbe l'orecchio ad una vacca, non pure ad una donna"⁴¹⁶. Il Marescalco però è ritroso nei confronti del Gioielliere venuto per lui e non ha molto entusiasmo nel vedere gli anelli, "Egli mostra sempre quelle sue gioie al popolo". Ma il suo garzone cerca di spiegargli con le sue possibilità ciò che c'è a disposizione: "Oh, sono i galanti anelli, un rosso come un gambaro cotto, e l'altro verde come la salsa", "Uno si chiama carubino, sarafino, una volta in *ino* va il nome di quel rosso, e il nome di quello verde non mi ricordo: simel caldo, o smeraldo tanto e, io vi ho avisato de la moglie, fa mo tu", il nome non è importante "ma v'importa bene di sapere che costano quattro ducati larghi", insomma "Quattro, o tre e mezzo, poco più o meno"⁴¹⁷.

Il Gioielliere raggiunge finalmente il ritroso Marescalco e cerca di convincerlo: "Dàlla qua, toccala su, buon pro, proficiat; io sapendo che per te si comperavano, gli ho dato due gioie che rifarebbono l'elmo del Turco fatto a Vinegia da Luigi Cavorlino: oh che vivo spirito, oh che galante gentiluomo, oh che perfetto sozio!". E' qui interessante la citazione dell'elmo di Solimano, un'impresa straordinaria effettivamente realizzata nel 1532 dagli orafi veneziani a forma di tiara papale, adornato da un'enorme quantità di smeraldi, rubini, perle e da cinquanta diamanti, stimati da soli quarantottomila ducati; tutte le pietre preziose che lo componevano raggiungevano l'esorbitante valore totale di centoquarantaquattromila ducati. Il capitale era stato anticipato da alcuni nobili e la cosa fu così eccezionale che Marin Sanuto la raccontò in dettaglio nei suoi *Diarii*. Luigi Caorlini, vicino di casa di Aretino, subì più avanti un triste rovescio di fortuna con il suo socio Vincenzo Livrieri, citato anche in altri passi delle opere aretiniane oltre che nell'epistolario. Marescalco comunque non ne vuole sapere e manda

⁴¹⁶ Ivi, p. 64-67. Atto terzo, scene IV-VI. *Niccolo* significa gemma, senza un'accezione specifica; spesso è usato per onice.

il Gioielliere a seguire i propri affari; questi se ne va quindi “a vedere le medaglie e le statue e i vasi che ha trovato l’abate in un destro antico [...]. E veduto il tutto, mi porrò in ordine per andare a Vinegia a barattare dieci milia plasme a granate e perle, de le quali voglio ricamare la mia veste d’oro riccio sopra riccio”⁴¹⁸.

Nell’ultima scena del quarto atto, nel dialogo tra lo Staffiere e Marescalco, riguardo i capi d’abbigliamento si trovano incidentalmente citate “Le calze che avete in gamba” e “la cappa che tu ha’ intorno”⁴¹⁹. All’inizio dell’atto successivo è invece curioso il modo in cui messer Iacopo presenta il proprio figlio: “ecco l’occhiale de i miei anni: questo è mio figlio”, altra testimonianza della comune abitudine di correggere la vista⁴²⁰.

Intanto continuano le discussioni con il martoriato Marescalco per convincerlo a seguire le disposizioni del duca; il conte gli dice “come le hai dato l’anello, ti vuol creare cavaliere”, ma al promesso forzato non interessa: “Cavaliere spron d’oro? Io mi specchio nel gioielliere, che ancora che egli sia stato canonizzato per pazzo, gli è pur rimasto tanto in saviezza che non vuol esser chiamato «cavaliere»” perché se un signore nomina tale qualcuno è per uno scopo non sempre chiaro né vantaggioso⁴²¹. Marescalco dà fiducia ad Ambrogio e ai suoi argomenti per allontanarlo dall’idea di sposarsi, anche perché le donne sono spesso sciocche, infatti gli sovviene “Una cosa che io vidi fare a una donzella di corte” ovvero che “Mise a rumore tutto il palazzo tagliandosi una unghia. E forandosi le orecchie per impiccarsi non so che ciabatterie, rideva più di core che non riderei io, se il Duca pensasse ad altro che a le mie moglie”. Nonostante il Conte gli assicuri che la sua non sarà una “donna fora-orecchie”, Marescalco non cede: “Se ella piscia come l’altre, è forza che sia di quelle”⁴²².

Aretino non nega accenni a se stesso e nel corso dell’ultimo atto in un altisonante intervento del Pedante fa comparire due suoi motti: “acerrimus virtutum ac vitiorum demonstrator” e “veritas odium parit”⁴²³; segue poco oltre l’elenco di un gran numero di personalità della sua epoca delle quali egli desiderava sottolineare la fama. Marescalco però non capisce il motivo di tanta erudizione: “Che ho io a fare di tanti nomi?”. Risponde il Pedante: “A ricamartene, perché sono margarite, unioni, zaffiri, iacinti e balasci”; tra questi nomi eccelsi compare anche “un Luigi Anichini ferrariense, inventore di intagliare gli orientali

⁴¹⁷ Ivi, p. 71-72. Atto quarto, scena II.

⁴¹⁸ Ivi, p. 79. Atto quarto, scena VII.

⁴¹⁹ Ivi, p. 80-81. Atto quarto, scena VIII.

⁴²⁰ Ivi, p. 82. Atto quinto, scena I.

⁴²¹ Ivi, p. 83-84. Atto quinto, scena II.

⁴²² Ivi, p. 86. Atto quinto, scena II.

⁴²³ Ivi, p. 87. Atto quinto, scena III.

cristalli”, intimo amico di Aretino e certamente molto celebre in quei decenni. Marescalco non cede neanche davanti alla possibilità di avere dei figli, perché potrebbero tutti prendere cattive strade e dargli guai; tenna solo quando si parla delle gentildonne veneziane che “fanno stupire la stupendissima Venezia”: “Se io credessi avere una figlia che simigliasse pure a una loro scarpetta vecchia, in ginocchioni le daria l’anello”⁴²⁴.

Ma, volente o nolente, è giunto il momento che Marescalco si vada a sposare; il Conte lo esorta: “Togli questi anelli, uno smeraldo e un rubino, i quali ti dona il Signore”⁴²⁵. Lo Staffiere, come tutti, è ormai stanco della storia ma vi deve partecipare proprio quando si “acconciava per fare una bassetta”, per andare a giocare a carte⁴²⁶. La burla viene finalmente svelata all’apparizione del paggio nelle vesti della sposa, con gran sorpresa di tutti e sollievo di Marescalco per il non doversi più maritare. Nell’appressarsi alla cena Giannicco schernisce il Pedante: “Espeditevi tosto; se non, mangiarete con i guanti”, un modo di dire che il dotto non capisce, “Come mangiarò con i guanti, se io non gli ho?”. Al garzone di Marescalco non manca la scaltrezza: “Voglio esser pagato, se volete che io vi insegni quest’altra”⁴²⁷.

1.2.3 *Lo Ipocrito*

In questi decenni del XVI secolo il teatro a Venezia non è ancora la forma di divertimento più praticata dalla popolazione: sono preferite le regate, le feste in maschera soprattutto a carnevale, le *baruffe* cittadine come la *verra* dei pugni, le cacce ai tori, le processioni, insomma le manifestazioni corali cui si partecipa in gran numero e anche attivamente. Le rappresentazioni teatrali sono ancora prerogativa di ristretti gruppi di nobili, soprattutto giovani, che si riuniscono nelle Compagnie della Calza, così chiamate perché si distinguevano tra loro per la colorazione delle calze che portavano; questi commissionavano testi da far recitare nel periodo di carnevale in luoghi privati come i grandi saloni dei palazzi patrizi.

Il ritorno di Aretino al teatro dopo anni di intensa attività su altri fronti si deve proprio alle richieste di una di queste Compagnie, quella appena costituitasi dei Sempiterni, che nel 1541 gli aveva commissionato una commedia per il carnevale seguente. A ottobre di quell’anno Aretino già invitava a Venezia Giorgio Vasari per occuparsi delle scenografie, ma un imprevisto fece cambiare i programmi dello scrittore. Egli stava predisponendo per il duca

⁴²⁴ Ivi, p. 88-90. Atto quinto, scena III. L’*unione* è una grossa perla.

⁴²⁵ Ivi, p. 93. Atto quinto, scena V.

⁴²⁶ Ivi, p. 95. Atto quinto, scena VIII.

⁴²⁷ Ivi, p. 101. Atto quinto, scena XI.

di Firenze una copia di quella commedia, la *Talanta*, scritta rapidissimamente tra la fine di dicembre e l'inizio di gennaio, quando i Sempiterni glielo impedirono rivendicando una sorta di diritto di proprietà sul testo, pretendendo che non fosse divulgata. Aretino, per soddisfare Cosimo I, scrisse quindi ancor più velocemente una nuova commedia da inviare a Firenze, appunto *Lo Ipocrito*. La *Talanta* venne rappresentata a Venezia il 21 febbraio 1542 per il carnevale mentre, a causa della scarsità di tempo, *Lo Ipocrito* non poté andare in scena a Firenze per quello stesso carnevale, né si sa se ciò sia avvenuto in seguito. Nella primavera successiva, per l'edizione a stampa, con una virata la *Talanta* verrà dedicata a Cosimo I mentre *Lo Ipocrito* al duca di Urbino; entrambe le commedie usciranno dalla tipografia di Francesco Marcolini con una veste che le rendeva praticamente gemelle e presto furono seguite da edizioni *pirata*, prova del successo presso un pubblico medio-basso ma ampio. Dalla corrispondenza di Pietro Aretino si ha notizia che una sua commedia recitata in quell'anno non ebbe successo a causa della pessima *performance* degli attori, e anche se pare più probabile che si tratti della *Talanta* permane ancora qualche dubbio negli studiosi. *Lo Ipocrito* venne invece certamente e correttamente recitata ad Arezzo da degli attori non professionisti per il carnevale del 1545 e altre ne seguirono a Ferrara. Che le due *pièces* siano strettamente collegate è confermato anche dal fatto che l'argomento della seconda è anticipato in una lunga battuta del secondo atto della prima.

I modelli per l'impianto generale dell'opera sono i classici Terenzio e soprattutto Plauto ma, come sempre, Aretino se ne avvicina o discosta a seconda delle sue esigenze, attingendo ancora da Dante, Boccaccio e tante altre fonti contemporanee, non ultima l'influenza di Alessandro Piccolomini che in quegli anni lo avvicinava al tipo di teatro allora più apprezzato soprattutto in ambito accademico: lo stesso Piccolomini aveva introdotto Pietro all'Accademia degli Infiammati di Padova e a quella senese degli Intronati. L'intreccio, in gran parte giocato sul tema degli equivoci che si risolvono in chiusura, ruota attorno al personaggio milanese di Liseo, che deve far sposare le sue cinque figlie e che alla fine conosce il fratello gemello che non sapeva di avere, ma la trama è solo apparentemente semplice poiché tende a moltiplicarsi nelle singole direzioni di ogni membro della famiglia. Liseo a un certo punto si dissocia scientemente dallo svolgersi delle azioni e il ruolo di regista viene a trovarsi tutto nelle mani dell'eponimo Ipocrito; un personaggio, questo, che diventa simbolo di una cultura strumentalizzata ai fini del proprio riconoscimento sociale, peraltro di una cultura non eccelsa, se non vuota, ma continuamente e fastidiosamente ostentata. Insomma, sul piano del linguaggio e dell'uso anche quantitativo della parola, Liseo e Ipocrito

sono l'uno il contraltare dell'altro, e chiudendosi il primo nel suo *mantra* "todos es nada" e nei continui *non-sense* rivela anche una sorte di scardinamento dall'interno di quel tipo di fare teatro⁴²⁸.

Per quanto concerne i non molti riferimenti ai beni di lusso che compaiono in quest'opera, si possono fare all'incirca le stesse considerazioni per la precedente: vi si ritrovano soprattutto citazioni di alcune gioie che, anche qui, sono funzionali alla trama poiché consentono in qualche modo di capire attraverso il sistema dell'equivoco che qualcosa non va, che in circolazione c'è una persona che non è Liseo ma che però gli è identica. Qualche altro cenno si legge a proposito di alcuni capi di abbigliamento.

Nel prologo, per iniziare, sono citati all'interno del discorso ma in modo generico e non circostanziato, come esempi il *cremesì*, i *manichetti*, il "paternostro d'ambracane"⁴²⁹. Nel primo atto Liseo manda il suo famiglia Guardabasso a cercare Ipocrito, che riconoscerà perché lo vedrà vestito "Con un certo mantello stretto, spelato e che si affibbia dinanzi"; Ipocrito, poi, discutendo con Liseo dei vari mestieri dice del mercante che "rifà le piazze co i suoi guanti in mano tramezzati di lettere", ossia trasfigura le piazze con l'esposizione delle sue merci e le sue chiacchiere⁴³⁰. Intanto in un altro luogo Maia, la moglie di Liseo incontra Brizio, il gemello del marito di cui tutti ignorano l'esistenza, e lo scambia per il proprio marito affidandogli dei gioielli di una delle loro cinque figlie: "Apunto voleva te, Liseo; toglie: queste son le perle e la catena di Tansilla, ch'io stessa me l'ho fatte dare da mastro Armanno: portale dunque a casa"⁴³¹. E naturalmente i gioielli non si vedono tornare, come dice l'altra figlia Porfiria: "Mia madre non apparisce, onde Tansilla che aspetta le sue perle e la sua catena ne piange di stizza"⁴³² e come commenta anche Guardabasso, "Madonna Tansilla si dispera che le sue gioie non vengono"⁴³³. Le gioie però sono in mano di Brizio che ancora non ha ben compreso cosa sia successo e manda in giro il suo garzone Tanfuro a cercare di capire di chi siano;

⁴²⁸ C. BOCCIA, *Nota introduttiva a Lo Ipocrito*, a cura di C. BOCCIA, p. 155-324, in PIETRO ARETINO, *Il marescalco, Lo Ipocrito, Talanta, Teatro – Tomo II*, a cura di G. RABITTI, C. BOCCIA, E. GARAVELLI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma 2010, volume V, p.155-165; *Nota al testo* di C. BOCCIA, ivi, p. 283-324, e la completa bibliografia ivi indicata. L. ZAMPOLLI, premessa a *Lo Ipocrito*, in *Pietro Aretino*, introduzione di G. FERRONI, apparati di C. SERAFINI e L. ZAMPOLLI, Roma 2002, p. 125-129. C. CAIRNS, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice 1527-1556*, Firenze 1985, capitolo VIII, *The polemic against hypocrisy: Gianpietro Carafa and "L'Ipocrito"*, p. 179-202.

⁴²⁹ Pietro Aretino, *Lo Ipocrito*, a cura di C. BOCCIA, p. 155-324, in PIETRO ARETINO, *Il marescalco, Lo Ipocrito, Talanta, Teatro – Tomo II*, a cura di G. RABITTI, C. BOCCIA, E. GARAVELLI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma 2010, volume V, p. 177, *Prologo*.

⁴³⁰ Ivi, p. 179, 183. Atto primo, scene I, III.

⁴³¹ Ivi, p. 192. Atto primo, scena XI.

⁴³² Ivi, p. 197. Atto secondo, scena II.

⁴³³ Ivi, p. 204. Atto secondo, scena IX.

Tanfuro però incontra Liseo e lo scambia per il suo padrone: “Ho spiato in le taverne, in le chiese, ne i circuli de le genti e per tutte le piazze e le strade, né sento chi ne faccia motto, per la qual cosa le gioie saran nostre, e chi è scempio suo danno”⁴³⁴. Liseo ritrova quindi Maia e cerca di chiarire che fine abbiano fatto questi monili: “Dove mi hai dato le perle e la catena?”, risponde la moglie “Ne la strada, in presenza di costor dua”, i servitori Malanotte e Perdelgiorno⁴³⁵. Brizio intanto aveva mandato Tanfuro alla “ruga de i fabbri” a riprendere uno smeraldo che aveva fatto legare: “Andrai là, che ho detto al maestro che mi lega lo smeraldo che te lo dia, e tosto che te l’ha dato, va’ e scambiami cento scudi de la moneta che ti diedi in tanto oro, e poi vientene dove alloggiamo, che voglio allontanarmi da gli stregamenti; hàime tu inteso?”⁴³⁶. Il servitore si reca quindi come comandato da un esoso cambiavalute: “I gran taccagni che sono questi banchetti, che scambiano gli arienti in ori e gli ori in arienti!”⁴³⁷, poi torna ma incontra Liseo al posto del gemello, e dà a lui “i denari e lo anello” ovvero “i cento scudi e lo smeraldo”⁴³⁸. Quando incontra il vero padrone, però, succede che alla domanda “Lo smeraldo ch’io vi diedi è quello? E gli scudi son tutti?” i due non si capiscono più⁴³⁹. Liseo nel frattempo si è trovato Brizio davanti e quindi realizza che in città si trova qualcuno che gli somiglia molto, “Questo tale, che se me vien via, ha la beretta di velluto, il robbon di domasco e il saio di raso, come porto anch’io”⁴⁴⁰; Brizio era rimasto altrettanto stupito: “Se in questa terra gli specchi andassero e avessero la forma che abbiam noi, non mi meravigliarei de la cosa, perché la mia immagine ch’io scorgo ne la sua effige, saria in lui a la foggia che ella è ne la specchiera”⁴⁴¹. Tanfuro ragiona da solo su come sia andato lo scambio di persone e di gioielli: “Certo ch’io confessarei di avere errato nel dar lo smeraldo e gli scudi a colui che lo simiglia, come errò colei nel dargli la catena e le perle, credendosi che fusse chi non è. Lo confessarei chiaro se io non l’avessi conosciuto per esso e non per altri. Ma ecco che gli riporto la catena e le perle ch’io mi sono scordato di rendergli, et egli di richiedermi”⁴⁴². E così parla a Brizio: “Io per me vi ho restituito la catena e le perle, che mi facevate portare adosso” spiegandogli che proprio l’equivoco dei preziosi aveva palesato l’esistenza di due uomini uguali, “Guardate che la girandola prima de la catena de le perle, e poi il rivolgimento

⁴³⁴ Ivi, p. 206. Atto secondo, scena XII.

⁴³⁵ Ivi, p. 213. Atto secondo, scena XVIII.

⁴³⁶ Ivi, p. 216. Atto terzo, scena III.

⁴³⁷ Ivi, p. 228. Atto terzo, scena XIII.

⁴³⁸ Ivi, p. 236. Atto quarto, scena III.

⁴³⁹ Ivi, p. 247. Atto quarto, scena XII.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 247. Atto quarto, scena X.

⁴⁴¹ Ivi, p. 245-246. Atto quarto, scena X.

⁴⁴² Ivi, p. 251-252. Atto quarto, scena XVIII.

de lo smeraldo e de i danari ci ha detto quello che non ci ha saputo dire el popolo di questa terra”⁴⁴³.

Un altro gioiello, con un ruolo meno importante di quelli appena descritti, è citato dal primo atto. Zefiro scrive una lettera alla sua amata Annetta, figlia di Liseo, e il suo servitore Troccio gli consiglia: “Sottoscrivetela con la mano d’un diamantino, se volete che ella commova i sassi”⁴⁴⁴. Così avviene perché affida a Ipocrito le cose da consegnare ad Annetta: “Questo anello farà per ora fede de l’obbligo che io vi tengo”⁴⁴⁵.

Nel secondo atto Prelio, amante di Porfiria, vestito da pellegrino ragiona tra sé e sé: “In tanto iscorgendomi amore da l’Arabia petrosa a la deserta, e da la deserta a la felice, non solo ho ottenuto alcune piume d’oro e di porpora de la Fenice, ma de i legni odoriferi e preziosi, di che ella suol farsi il rogo ancora. Le cui reliquie tengo involte in questo drappo”⁴⁴⁶. Prelio si reca poi da Porfiria, sempre in abito da pellegrino, e finge di essere morto e di portarle “le reliquie di lui”, dicendole: “ve le porto e, portandovele, ecco che vi discopro, non le polveri, ma, oltre le penne d’oro e de porpora dell’uccello predetto, la vita e la presenza di Prelio”⁴⁴⁷. Prelio stesso, cercando la casa di Liseo, chiede informazioni a una donna che si lamenta in solitudine della sua sorte; è Gemma, una ruffiana: “È forza s’io voglio vivacchiare di tenere un pocolino di scuola: dieci bamboline mi bastano, alle quali insegnerò la Santa Croce; fatemi bene imparare a dire de i proverbi, infilare gli aghi, a contare il pane che va al forno, a benedire la tavola, a fare le riverenzie, a stare cortesi, a tenere ben la rocca, a rivestire i guanciali, a piegare i fazzoletti e simili altre bagatelluzze; e questo vada per quando fin da i Signori era presa per mano, e nel riserrarsi con meco in camera, comandavano a i servidori, che se venisse l’Imperadore non se gli facesse imbasciata; accompagnandomi poi fino a la scala, lasciando ogni sorte di brigata per onorarmi”⁴⁴⁸.

Pochi altri passi riportano notizie di indumenti e accessori. Annetta, dovendo uscire con Ipocrito per incontrare Zefiro desidera almeno coprirsi con un fazzoletto da testa: “Vo’ tôrre al manco un sciugatoio da nascondermici dentro mezza”⁴⁴⁹. Porfiria si reca da uno speziale per acquistare del veleno e suicidarsi per l’inaspettato ritorno di Prelio, inventandosi una credibile spiegazione: “Un pochettin pochettin di toscano per certi topi traditori, che si

⁴⁴³ Ivi, p. 253-254. Atto quarto, scena XX.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 195. Atto primo, scena XIII.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 201. Atto secondo, scena VI.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 199. Atto secondo, scena IV. Gli oggetti sono per un voto fatto da Porfiria.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 212. Atto secondo, scena XVIII.

⁴⁴⁸ Ivi, p. 209-210. Atto secondo, scena XVI.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 227. Atto terzo, scena XII.

hanno divorato l'occhio de la più bella scuffia che vedeste mai, e in lor mal'ora roso il calcagno di un piano di pianelle di seta"⁴⁵⁰. Tansilla pensando a Tranquillo "laudavalo sopra lingua, e baciando i guanti da lui mandatele mostrava di destruggersene"⁴⁵¹. Malanotte usa un termine che all'epoca esprimeva una certa rigidità nell'espressione, avere "il volto invetriato", fatto o coperto di vetro, vetrificato⁴⁵². Infine, da una frase di Ipocrito dell'ultimo atto proviene un riferimento al lusso di una mitizzata epoca passata: "Milano a' tempi buoni? Egli era un paradiso terrestre. [...] Si vedea talora in volta dugento carrette con le coperte d'oro e di seta", con lo stupore di Brizio, "Che pompa!"⁴⁵³.

1.2.4 La *Talanta*

La redazione della *Talanta* in quel concitato periodo tra la fine del 1541 e l'inizio del 1542 si lega indissolubilmente a personalità come quelle di Giorgio Vasari, artefice delle spettacolari scenografie, a quelle dei giovani nobili della Compagnia dei Sempiterni (tra i quali vi erano Ottaviano e Alvise Grimani), che commissionarono e furono gelosi dell'opera stessa, e a quella di Alessandro Piccolomini, il letterato senese che si attivò con grande fervore per far accogliere Aretino con tutti gli onori del caso nell'Accademia padovana degli Infiammati. Di tutta questa operazione vi sono molte tracce nell'epistolario aretiniano di quegli anni, ma vi è anche la lettera che chiude la versione a stampa della *Talanta* indirizzata proprio ad Alessandro Piccolomini, e il fatto che Pietro avesse chiesto una sorta di approvazione del suo lavoro a un altro importante Infiammato, Daniele Barbaro, anche se un *nulla osta* da parte di autorevoli letterati pareva essere una condizione necessaria per ottenere la licenza di stampa e il privilegio dalle magistrature veneziane. Nel 1542 inizia anche il rapporto epistolare tra il prestigioso nobile e Aretino, e la reciproca attenzione alle proprie opere; certo è che egli all'interno delle diatribe che prestissimo sorsero all'interno dell'Accademia, e coinvolsero proprio nomi a lui vicini come appunto Piccolomini, Varchi, Barbaro e Speroni, mantenne sempre una posizione di neutralità e attentissima diplomazia. Tanto è vero che nel testo della commedia è elogiato anche un altro gruppo di intellettuali, legato questa volta all'ambiente farnesiano: Molza, Tolomei, Caro; insomma Aretino non chiude nessuna porta e nemmeno può permetterselo, soprattutto se si pensa alla sua pregnante aspirazione di quel periodo al cappello cardinalizio. Se si mettono poi insieme le relazioni,

⁴⁵⁰ Ivi, p. 219. Atto quarto, scena XIV.

⁴⁵¹ Ivi, p. 249. Atto terzo, scena VI.

⁴⁵² Ivi, p. 203. Atto secondo, scena VIII.

⁴⁵³ Ivi, p. 268. Atto quinto, scena X.

consolidate o in fase di delicata ricucitura, sottese alla stesura e alle dediche delle due commedie si ottiene un panorama che copre quasi tutta la penisola: la *Talanta* è ambientata a Roma e dedicata al duca di Firenze, vi si celebrano le accolite culturali legate alla corte papale da una parte e alla nobiltà veneziana più fervente dall'altra; *Lo Ipocrito* è dedicato al duca di Urbino Guidobaldo II della Rovere e ambientato a Milano, città da cui riscuoteva con enormi difficoltà la pensione imperiale ma anche che ospitava personaggi complessi come Alfonso d'Avalos o nemici pericolosi come Albicante in quel periodo.

La *pièce*, stando alle parole dello stesso autore, venne composta in pochissimi giorni e rappresentata per il carnevale del 1542 (forse il 21 febbraio, martedì grasso) in un palazzo in costruzione a Cannaregio, il Gonnella-Valier, demolito nel 1805. L'apparato scenografico progettato e realizzato da Vasari fu certamente straordinario per l'epoca, il primo a rappresentare realisticamente un angolo di Roma, città nella quale è ambientata la commedia, così come effettivamente potevano vederlo e viverlo gli attori immersi nella scena⁴⁵⁴. Purtroppo, come si anticipava a proposito dell'*Ipocrito*, forse qualcosa andò storto nell'esecuzione dato che Aretino effettivamente si lagnò in più occasioni del fatto che nell'interpretazione si fosse calcato troppo la mano sui dialettismi, stravolgendo quello che doveva essere il *clima* e il *livello* dell'evento. Nell'edizione a stampa che seguì di pochissime settimane la recita, infatti, non vi furono lodi sperticate ai committenti né accenni alla compagnia di attori; Aretino dovette seguire molto da vicino i lavori nella tipografia di Francesco Marcolini e senza perdere tempo inviò poi, come era uso, alcune copie a potenti signori suoi protettori, come per esempio Ferrante Sanseverino.

Considerando il percorso – pur se difficoltoso e tormentato anche in termini di riflessione sul genere stesso - che l'autore stava svolgendo nel corso degli anni in tema di produzione teatrale, non sorprende che l'impronta della commedia risenta molto degli stilemi classici, proprio per quella volontà che guidava lo scrittore a consolidarsi un'immagine coerente, credibile, affidabile e incanalata nel solco di una tradizione accettata dal mondo culturale e dell'autorità costituita. Il modello, ripreso a tratti anche molto da vicino, è quello dell'*Eunuchus* di Terenzio, recentemente tradotto dall'amico Giovanni Giustiniani da Candia, al quale si aggiungono echi plautini dei *Menaechmi* e da autori contemporanei come Bibbiena e Ruzante, senza tralasciare peraltro forti richiami alla sua stessa *Cortigiana* per l'ambientazione, alcuni particolari e anche alcuni episodi; la miscela sembra un tentativo,

quindi, di dare una svolta al gusto – ancora scarso – veneziano per il teatro, accontentando i giovani nobili committenti nel loro programma di rinnovamento almeno sul piano culturale, e contemporaneamente incanalando la sua produzione in forme maggiormente gradite, proprio perché più *ortodosse*, ai circoli culturali italiani. L’infiorescenza di micro-storie ruota attorno ai *topoi* canonici delle agnizioni finali dopo scambi di persona e di sesso e del tema del matrimonio contrastato: la cortigiana Talanta (a metà tra la Taide di Terenzio e la Nanna dello stesso Aretino) impegnata a gestire le relazioni con quattro pretendenti, tre coppie di giovani innamorati che tentano di ricongiungersi, Blando alla disperata ricerca dei suoi figli, perduti rocambolescamente di vista. Così in scena finisce nuovamente la durezza della vita per chi pratica il *puttanesimo*, un’arte che risente profondamente dell’estro della fortuna, vi finisce ancora la polemica contro la filosofia vuota dei *pedanti* e la constatazione della lontananza della retorica dalla vita quotidiana, Le direzioni in cui guarda quest’opera di Aretino sono quindi molteplici e apparentemente contrastanti se non si considerano con il giusto metro tutte le forze in gioco e i loro contesti; certo è che la critica non ha risparmiato parole su questa *pièce*, individuando peraltro al suo interno tanti tratti anticipatori di quella che sarà la Commedia dell’Arte: altra conferma della grande lucidità con cui Pietro guardava e conosceva il suo tempo e della grande capacità di inserirvisi in modo spiccatamente personale e attualissimo⁴⁵⁵.

Anche in questo caso, per quanto concerne la presenza di informazioni sui beni sontuari, si può dire che esse non siano in quantità ingente, tuttavia di interesse e in linea con quanto emerge dalle altre commedie e da quanto si nota, in misura ben maggiore, nel testo delle *Sei giornate*, dove l’ambiente che ruota attorno alle cortigiane è descritto molto più estesamente, grazie anche alla diversa natura del componimento. Il numero maggiore di attestazioni riguarda quindi l’ambito dei gioielli e in parte degli abiti, beni legati alla sfera dell’apparire e della ricchezza quindi oggetto costante delle attenzioni delle cortigiane e delle prostitute. Trattandosi di un testo letterario composto per la recitazione su un palco scenico, è naturale che vi compaiano quasi esclusivamente quei manufatti con cui gli attori potevano

⁴⁵⁴ C. CAIRNS, *Teatro come festa: la scenografia per la Talanta del 1542 e l’influenza del Vasari*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 231-243.

⁴⁵⁵ E. GARAVELLI, *Nota introduttiva a Talanta*, a cura di E. GARAVELLI, p. 341-494, in PIETRO ARETINO, *Il Marescalco, Lo Ipocrito, Talanta*, Teatro – Tomo II, a cura di G. RABITTI, C. BOCCIA, E. GARAVELLI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, volume V, Roma 2010, p. 341-353; E. GARAVELLI, *Nota al testo*, ivi, p. 483-494, e la completa bibliografia ivi indicata. L. ZAMPOLLI, premessa a *Talanta*, in *Pietro Aretino*, introduzione di G. FERRONI, apparati di C. SERAFINI e L. ZAMPOLLI, Roma 2002, p. 993-998. C. CAIRNS, *Pietro*

porsi in relazione, e in modo tale che anche il pubblico potesse e vedere e capire quanto avveniva; difficilmente infatti nelle commedie si trovano riferimenti a beni diversi rispetto a quelli strettamente personali o appartenenti alla scena. Così non si trovano descrizioni di pezzi d'arredamento o di suppellettili di casa, quanto piuttosto degli effetti sopra elencati o, come nel caso del soldato Tinca, di qualche arma. Interessante è l'aggancio che Aretino attua sempre con la realtà contemporanea, non tralasciando di nominare personaggi viventi quasi a testimoni di veridicità - o verosimiglianza – degli eventi narrati; questo vale per i potenti come per i buffoni di corte, per le cortigiane come per le nobildonne, per i pittori come per gli orafi e gli incisori di pietre dure, che anche qui fanno la loro comparsa.

Come si diceva, l'apparato scenico doveva essere spettacolare, permettendo agli spettatori di visualizzare ciò che di Roma si poteva realmente vedere passeggiando nell'area dei Fori imperiali. Anche il soffitto del salone era parte dell'allestimento, comprendendo la sequenza delle personificazioni delle Ore del giorno durante le quali si svolgevano i fatti, mentre un sole realizzato con una grande sfera di cristallo riempita d'acqua e illuminata da candele si muoveva lungo un binario per dare ancor più l'idea del passare del tempo. L'Istrione, nel prologo dell'opera non può esimersi dal farvi almeno un minimo riferimento nelle sue battute introduttive: “lasciando da parte la lode de lo apparato che vedete”⁴⁵⁶. Egli poi inizia a parlare di un sogno che aveva fatto, durante il quale era stato portato al cielo e le stelle gli avevano chiesto quale divinità avesse voluto essere; egli le respinge tutte per diversi motivi ma qui torna utile ciò che dice a proposito del non voler “esser Marte, perché oltre il grillo che mi monterebbe ne lo intendere con che bravura di voce eroica ogni cibeca dimanda cavalli e fanti, trarei l'armi in un destro nel vedere come ciascuno che sa farsi vela del pennacchio, accotonarsi la barba, mandar giù le calzette e diguazzar la spada, vol essere quel signor Giovanni de' Medici che è impossibile a parere, e svergognerei così nobile arte”⁴⁵⁷. Nel sogno l'Istrione vede quindi svariate situazioni umane, tra le quali “A la fine vado guardando per le chiese, e visto in che maniera i bestiuoli rapiscono con gli occhi quante ne vengono a messa, scorgo un certo paternostro d'ambracane, che, apoggiato ad una colonna in gesto languido, si cava di seno non so che lettera involuppata in due dita di raso verde, e deplorato seco alquanto, ce la ripone; dipoi, tratto il fazzoletto in alto, lo ripiglia in atto disdegnoso, e

Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice 1527-1556, Firenze 1985, capitolo VII, *Aretino's Folly: "La Talanta"*, p. 162-178.

⁴⁵⁶ PIETRO ARETINO, *Talanta*, a cura di E. GARAVELLI, p. 341-494, in PIETRO ARETINO, *Il Marescalco, Lo Ipocrito, Talanta*, Teatro – Tomo II, a cura di G. RABITTI, C. BOCCIA, E. GARAVELLI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, volume V, Roma 2010, p. 363.

⁴⁵⁷ Ivi, p. 363. Prologo. *Cibeca* è uno sciocco, mentre il *destro* è la latrina.

datogli due tiratine co i denti, fa segno de la durezza de la diva e la crudeltà del fato”⁴⁵⁸, prendendo in giro un triste (*ambracane* qui potrebbe essere usato anche come indicazione di smorto, grigio, perché si trattava del profumo di origine animale ambra grigia) e patetico personaggio che simula pene d’amore mentre è in chiesa per civettare con le dame. Il fatto che la commedia si svolga per carnevale e che sia ambientata in quel periodo dell’anno trova conferma nel secondo atto quando Costa, famiglio di Orfinio, lo dice apertamente e descrive la città piena di rivenditori di ogni bene e di gente: “Che dame sfoggiate, che gente ben vestita, che turba armata in bianco, che navi fornite, che stanze intapezzate!”⁴⁵⁹.

Inizia quindi la *pièce* vera e propria con l’avvicinarsi degli amanti di Talanta, tra i quali quello che si sente certamente il più “accreditato” è appunto Orfinio, che si sfoga con l’amico Pizio: “Tenevo per fermo che, per non avere ella in capo né al collo né in su le spalle né indosso né in dito né in gamba né in piedi né in cassa né in casa cosa che non sia di mia liberalità, dovesse, non che altro, adorarmi”⁴⁶⁰. La serie dei regali finalizzata a ottenere i favori di Talanta continua da parte dei pretendenti per tutta la commedia; Orfinio chiede ancora all’amico: “Pizio, degnati di menar teco Costa, nostro staffieri, fino a l’orafo, e fàgli dare la catena che tu sai, acciocché la porti qui a Talanta”⁴⁶¹. Ma le cortigiane, si sa, sono insaziabili e Talanta vede qualcosa di interessante sulla mano del generoso Orfinio: “Bel rubinetto che avete nel dito piccolo!”, e l’uomo non riesce a negare nulla, “S’iavene fatto un presente”. La necessità di arricchire per garantirsi la possibilità di continuare a lavorare e una sussistenza in vecchiaia non conosce limiti e di seguito la cortigiana commenta con fare mieloso: “Che bella medaglia!”, e bella doveva essere seriamente nelle intenzioni di Aretino perché si immagina che “Lo Anichino la fece”, Alvise Anichini, amico reale dell’autore e celebre come conoscitore di preziosi e incisore di pietre dure. La donna ovviamente non può perderla, “Ne avrò una, o morirò”, e Orfinio cede anche stavolta: “Staccàtela, che ella è vostra”⁴⁶². La tattica è sempre la stessa anche per quanto concerne gli abiti: Aldella, cameriera di Talanta, chiama la padrona tutta allarmata perché “Il fuoco nel qual poneste il solfo per ingiallar quei veli ha levato un poco di fiamma, e havvi arso il più bello”, un danno rimarchevole, vero o strategico che fosse: “Uh trista me!” si lamenta la cortigiana, “Non ho straccio di calze in gamba” insiste la servitrice. E Orfinio rimedia a tutto: “Rinòvale con

⁴⁵⁸ Ivi, p. 365. Prologo.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 389. Atto secondo, scena I.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 377. Atto primo, scena VII.

⁴⁶¹ Ivi, p. 386. Atto primo, scena XIII.

⁴⁶² Ivi, p. 387-388. Atto primo, scena XIV.

questo scudo”. Insomma, le stesse tattiche per recuperare ogni oggetto, ogni accessorio, ogni abito, ogni moneta che sia possibile che Aretino ha già sottolineato in tanti testi, e che Talanta conferma subito dopo ad Aldella, dopo aver ricevuto i suddetti doni da Orfinio: “Se non venivi, te l’avresti veduto, però che gli nettava i puntali, come anco gli ho nettato questo annelluzzo e questo fermaglio”, intendendo per *nettare* ripulire nel senso di portargli via, derubarlo anche dei puntali⁴⁶³.

Pizio torna dopo un po’ con il gioiello che Orfinio gli aveva chiesto di recuperare, perché “Lo aspettar di maestro Lautizio, che non era in bottega, m’ha fatto indugiar tanto”; dovrebbe verosimilmente trattarsi di un ricordo di Lautizio Perugino, orafo e tipografo in società con Ludovico Vicentino, che avevano perduto tutto (anche la vita) durante il Sacco di Roma. Data l’amicizia che li lega, Orfinio chiede a Pizio di portare la collana a Talanta e questi gli promette che sarà in grado di farla apprezzare⁴⁶⁴. Pizio esegue e porta i regali alla cortigiana: “Vi si reca la catena e la cedula, e vi si mena il Saracino e la Schiava”⁴⁶⁵; ritornando dall’amico innamorato gli racconta di aver visto i servitori degli altri pretendenti a loro volta portare doni, “Mi incontrai, portando la collana, con quei ribaldoni che avevano i presenti de i lor signori”. Alla domanda di Orfinio sulla reazione di Talanta, Pizio risponde che “Ella nel pigliar de la catena fece alcuni movimenti di capo, quasi che non se ne curasse molto, poi dandomi d’occhio, mostrava di stupirne, intanto faceva visaccio a gli altri per parer che solo voi le sete a core”⁴⁶⁶.

L’intreccio si complica perché la schiava donata a Talanta è Antino, un giovane di cui è innamorata Marmilia, la figlia di uno degli amanti della cortigiana, il borioso capitano Tinca. Saputo che Antino si trova in quella casa, Marmilia con la sua serva Stellina studia uno stratagemma per avvicinarvisi: “Mi parrebbe che voi mandaste a donare qualche frascaria a la Talanta, a ciò paresse che aveste caro che ella l’acarezzasse”, trovata che la giovane innamorata approva, “Tolle questa chiavecina e guarda nel forzieretto ch’io tengo a piè del letto, che c’è non so che turchese che mio zio mi diede di mancia che le ne portarai da mia parte”. Talanta naturalmente accetta il dono di Marmilia: “Io ho cara la turchina sí per le virtù che esse hanno, sí perché vogliono esser donate, e sí per chi la manda; sí che riferiscile molte grazie in mia scambio, e dille che non sarebbe nata d’un tanto uomo se non fosse cortese”; Aretino narra delle proprietà protettive della turchese anche nell’epistolario, confermando più

⁴⁶³ Ivi, p. 388. Atto primo, scena XV.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 392-393. Atto secondo, scena III.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 398. Atto secondo, scena VIII.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 409-410. Atto secondo, scena XIX.

volte che era un dono assai gradito proprio per questa virtù, che aumentava notevolmente nel caso la pietra fosse stata donata. Talanta, “dopo l’accretar de lo anello”, ringrazia Marmilia e la invita a farle visita⁴⁶⁷.

Nel frattempo, come si diceva, gli altri innamorati della cortigiana si danno da fare per attirare la sua attenzione; il *parasito* Branca, per esempio, convince Tinca a trovare un poeta e un musico che ne canteranno le valorose gesta, cosa che porrebbe certamente in ombra gli altri innamorati, al confronto effeminati: “I gallinelli andranno a spasso barbine, puntaluzzi, medagline e ricametti, in là”. Inizia poco dopo un dialogo tra i due tutto giocato sui termini tipi del mestiere del capitano; dice Tinca a Branca: “Che c’è elmetto del mio capo, corazza del mio dosso, gambale de i miei stinchi, e barde del mio corsiero?”, e ancora “Voi non mi respondete, pendaglio de le mie trombe e impresa de le mie insegne”. Talanta, presente alla scena, si intromette nel discorso rivolgendosi allo spasimante capovolgendo la gravità del suo eloquio con il suo stesso espediente: “Io non mi scorruccio, bionda dei miei capigli, beletto del mio viso, vivanda de la mia tavola e ornamento de la mia camera”⁴⁶⁸.

Gli amori in gioco sono tanti, e le pensate per ottenere l’oggetto del desiderio nel seguono il numero. Armileo è un finto amante di Talanta poiché è innamorato della schiava; il suo garzone Biffa organizza uno stratagemma approfittando del carnevale: “Parmi che fate intendere a la signora [*Talanta*] che volete fare una livrea di due, e che una de le mascare sarà lei, e l’altra voi; intanto fate fare tre abiti d’un colore e d’una stampa”, poi “Andrétevene, vestiti che sarete, traendo uova e cose”, secondo l’uso di lanciare uova profumate a carnevale, già incontrato per esempio nelle Sei Giornate. Biffa poi si sarebbe confuso nella folla fingendosi Armileo, permettendo a quest’ultimo di raggiungere la schiava a casa di Talanta. Per perfezionare lo stratagemma il furbo Biffa dice al suo padrone: “Vorrei sopra tutto...”, e dopo, creata l’attesa, “Che voi che gettate i pozzi d’oro, gettaste ancora la corgnuoluzza che portate in dito”. Egli infatti conta così di ingraziarsi la potente cortigiana ottenendo “audienza per mezzanità di questo anelletto”, passo importante “Col far ch’io la doni a Talanta, acciò che ella non ce lo intrigasse con quel *forse* e con quel *ma* che è sempre tra i denti de le cortigiane”⁴⁶⁹.

Riguardo ai capi di abbigliamento, si trova un riferimento all’interno di un breve monologo di Fora, famiglio di *messer Vergolo*, il maturo veneziano innamorato di Talanta: “voglio vedere se il robbone che io ho portato a riscuire al mastro è aconcio”; più avanti

⁴⁶⁷ Ivi, p. 411, 414-415. Atto terzo, scene I, VI, IX.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 420, 422. Atto terzo, scene XII-XIII. Le *barde* sono le selle del cavallo di Tinca.

nello svolgimento della commedia, a Stellina invece “s’è sciolta la calza” e Fora la aiuta a riallacciarla: “Diavol trova la legaccia”⁴⁷⁰. Dalla rabbia del capitano Tinca escono invece cenni all’ambito militare: i tamburi, le bombarde, i trombetti; Branca cerca di calmarlo, perché le armi devono stare al loro posto: “Lanciateci la fantasia, però che le picche, gli archibusi e le celate si debbon consegnare a i luoghi”, inoltre più avanti lo avverte che “Lo stocco vi esce de la guaina”⁴⁷¹. Le trovate che costellano il testo rivelano spesso citazioni di oggetti, più o meno interessanti o curiosi: Fora, Branca e Costa, per esempio si coalizzano e nel loro affaccendarsi Fora propone a Branca: “nel mio fuggire tu pigli questa cappa e questo pugnale ch’io ti gettarò. Intanto, riversciàtimi la berretta in testa e postomi questo ceroto in suso uno occhio, fingerò d’esser zoppo”. Branca poi rende a Costa i suoi beni: “Ripiglia la tua cappa e il tuo pistolese”, il coltello pistoiese, a doppio taglio⁴⁷².

Nell’ultimo atto avviene la agnizione finale e si decretano i matrimoni che sanciscono la felicità delle coppie ritrovate; i protagonisti però dovranno ricomporsi e vestirsi per la solenne occasione, deponendo i travestimenti. Messer Vergolo dice quindi a Fora: “Fa’ la via da casa, e toglie del cassone a canto il letto quelle due robbe di seta e danne ad Antino una, e l’altra a Marchetto”, il suo stesso figlio. Inoltre, affinché tutti siano dignitosamente vestiti, “Mena berrettai, calzolai e merciai, acciò non manchi d’onoranza, e spendi di quegli”. Il povero Blando, infine, ritrova i figli Lucilla, Oretta e Antino e sviene per l’emozione. Messer Vergolo, comprendendo la situazione, si attiva per soccorrerlo: “Isfibbiamolo”, cioè sciogliamo i lacci per fare in modo che non sia costretto dagli abiti e si riabbia⁴⁷³.

1.2.5 Il Filosofo

Si tratta dell’ultima commedia di Aretino, stampata a Venezia nel 1546 da Gabriele Giolito e accompagnata dalla lettera di dedica a Guidobaldo II della Rovere del 31 maggio di quell’anno, allora appena nominato governatore e “duce” delle truppe di Venezia. Aretino la compose, come sempre alquanto velocemente, circa due anni prima inviandone nel dicembre del 1544 il manoscritto allo stesso duca, che ne era il committente; al 17 gennaio 1545 data infatti la lettera di ringraziamento. In precedenza Guidobaldo aveva particolarmente apprezzato anche la *Talanta* e l’*Ipocrito*, le due commedie gemelle della stagione 1541-1542.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 428, 429. Atto terzo, scena XVII.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 430. Atto terzo, scena XIX; atto quarto, scena XV.

⁴⁷¹ Ivi, p. 458-459, 461. Atto quinto, scene II, IV.

⁴⁷² Ivi, p. 463-464, 466. Atto quinto, scene VII, IX.

⁴⁷³ Ivi, p. 473, 476. Atto quinto, scene XIX, XXII.

La notizia che Aretino avesse scritto una nuova commedia era comunque circolata prima della stampa, ed egli dovette rispondere negativamente alle richieste di chi gliene chiedeva copia. Anche Lorenzo Venier (autore anch'egli di poemetti scurrili come la *Puttana errante*), nel 1546 podestà a Vicenza, chiedeva di poterne avere una trascrizione per poterla al più presto rappresentare prima che fosse troppo nota, e di conseguenza chiedeva che se ne ritardasse la stampa. Da quanto si apprende dalla dedicatoria al duca d'Urbino, nonostante Aretino l'avesse mandata a quella corte un paio di anni prima e poi anche una seconda volta, la commedia non era ancora stata rappresentata, come avrebbe voluto fare il duca a Pesaro in occasione di una visita di Aretino che poi non ebbe luogo. Dopo la prima edizione del 1546 Pietro non tornò più sul testo per attuarvi degli aggiornamenti, neanche in vista della ristampa del 1549, probabilmente promossa per rispondere a una richiesta pressante del pubblico.

Come nella *Cortigiana*, sulla scena si alternano gli episodi di due vicende che non hanno nulla in comune: i casi di Plataristotele, il personaggio più caratteristico, e la messa in scena della novella di Andreuccio da Perugia, tratta dal *Decamerone* di Boccaccio. Il percorso delle vicende di Plataristotele si basa sull'opposizione, che raggiunge i vertici del ridicolo e del grottesco, tra filosofia e natura, esasperando quei concetti che già erano emersi nelle figure del Pedante del *Marescalco* e di Peno nella *Talanta*, e anticipati in un passo delle *Carte parlanti*: più che di un dotto che parla uno scadente latino si tratta di un vecchio macilento e mal vestito che gira con le sue scartoffie e che pare abbia il dono innato della chiacchiera inutile e apparentemente erudita; significativamente infatti è un asino l'interprete della beffa organizzata dalla moglie a Plataristotele. Attorno ai personaggi principali ruotano una serie di altri personaggi più fugaci, spesso nei panni dei servitori. E proprio le chiacchiere di costoro si pongono come contraltare "concreto" al sermoneggiare del "filosofo"; non hanno potere decisionale nello svolgersi della trama, ma entrano in scena anche da soli, rivolgendosi direttamente al pubblico.

Per quanto concerne la seconda vicenda, desunta dichiaratamente da Boccaccio, Aretino interviene come al solito a suo modo, prendendo alcune scene che nell'archetipo sono solo accennate per ampliarle e valorizzarle; Boccaccio, il mercante di gioie truffato dalla cortigiana Tullia, assume il nome dello scrittore a cui il drammaturgo riconosce tutto il suo debito. Dal testo si evincono poi riferimenti ad altri passi del *Decamerone* e anche ad altre opere di Aretino stesso, a partire proprio dalle *Carte Parlanti*, il dialogo molto vicino cronologicamente (1543) alla stesura manoscritta della commedia. Aretino stesso accosta poi il *Filosofo* al *Marescalco* per alcuni accenti misogini e anti-matrimoniali.

Come in tutto il suo teatro finora elaborato, anche in questo caso non manca il proliferare di scene collaterali, apparentemente non funzionali all'economia dello svolgersi della commedia: questo espediente serve però a movimentare la rappresentazione, ad accentuarne lo spirito comico e a dare spazio alle possibilità espressive del linguaggio. I personaggi principali vengono comunque presentati, già ben caratterizzati, tutti nel primo atto; Plataristotele e *ser* Boccaccio sono i due protagonisti entrambi vittime di una beffa. In particolare per il primo dei due, la ricomposizione finale risulta in qualche modo incompleta, inappagante e fasulla; resta comunque qualcosa di sospeso come per esempio la mancata spiegazione della moglie, da sempre insoddisfatta di lui, circa la presenza dell'amante in casa, nonostante l'ormai avvenuta pacificazione tra i due. Anche in quest'ultima commedia il tratto distintivo aretiniano si riscontra in quella forza centrifuga che nega l'esistenza di un nucleo narrativo vero e proprio; negli schemi e nella struttura non ha niente di canonico: il genere è quasi forzato e aggredito dall'interno, l'artificialità delle situazioni è palese, l'atmosfera che si respira è di una decadenza su cui aleggia una certa superstizione, la paura delle malie e degli spiriti, un qualcosa di onirico e indefinito. L'ambientazione stessa è vaga, estranea alla realtà (la città è forse Venezia?) e tra i personaggi vi è una sorta di incomunicabilità, come se si trattasse continuamente di un dialogo tra chi non può o non vuole sentire. Per tutte queste ragioni la critica ha avvicinato il teatro aretiniano, o almeno le sue ultime espressioni, al concetto di *manierismo*⁴⁷⁴.

L'analisi del testo finalizzata alla ricerca di testimonianze sui beni suntuari ha dato, in linea di massima, dei risultati allineati alle ultime opere teatrali: i riferimenti sono prevalentemente ai gioielli e ai vestiti, a oggetti comunque di piccole dimensioni che potevano avere un ruolo sulla scena. Si tratta sempre di presenze verosimili, che non si discostano da quanto si trova citato nei dialoghi e soprattutto nell'epistolario aretiniano, un'opera che si poneva in diretto rapporto con la realtà e con le persone citate e che proprio per questo motivo non offriva uno spazio libero per la descrizione di cose inesistenti.

⁴⁷⁴ A. DECARIA, *Nota introduttiva a Il Filosofo*, p. 9-164, in PIETRO ARETINO, *Il Filosofo. L'Orazia*, Teatro - Tomo III, a cura di A. DECARIA e F. DELLA CORTE, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume V, Roma 2005, p. 11-21; A. DECARIA, *Nota al testo*, ivi, p. 101-130, e la bibliografia ivi indicata. L. ZAMPOLLI, premessa a *Il Filosofo*, in *Pietro Aretino*, introduzione di G. FERRONI, apparati di C. SERAFINI e L. ZAMPOLLI, Roma 2002, p. 1241-1245. G. PATRIZI, *Aretino e Boccaccio*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 143-156. T. MOISE, *Strutture drammatiche e mentalità culturale nel Filosofo di Pietro Aretino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, ivi, p. 763-744. C. CAIRNS, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice 1527-1556*, Firenze 1985, capitolo IX, *Aretino and "Socrates": "Il Filosofo"*, p. 203-230.

Come si diceva, l'occasione per la stesura della commedia era la nomina del duca d'Urbino a capitano generale dell'esercito veneziano, e questo fatto è ricordato anche nella lettera dedicatoria sopra citata: la Repubblica aveva consegnato a Guidobaldo “la verga e il vessillo di Generale Governatore e Duce [...] con la pompa d'uno spettacolo degno de la incoronazione di qualunque si sia imperadore o re”⁴⁷⁵. Lo svolgersi della commedia prende poi le due strade autonome di Boccaccio e Plataristotele. Il primo prende una stanza a pigione da Betta, che confida il fatto all'amica Mea, la quale fu nel suo passato massara proprio di *ser* Boccaccio: “E pur ieri ne pigliò una un compratore di belle pietre d'anella, che a la croce di Dio sta molto bene indanaiato; e lo so, peroché a ogni parola ne sguaina fuori de la manica un borsotto di quegli”; Mea, che non sa ancora chi sia quest'uomo, commenta solo che potrebbe essere preda di malintenzionati, “Guardi pure che i mariuoli non gliene attacchino”⁴⁷⁶. Una volta riconosciuto, prende a parlarne con Betta e purtroppo anche con Tullia, la cortigiana che apprendendo informazioni personali sul mercante potrà ordirne la truffa: “La voglia di civanzare in la mercatanzia de le gioie ce l'ha strasginato per i capegli, con un borsciotto di fiorini che fumano”, inoltre “Credereste voi che il Boccaccio ch'io vi ho detto hammi testè mostro l'avanzo d'un carlino papale che il padre ismezzò, dandone parte in serbo a l'amica e parte riserbandosene per lui?”, e questo, in risposta alla domanda di Tullia, “Per poter invenire con segnale sì fatto la verità del parto, caso che egli o ella si morisse”⁴⁷⁷. Tullia inizia a sferrare l'attacco mandando da Boccaccio la segretaria Lisa: “Veduto che l'hai, dopo una inchinata da re, digli: Sète voi il venutoci da Perugia per mercanzia di gioie?”. La giovane capisce che la padrona sta tramando, “Volpe mia, trama ci è. Certo costei tende la trappola a chinche sia e non è senza quale lo sciorinamento che ha fatto d'ogni sua cosa fuor di cassa: parata la camera, tappeti sopra i forzieri, apparecchiato da cena; sì che qualcosa ci bolle in pignatta”, secondo il tipico copione della prostituta che sta tendendo la rete, un copione che Aretino a questa data ha già spiegato nelle *Sei giornate* e in altre commedie⁴⁷⁸. Gli affari però sono un po' difficili in questa città per il mercante, e forse un diamante è l'unico commercio che riesce a fare prima di partire. Comunque Tullia va avanti, convinta anche dai positivi commenti di Lisa - “Isputa perle, quando ci favella”, e inganna l'uomo fingendo di esserne la sorella: “se il mio marito, che tornerà domattina, ci fosse adesso, col mostrarvi la metà d'un

⁴⁷⁵ PIETRO ARETINO, *Il Filosofo. L'Orazia*, Teatro - Tomo III, a cura di A. DECARIA e F. DELLA CORTE, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume V, Roma 2005, lettera dedicatoria, p. 29.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 33. Atto primo, scena I.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 45-46. Atto secondo, scena II.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 50-51. Atto secondo, scene VI-VII.

carlino pappale ve lo testimoniarei”. Boccaccio ormai è raggirato: “Basta questo a credervelo, perché il resto porto io con me”⁴⁷⁹, e si lascia “cavar la cappa”, cioè si lascia convincere a rimanere nella casa, mentre Tullia gli offre “alcuni acini d’anisi confetti” giurando anche “d’avere il ritratto del padre”⁴⁸⁰.

Boccaccio fa la stessa fine di Andreuccio da Perugia: viene derubato di tutto, in particolare dei suoi “CCCCC ducati d’oro in oro” e fatto cadere nella latrina, restando “senza uno stecco d’armi, in camiscia”⁴⁸¹. A questo punto e in queste condizioni incontra due Ladri che, aggirandosi con una candela, stanno andando a derubare un morto, cosa che a detta loro non è reato né peccato: “Merito, e non pena, riceverà la nostra [*anima*]: imperoché nel levare da dosso la pompa al Patriarca sepolto, veniamo a cavarlo di vanagloria”. Il derubato però, visto da dove proviene, emana un certo olezzo; i Ladri lo deridono per quello “zibetto che fiocca da la sua ismerdagginazione” e decidono di calarlo in un pozzo affinché si lavi, legandolo con una fune “a la campanella impiombata nel sasso costì in terra, in modo che non si sciolga”⁴⁸². I marioli si stanno recando ironicamente “In la chiesa di santa Nafissa martire”, l’immaginaria santa protettrice delle prostitute, dove “quasi nel limitar della porta è sepolto un buonsignor grandissimo, con un carbonchio in dito e con tante altre pietre di gemme intorno che ne disgrazio un Prete Ianni”. Dopo quello che gli è successo, a Boccaccio quel rubino fa proprio gola: “S’io pongo le branche su ’n quel carbone!”, che secondo i Ladri vale di più della somma che ha perduto; entrati in chiesa tocca proprio lui calarsi nell’avello del prelado, anche se non sembra esserne entusiasta e i Ladri lo devono forzare: “Da’ qua il tuo pugnale, ché cel vo’ gettar morto, da che non vole entrarci vivo”. Subito gli viene comandato di prendere “Lo anello di prima botta” e Boccaccio, infilatosi nel dito il rubino, porge loro la *mitera*, il *pastorale*, i *guanti*, il *piviale*, il *camiscio*, ma per quanto riguarda la gemma cerca di non accontentarli: “Pigliate, e venga qua giuso un di voi, ch’io per me non trovo rubin né mezo”. Ai Ladri questo non piace e chiudono il mercante nella tomba: “Il tuo bugione non può far sì che noi non leviamo il puntello, che leviamo, acciò il coperchio, ch’è ora in vendetta del vescovo spogliato, sotteri te, Perugino valente”⁴⁸³. Boccaccio resta chiuso nella tomba finché non compaiono i personaggi di Mezoprete e Chietino, anche loro interessati ai beni del vescovo sepolto: “Vado pensando che, tosto che grappiam suso guanti, mitere,

⁴⁷⁹ Ivi, p. 55-56. Atto secondo, scene XIII-XIV.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 59. Atto terzo, scena III.

⁴⁸¹ Ivi, p. 64-65. Atto terzo, scene X-XI.

⁴⁸² Ivi, p. 66. Atto terzo, scena XI.

⁴⁸³ Ivi, p. 69, 71. Atto terzo, scena XV.

pastorali, stole, camisci e pianelle, acciò non ci trangugi il Satan d'alepe, che un di noi se gli vesta in pontificio, e in nomine del «pax fix fegatello» ci assolva tutti del «furtorum furtarum». Mezoprete entra nella tomba del vescovo per derubarlo, ma dentro c'è Boccaccio che lo afferra e si salva tenendosi il rubino a risarcimento del danno subito: “Ma dissi io infra me stesso, mentre la paura de la morte mi toglieva da core quella che mi faceva prima il morto: E che ho io aguzzato frecce, i pettini e i coltelli, che saettorno, graffiorno e iscorticorno san Bartolomeo, san Biagio e san Bastiano?”; “Intanto questo carbonchio è cagione ch'io non senta né il disastro del ritrovarmi in camiscia, né la vergogna de l'avermici lasciato condurre”⁴⁸⁴. Infine Boccaccio rientra all'alloggio affittato presso Betta, dove la sua ex-massara Mea lo vede “in camiscia” e gli dice “Mala pecca il giuoco”, pensando che egli sia andato alle taverne e abbia perso tutto giocando: “Confessalo con dire: Le chieste de la bassetta mi han detto le bugie, e sarà il dritto”. Ironica la risposta di Boccaccio, che chiude la sua vicenda nella commedia: “Certo, ch'io ho perduto il mio senza carte e rivintolo senza dadi”⁴⁸⁵.

Anche la storia di Plataristotele riporta particolari interessanti sul mondo dei beni di lusso, anche se spesso in forma ironica. Il servitore Radicchio, per esempio, descrive così Polidoro, il suo padrone nonché amante di Tessa (la moglie del sedicente filosofo): “E lo specchio medesimo par che ne crepi, vedendo come egli ci impara a far dentro i mezzi ghigni, i risi interi, gli sguardi savi, le continenze salde e a isbellettarsi il viso puttaneschissimamente. Non è gru che alzi i piei con la maestà che gli alza egli, né se avesse a porgli in sul bambagio gli posaria sì piano”, insomma un damerino molto attento all'apparire, tanto che chiede se si sente se egli “sia sparso e ispruzzato d'acque e di polveri odorifere”. Risponde Radicchio: “Sino a gli infreddati lo giurerebbero”. Il servitore, in fatto di donne, è di gusti molto diversi dal padrone e sostiene che le semplici fantesche valgano ben più di tante stoffe preziose: “Oh, come ben campeggiono in camisciotto bianco, in guarnello azurro e in saia verde. Un bagaro appresso loro non vagliono i damaschi, i rasi e i velluti”, la bellezza schietta senza tanti paragoni artificiosi di “Quelle pianelluzze rosse, ch'elle portano le domeniche, gli lucono in piè... misericordia!”, “Oh, come gli quadran le camiscie bianche indosso!”⁴⁸⁶. Secondo Radicchio, Polidoro quando balla affascina “le fate di velluto” e “le ninfe di broccato” e si comporta come quei vanesi “che, parendogli Cupidi e Ganimedi, si pavoneggiono di continuo

⁴⁸⁴ Ivi, p. 83-85. Atto quarto, scena XII; atto quinto, scena I. San Biagio fu straziato con i pettini di ferro che si usano per cardare la lana.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 86-87. Atto quinto, scena III.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 34-36. Atto primo, scene III-IV.

a l'ombra de i loro ricami tignosi. I cortigianetti di sugaro, simili a la spelatoia con che si lograno gli arnesi di dosso”, vanitosi zuccherini che assomigliano alla spazzola con cui si logorano gli abiti che portano⁴⁸⁷.

Plataristotele invece filosofeggia con astrusi paragoni: “Quale lo specchio, per benché ornato di gemme, nulla si stima, caso che non rappresenti la vera forma altrui; tale la donna, quanto si voglia ricca, niente vale, non imitando i costumi del marito”, anche se il suo servitore Salvalaglio lo avverte di non considerare la moglie come uno scaldaletto⁴⁸⁸. Papa, la suocera di Plataristotele, parla con l'amica Druda e si confida circa le “ismaritate lenzuola” della figlia Tessa, dato che il filosofo non onora il matrimonio, tutto preso dalle sue elucubrazioni; nel discorso emergono anche corone e paternostri, come oggetti religiosi e penitenze dopo confessione. Druda si lamenta anche di quei mariti novelli che dopo un paio di settimane si sono già giocati le brache, e di altri che si lagnano di ogni cosa circa le mogli, come della “tovaglia lorda” o che rimbrottano sempre: “Che scudelle male allogate!, che conche sottosopra!, che paiuoli in lo spazzo!, che candellieri sporchi!, Leva di qui questa padella, attacca là quel treppiei! che spedoni in Emausse! Quante legne in sul fuoco! mille lucerne accese!”. Capita anche che dei mariti non rispettino le indisposizioni delle mogli e nonostante stiano male gridano loro: “Isbiondeggiati mo!, impiàstrati senza discrezione!, mangia su de le frutta!, arandèllati più in centura!”. Druda conosce “di queglii che sforzono le mogliere a diventar ladre, dando poi loro catenelle e altre cose che furano; onde per istar ben con essi, non si curano di star male con gli altri”⁴⁸⁹.

Nel corso della commedia, Nepitella, servitrice di Tessa, nomina il Carnesecchi (protonotario apostolico, umanista, riformatore e vittima dell'Inquisizione nel 1567) come esempio di uomo sdegnoso, “al quale puzza il moscado e camina in punta di zoccoli e non se 'l tocca se non col guanto”⁴⁹⁰. Salvalaglio invece, uomo concreto, è attirato dai prodotti della spezieria, che vende “i marzapani in su le fogge dorati: ché certo eglino sono e belli e buoni e buoni e belli”⁴⁹¹. Sempre dalle parole di Salvalaglio, torna il gesto di rispetto del togliersi la berretta: “E però cavatevi la beretta, che sona l'avemaria”⁴⁹². Da un suo dialogo con Plataristotele emergono poi gli elementi di una armatura: il *giacco*, una leggera corazza che

⁴⁸⁷ Ivi, p. 47-48. Atto secondo, scena IV.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 37. Atto primo, scena V.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 39-44. Atto primo, scena VI.

⁴⁹⁰ Ivi, p. 52. Atto secondo, scena IX.

⁴⁹¹ Ivi, p. 53. Atto secondo, scena XI.

⁴⁹² Ivi, p. 58. Atto terzo, scena I.

difendeva il tronco dalle armi da punta, la *celatina*, ovvero il copricapo senza cimiero né cresta, le maniche *intabarrate*, cioè coperte con un mantello⁴⁹³.

Plataristotele, certo che la moglie lo tradisca con Polidoro, vuole tenderle una trappola per smascherarla anche davanti alla madre e ragiona da solo: “vado pian piano, e, accostato l’orecchio al buco della chiave d’una istanzetta a cui si va per iscala a lumaca, sento dirle a la fante: Polidoro verrà pure. Onde ce le vo’ còrre, e, con lo incamuffarmi d’uno sciugatoio, parlando sottovoce al buio e contrafacendo lei, condurlo nel mio studio; e riserrato celo drento, andare in persona per la vecchia che la fece, e vituperatola nel suo viso, rifiutarla come ella merita”⁴⁹⁴. Tessa però ha “una chiave contrafatta de lo studio” e manda la serva a cercarle il liuto nella sua stanza, lo strumento che sarà di aiuto nell’organizzare la beffa ai danni del marito indolente⁴⁹⁵. Questi, nella stanza dove è certo trovare Polidoro, troverà invece un asino che ha fatto i bisogni sui suoi libri perché Tessa ha pianificato lo scambio: “per tórre cenando una carta soperchia, fece le gagliardie che ha fatto me lo imprigionare lo asino che voi vedete; e ben n’è ita la bestiuola, da che non lo messe con le manette ne i ceppi e ne i ferri”⁴⁹⁶.

Salvalaglio continua, dal canto suo, a essere ben più attento ai beni di prima necessità e si impegna nel descrivere l’eleganza del bere vino, quasi come un contemporaneo sommelier dalla conoscenza elevata quanto la solennità della gestualità: “Mentre me n’andavo pensando al perché il filologo pur mi ha fatto armare a furia e quindi oltra mandatomi a sproni battuti, sono stato per crepare de la maladetta sete, udendo un non so chi che diceva al compagno che ognun che bee non sa bere, peroché altro ci vole che traccannarlo giuso a la fratescamente presbitera; ma che bisogna metterlo nel bicchiere con la insonanzia del sol fa mi re, e poi, scostatoselo un poco dal petto, mentre il vino brilla, ispruzza e salticchia, compiacersi de le sue perle, che di grosse grosse diventano minute sì che sene vanno «invisibilium». Allora, diceva colui, che si debbe venir via con il calice traboccante con la destrezza del niente ispargene – perché tante goccioline, tanto sangue – beccandone suso un sorso con due scoppiar di labbra, con quel torcere di grifo e quello alzar di ciglio che fa segno de la solennità de la bevanda, che, ribeuta sino al mezzo del gran nappo, ché in piccolo non si fariano cotali miracoli, il palato se ne recrea, le gingie se ne inaffiano e i denti se ne lavono, in mentre la lingua serpeggiante nel laghetto, ché non s’inghiottisce in un tratto, se ne congratula e co i

⁴⁹³ Ivi, p. 67. Atto terzo, scena XIII.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 68. Atto terzo, scena XIV.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 75-76. Atto quarto, scene II, IV.

⁴⁹⁶ Ivi, p. 80. Atto quarto, scena IX. *Tórre una carta soperchia* significa prendere al gioco una carta eccessiva, quindi esagerare.

denti e con le gengie e col palato. [...] Tal era il parlar de l'amico che concluse la perfezzion de i mosti nel tondetto leggeri, nel polputo gentile e ne lo iscarico frizzante⁴⁹⁷.

Nella chiusura della commedia, quando gli eventi portano Plataristotele al chiarimento con la moglie, viene citata una spada di cui egli doveva essere armato; Papa invece descrive la figlia come “una perla senza macchia”⁴⁹⁸ e utilizza un curioso modo di dire: “Ogni cencio vuol entrare in bucato”, ovvero tutti vogliono intromettersi negli affari degli altri⁴⁹⁹. Altri modi di dire molto efficaci sono quello di Radicchio a Polidoro: “Il caldo né il freddo non assidera e non istempera i poveretti che non hanno le gonnelle secondo i tempi, ma consumano e sconquassano voi altri principi che non conoscete il disagio”⁵⁰⁰, e la sentenza di Papa a significare che i mariti impareranno a non punire troppo duramente le mogli, perché la castità femminile è fragile come il vetro, “i mariti impareranno (ancora che il bicchiere di vetro del fatto loro non si rompesse) a strangolarle con le branche de la discrezione”. Anche nelle Sei giornate la castità è paragonata a “una guastada di cristallo” che, pur se maneggiata con la massima attenzione, immancabilmente scivola di mano e si rompe⁵⁰¹.

Papa a questo punto smarrisce il suo rosario: “Oh, che mi è cascata la corona: ché con altra non ne saprei dir pur uno” e Tessa ordina a Salvalaglio e alla Massara di aiutare nella ricerca. Anche quest'occasione è propizia per il pratico servitore per avvicinare una delle sue amate e concrete fanciulle del popolo⁵⁰².

1.2.6 *L'Orazia*

Si tratta dell'unica tragedia composta da Aretino, un genere che egli sperimenta sulla scia della sua lunga pratica di generi diversi, sempre pronto a mettersi in gioco su campi nuovi, e in cui si avventura anche con lo scopo di compiere un incisivo e decisivo atto di promozione della sua immagine nel momento in cui più accese in lui erano le speranze di un “concreto” riavvicinamento alla curia, che poteva tradursi solo nella nomina a cardinale promessa all'inizio del 1546 e già avallata dalla Repubblica di Venezia. Lo stimolo al tipo di componimento e al soggetto dovette giungergli dall'uscita nel 1540 del volgarizzamento dell'opera di Tito Livio a cura dell'amico Jacopo Nardi; tale lavoro venne ristampato nel

⁴⁹⁷ Ivi, p. 76-77. Atto quarto, scena V. *Tondetto* è un vino a metà tra amabile e secco; *polputo* è invece un vino alcolico, e *iscarico* è un vino dal colore poco intenso.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 78-79. Atto quarto, scene VI-VII.

⁴⁹⁹ Ivi, p. 80. Atto quarto, scena IX.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 82. Atto quarto, scena XI, dove *gonnella* indica genericamente abiti.

⁵⁰¹ Ivi, p. 96. Atto quinto, scena VIII.

⁵⁰² Ivi, p. 96-97. Atto quinto, scene VIII-IX.

1545, anno in cui Pier Luigi Farnese divenne duca di Parma e Piacenza grazie alla bolla del padre, papa Paolo III. Inoltre il 13 dicembre di quell'anno si era aperto anche il Concilio di Trento. L'intento politico della tragedia è annunciato nel Proemio, che evidenzia il parallelismo che Aretino voleva vedere tra la famiglia Farnese e quella dei mitici Orazi della storia antica. La potente famiglia a lui contemporanea era composta da papa Paolo III, dal figlio Pier Luigi e dai cinque nipoti Alessandro, Ottavio, Orazio, Vittoria, Ranuccio; per quanto concerne gli Orazi, Publio aveva tre figli, uno dei quali si chiamava Orazio, e una figlia, Celia. Doveva essere estremamente difficile vivere nella temperie religiosa di quel momento, tanto più con le speranze che Pietro covava; questo aiuta a spiegare nel testo l'assimilazione che viene introdotta tra Cesare e Carlo V e tra Cristo e Paolo III. Si attua quindi una trasposizione del fatto antico nella contemporaneità e si legge in trasparenza una testimonianza sul diffondersi prorompente del protestantesimo e sulle rigide posizioni che si andavano allora imponendo.

La lettera dedicatoria al papa è datata al 1 settembre 1546, e il privilegio venne richiesto dallo stesso Aretino il 30 ottobre; questo poteva significare che egli stesso avesse sostenuto le spese di stampa con i "proventi" della dedica o della strategia attuata nei confronti di Pier Luigi, dal quale aveva avuto l'agosto precedente centocinquanta scudi. In origine la tragedia doveva essere dedicata proprio al duca di Parma ma, ottenuto il denaro, Aretino cambiò il destinatario in Paolo III adducendo le motivazioni nei mutati e più difficili tempi senza incorrere in particolari risentimenti da parte del primo donatore. In seguito, a dicembre giunsero cento scudi da Ottavio e a gennaio altri duecento da Pier Luigi. Ma i soldi in questo momento non sono l'aspetto più importante perché Aretino desidera che sia mantenuta la promessa del cardinalato e per questo continua ad allontanare dietro una maschera sempre più spessa la *verve* polemica e dissacratoria che aveva caratterizzato tutta la prima parte della sua vita. L'epistolario offre sotto questo aspetto molti pezzetti di un'unica chiave di lettura: nelle lettere inerenti la vicenda della tragedia Aretino fa sempre leva sul tema dell'eresia, su questioni di urgenza teologica come la predizione della sconfitta dei luterani da parte di Carlo V, ergendosi a paladino della fede con l'arma della sua penna e richiamandosi al precedente di Trissino, che aveva dedicato opere tragiche a papa Leone X. In ogni caso Aretino, rispetto a Livio, modifica la direzione dell'ideologia: l'episodio in origine era basato sul senso della patria e dell'amore contrastato, mentre ora si trova tutto su uno sfondo dai caratteri marcatamente religiosi, resi soprattutto attraverso una mirata e

controllatissima scelta lessicale. Dietro le quinte dovette esserci anche un pizzico di rivalità con la *Canace* di Sperone Speroni, edita nello stesso 1546.

Aretino lavorò a quest'opera molto più a lungo che alle altre, rivedendo e limando il testo anche grazie ad alcune indicazioni di retorica e stile elargitegli dall'amico Trifone Gabriele. Egli lavorò molto anche sulla lingua, indirizzato da un altro fidatissimo collaboratore di lunga data, Ludovico Dolce, partecipe dell'elaborazione delle *Sei giornate* e di una discreta parte di lettere, allora attivo presso la tipografia di Giolito. *L'Orazia* fu probabilmente messa in scena nel recente palazzo Borghese sul Palatino, con la partecipazione del Toro Farnese appena riportato alla luce in loco. Alla *princeps* del 1546 fece seguito una seconda edizione nel 1549, sempre dai torchi di Giolito ma che si può dire meno curata e priva di interventi o revisioni apportate dallo stesso Aretino. La trama ha il suo nucleo nella triste vicenda di Celia nella guerra tra Orazi e Curiazi, perché da una parte sono in pericolo i suoi fratelli e dall'altra il suo promesso sposo, Curiazio. Due dei figli di Publio infatti muoiono ma Curiazio viene ucciso da Orazio che al ritorno, a causa della grande disperazione che la attanaglia, non riconosce la sorella e uccide pure lei. Orazio viene assolto grazie al comportamento antipatriottico della sorella, che aveva anteposto l'amore al bene di Roma, ma viene subito dopo condannato per non essersi umiliato davanti alla legge.

I destinatari di Aretino ora sono altri, sono i riferimenti obbligati per il nuovo ruolo che vuole ritagliarsi e cucirsi addosso, sono le fonti di un potere di cui ha necessità di rendersi testimone; in quest'ottica vanno viste anche quelle millimetriche scelte linguistiche e quella *depurazione lessicale*, espressioni della grande attenzione posta nel trattare una materia tanto delicata, sul crinale tra i piani politico e religioso⁵⁰³.

Il testo, per quanto attiene a questa ricerca, naturalmente si discosta molto dalle altre opere teatrali in quanto non prevede un contenuto contemporaneo all'autore, ma viene narrata una vicenda appartenente a un lontano passato; per questo motivo sotto questo aspetto si può certamente avvicinare meglio alle opere religiose, dove gli agganci al mondo materiale sono rarefatti e si caratterizzano per la ricerca di una totale astrazione da un'epoca data, quasi gli oggetti citati dovessero essere eternati come le vicende o i personaggi stessi. Tuttavia ciò che

⁵⁰³ F. DELLA CORTE, *Nota introduttiva*, a *L'Orazia*, a cura di F. DELLA CORTE, p. 165-293, in PIETRO ARETINO, *Teatro. Il Filosofo. L'Orazia*, Tomo III, a cura di A. DECARIA e F. DELLA CORTE, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume V, Roma 2005, p. 167-179; F. DELLA CORTE, *Nota al testo*, ivi, p. 275-285. F. SPERA, *Il modello tragico dell'Orazia*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 787-801; S. DI MARIA, *Spazio e tematica nell'Orazia di Pietro Aretino*, ivi, p. 803-828. LARIVAILLE, *Piero Aretino*, Roma 1997; cap. VIII, paragrafo 4, *Aretino e i Farnese, o le ambizioni sbagliate*, p. 338-350.

si incontra riveste spesso un certo interesse, se non altro perché permette di capire quali fossero nella mentalità dell'autore e della sua epoca i modelli e i simboli della bellezza o del lusso senza tempo, o ancora come le conoscenze antiquarie si riversassero nella letteratura e nella comunicazione.

Nel caso dell'*Orazia* nel primo atto troviamo descritta Celia con le sue stesse amare parole, secondo i canoni della bellezza femminile che finora si sono ritrovati anche nelle altre opere: “la natura devea, doveva darmi / in cambio vago de le trecce d'oro, / de le labbra, de i denti, de le ciglia / et d'ebeno et di perle et di rubini, / le sembianze d'un mostro spaventoso”⁵⁰⁴, ancora “In massa tenerissima mi trovo / et in vivace imago essere impressa, / non in terso diamante o in diaspro / in forma d'alma Dea vaga scolpita”⁵⁰⁵. La sua esemplarità emerge poi dalla sua devozione religiosa attraverso i gesti e i doni alla divinità: “Ch'io arda incensi e ch'io accenda lumi, / et che rose, viole et gigli sparga, / spiegando veli candidi et sottili / sopra gli altari, in qual mi aggrada tempio”⁵⁰⁶; “Ecco il tempio, u' gir soglio: ancilla, u' sono / le bianche cere, e i preziosi incensi / con l'altre cose che dianzi ti diede?”, domanda a cui l'ancella risponde che “Il tutto è in questo bel vago canestro”⁵⁰⁷.

Il secondo atto riporta per contrasto molti più riferimenti al mondo militare, alle armi, alla patria, ai valori degli eroi. Chiede Publio “Ma costui, ch'oltre viene et che ognun corre / a vederlo, chi è? Ei parte ha in dosso / de l'armi et ne la destra un troncon d'asta; / eröico ha l'aspetto e il capo inculto. / Certo in l'abito ruvido dinota / e in la persona senz'arte sprezzata / lo strenuo amor che a la milizia porta”⁵⁰⁸. Tito Tazio afferma in termini metaforici che “Oltre a ciò si prepone a ogni cosa / il fatto della patria; e oro et vita / si disprezza per lei, ché vita e oro / a noi è ella: [...]”⁵⁰⁹. I paragoni e le espressioni in senso figurato sono frequenti, come quella successiva di Publio: “[...] et che ridonda in quello / che vivo è sol (diadema al patrio nido) / L'essenza di color che più non sono”⁵¹⁰. Ancora di Publio è l'affermazione della gloria: “Sì che tede, ginepri, edere et mirti / su i nostri alberghi et sopra i tetti nostri / ispargiamo e ardiamo, celebrando / col vestirci de porpora solenne / questo felice dì, questo dì

⁵⁰⁴ PIETRO ARETINO, *L'Orazia*, a cura di F. DELLA CORTE, p. 165-293, in PIETRO ARETINO, *Teatro. Il Filosofo. L'Orazia*, Tomo III, a cura di A. DECARIA e F. DELLA CORTE, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume V, Roma 2005, p. 202, atto primo, v. 336-340.

⁵⁰⁵ Ivi, p. 203, atto primo, v. 386-389.

⁵⁰⁶ Ivi, p. 200, atto primo, v. 276-279.

⁵⁰⁷ Ivi, p. 207, atto primo, v. 515-518.

⁵⁰⁸ Ivi, p. 211, atto secondo, v. 87-93.

⁵⁰⁹ Ivi, p. 217, atto secondo, v. 294-297.

⁵¹⁰ Ivi, p. 217, atto secondo, v. 313-315.

santo⁵¹¹». Anche per l'antichità *piume* è sinonimo di letto per abbienti, per chi può permettersene la morbidezza e il calore, anche se nella triste occasione della disperazione; così Publio dice della figlia: “Portiamla pur in casa e, tra le piume / spogliata e posta, al suo ristor si attenda”⁵¹².

Il terzo atto, anche attraverso la descrizione di beni preziosi, è impregnato della sofferenza della giovane che ha perduto il fidanzato per mano del fratello: “Di cerulea seta in or contesta / fu di te, Curiazio, il vestimento / del quale io feci a te largo presente. / Scansatevi, pietose genti, ch’ecco, / ecco le spoglie, traforate et guaste / et sanguinose sì che lo splendore / de la seta et de l’or più non riluce”⁵¹³; “Ma foste voi de la mia alma invoglio / di questo corpo, in guisa che saria / come in celeste amanto involta fusse”⁵¹⁴.

L’atto quarto è quello del giudizio sull’operato ambivalente di Orazio; viene quindi citato il classico “trono d’or”⁵¹⁵, mentre i Duumviri affermano che “Per disposizion celeste, il regno / è permesso a chi domina le genti: / onde, chi ottien lo scettro e il diadema, / di Dio la voluntade have eseguita”⁵¹⁶. Il quinto atto conclude la tragedia dei due fratelli, per voce del padre per quanto riguarda il giovane Orazio: “Ma cingeransi mai d’orrido fune / quella gola et quel collo, che di gemme / et d’oro ancor devria cinger monile?”⁵¹⁷, e per voce corale come espressione della pietà per Celia, “In tanto, chiaro popolo, comanda / che Celia si rinchiuda in ampla et bella / urna di pietre variate et quadre: / et ivi resti, ove insepolta stassi”⁵¹⁸.

⁵¹¹ Ivi, p. 218, atto secondo, v. 332-336.

⁵¹² Ivi, p. 223, atto secondo, v. 517-518.

⁵¹³ Ivi, p. 231, atto terzo, v. 215-221.

⁵¹⁴ Ivi, p. 231, atto terzo, v. 228-230.

⁵¹⁵ Ivi, p. 241, atto quarto, v. 27.

⁵¹⁶ Ivi, p. 245, atto quarto, v. 158-161.

⁵¹⁷ Ivi, p. 262, atto quinto, v. 208-210.

⁵¹⁸ Ivi, p. 269, atto quinto, v. 445-448.

1.3 Le opere religiose

Aretino era indiscutibilmente uno scrittore versatile, in grado di passare rapidamente e sempre con risultati significativi da un genere letterario a un altro, componendo in sequenza opere con soggetti anche notevolmente diversi. Questo era avvenuto già negli anni trenta, quando si era trovato a scrivere opere poetiche, *pièce* teatrali, dialoghi e i primi testi religiosi: *La Passione di Giesù* uscita nel giugno del 1534 (precoce esperienza del sodalizio con Francesco Marcolini, editore, e Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio tipografo), i *Sette Salmi della Penitentia di David* (nella redazione dei quali Aretino fa proprie le lamentele del personaggio biblico dileggiato dagli invidiosi) del novembre dello stesso anno, *I tre libri della Humanità di Cristo* (che comprenderanno la già uscita *Passione* in un'unica opera sulla vita esemplare di Gesù) nel maggio dell'anno successivo, *Il Genesi* nel 1538. La serie religiosa, ancora sviluppata contemporaneamente ad altri generi letterari, era poi continuata negli anni quaranta con le tre biografie, quella di Maria Vergine nel 1539, quella di santa Caterina nel 1540 e quella di san Tommaso nel 1543, situate quindi nel pieno contesto del cambiamento di direzione e di stile di vita del loro autore, che aveva l'unica meta di raggiungere il cardinalato. Questa facilità di passaggio da temi sacri a temi sacrileghi è stata spesso interpretata dalla critica come sfacciataggine e opportunismo da parte di Aretino, per non dire indifferenza o superficialità; la situazione era invece ben più complessa e lo scrittore, per il tipo di vita che aveva scelto o che si era trovato costretto a condurre, dovette più volte confrontarsi sia con il pubblico dell'allora fiorente industria tipografica sia con gli esigenti committenti, e dovette certamente misurarsi con un clima culturale e politico molto instabile e progressivamente sempre più delicato e pericoloso, tenendo conto anche che questo atteggiamento non era affatto una sua specifica prerogativa. In ogni caso egli si proponeva da tempo come *acerrimus virtutum ac vitiorum demonstrator*, e quindi se si leggono nell'ottica di una denuncia sociale *ante litteram* anche i suoi scritti più scurrili è probabile che l'incompatibilità tra le due vene artistiche risulti quantomeno attenuata. Aretino ebbe un sincero, anche se apparentemente complesso sentimento religioso, ma certo il suo modo di esprimerlo nei testi sacri può apparire troppo artificioso, ampolloso, troppo aderente a un progetto che era tutt'altro che intimo e privato; le sue vere inclinazioni religiose vanno ricercate nelle sue letture, nelle sue conoscenze delle fonti, nelle sue cerchie di amicizia: non va dimenticato che egli era figlio della sua epoca, e con questa doveva fare i conti soprattutto quando si trattava di giocarsi importanti mezzi di sussistenza o di prestigio e riconoscimento sociale attraverso anche minimi spostamenti rispetto alla linea di una intransigente ortodossia. In ogni caso, in quegli

anni era proprio negli ambienti riformati che si diffondevano versioni in lingua corrente della Bibbia, per renderne i contenuti accessibili a un pubblico sempre più vasto; una versione italiana della Bibbia era stata redatta solo nel 1532 dall'amico Antonio Brucioli e quindi Aretino, al di là degli scopi pratici, potrebbe aver tentato questa strada senza averne sviluppato appieno i mezzi anche per fornire ai suoi lettori la possibilità di comprendere talune tematiche scritturali. La vigilanza sulle opere a soggetto religioso si faceva sempre più stretta e sotto il profilo dottrinale Aretino non poteva certo dirsi al culmine della preparazione; egli quindi offriva il fianco ad attacchi di vario tipo, in particolare per la grande scioltezza con cui mescolava in queste opere la tematica sacra, le divagazioni narrative, le suggestioni leggendarie, le conoscenze storiche e lo spazio dedicato alla fantasia. Un altro dato certo è che quei testi effettivamente piacquero e anche per un bel periodo, come è provato dalle numerose ristampe e dal fatto che sopravvissero egregiamente alla messa all'Indice: come spesso era accaduto anche con altri generi letterari, egli forse era riuscito a interpretare sia le istanze dei committenti che il gusto e i bisogni spirituali dei suoi contemporanei. Egli aveva utilizzato una lingua moderna, snella e attuale, bilanciando tutti gli elementi in gioco e ispirandosi con efficacia descrittiva al lavoro dei suoi amici pittori (in particolare di Tiziano), e a volte anche alla dinamicità del teatro, per dipingere e colorare con la sua penna scene e situazioni che nella tradizione precedente erano narrate in forma troppo sintetica, dottrinale e, per così dire, monocromatica per accattivare un pubblico vasto ed eterogeneo. Va però detto che Aretino non riesce, o non vuole, superare l'effetto di una finzione: manca molto spesso la naturalezza, la spontaneità, la semplicità del linguaggio utilizzato dai personaggi nei loro colloqui; lo scrittore è sentito come manchevole di una cultura e di una consapevolezza sulle tematiche affrontate, che avrebbero potuto rendere il risultato finale più coerente e disciplinato. A suo favore rimangono tutte quelle attenuanti che egli stesso avanza, a partire dal fatto di essersi trovato a costruire delle storie piacevolmente fruibili basandosi solo su pochi dati scarni.

La *Vita di Maria Vergine* fu dedicata nel 1539 da Aretino alla marchesa del Vasto; si trattava di una dedica che aveva forse lo scopo di mantenere alta l'attenzione del marito Alfonso d'Avalos sullo scrittore, affinché non tralasciasse di corrispondergli puntualmente la pensione cui aveva diritto fin dal 1536. Il marchese gli commissionò allora anche le altre due biografie, un'occasione che Pietro non perse e che anzi pensò di utilizzare per rendere ancora più visibile la sua figura presso la corte farnesiana negli anni che ormai stavano portando al Concilio di Trento. A questo va aggiunto che Aretino usciva allora dal terribile periodo legato

ai fatti del 1538: le accuse di sodomia e bestemmia e gli attacchi letterari e diffamatori dei nemici che aveva presso la corte milanese.

Dopo un momento di gravi difficoltà nei rapporti con l'Avalos tra il 1542 e il 1543, anno dell'uscita dell'ultima agiografia, e il progressivo spegnersi delle loro relazioni (legate ormai solo al pagamento della pensione imperiale) fino alla definitiva conclusione con la morte del marchese nel 1546, questo trittico di opere non poté più essere usato dal loro autore come mezzo di ricatto ma egli riuscì comunque a trovare il modo di servirsene all'interno di quella complessa strategia che andava attuando per farsi notare in modo incancellabile presso la corte romana dei Farnese. Le opere religiose, considerate ormai come un tutt'uno indissolubile, divennero la sua arma contro chi ancora lo accusava di vita dissoluta e di distanza dai dettami di un corretto comportamento di stampo cattolico. E questo atteggiamento divenne ancor più pregnante quando al soglio pontificio salì il conterraneo Giulio III Ciocchi dal Monte: negli anni 1551 e 1552 uscì a stampa in due tomi dalla tipografia aldina il *corpus* dei testi sacri. In quegli anni Aretino e i suoi collaboratori sono strenuamente impegnati nel pubblicare il maggior numero di opere possibile e anche di traduzioni in francese, come ultimo tentativo di raggiungere la meta che egli perseguiva da più di un decennio, la nomina a cardinale. Tutte le sue speranze finiranno però disilluse e a testimonianza di ciò è il clima amaro che si respira nel sesto libro di lettere, pubblicato postumo nel 1557. Il testo che qui si segue, pubblicato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, si basa sull'edizione del 1552, Venezia, figli di Aldo Manuzio, *La vita di Maria Vergine, di Caterina santa e di Tomaso Aquinate beato*, rappresentante dell'ultima volontà espressa da Pietro per queste tre opere⁵¹⁹.

1.3.1 *L'Umanità di Cristo, i Sette Salmi della Penitenza di David, Il Genesi*

A dispetto della critica contemporanea, che tende per lo più a svalutare le opere religiose di Aretino, queste hanno goduto per parecchio tempo di una buona fortuna di pubblico, testimoniata dalle ripetute ristampe. Di religione in quei decenni si discuteva ovunque e presso tutti gli strati sociali, e l'argomento poteva considerarsi tra i più *caldi*

⁵¹⁹ M. SCOTTI, *Gli scritti religiosi*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 121-142; P. FASOLI, «*Con la penna della fragilità*». *Considerazioni sull'Aretino ascetico*, ivi, p. 619-639; C. CAIRNS, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice 1527-1556*, Firenze 1985, capitolo IV, «*Religious restlessness*». I, *From the Opere sacre to the Corte del cielo, 1534-1539*, p. 69-96; capitolo V, «*Religious restlessness*». II, *From clerical ambitions to the Council of Trent*, p. 97-124. P.

proprio per l'importanza determinante che la questione aveva nel contesto storico internazionale. Ecco quindi che volgarizzamenti e redazioni accattivanti, forse anche romanzate e impreziosite da narrazioni e descrizioni efficaci e immaginifiche, riuscivano a coinvolgere ancora di più il pubblico a una tematica di forte attualità, rispondendo nel contempo al bisogno di conoscenza delle persone e alla loro difficoltà a confrontarsi con testi dottrinali che richiedevano un'ampia preparazione.

L'indagine sui testi segue orientativamente l'ordine cronologico, e inizia quindi dalla *Passione di Gesù*, pubblicata come si diceva nel 1534 da Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio su istanza di Francesco Marcolini e dedicata al conte milanese Massimiano Stampa; questa prima stesura venne inclusa l'anno successivo nell'edizione (per gli stessi editore e stampatore) dell'*Umanità di Cristo*, opera questa volta in tre libri. Nel 1539 se ne ebbe una nuova versione, in quattro libri e uscita dai torchi di Francesco Marcolini. Dal 1538 il titolo sarà codificato in *I Quattro libri de la Humanità di Cristo*. Dal 1535 al 1551 vi furono otto edizioni italiane e, nonostante la messa all'Indice, altre cinque edizioni uscirono nel XVII secolo sotto il noto pseudonimo di Partenio Etiro; il successo fu tale che venne tradotta in francese nel 1539 e nel 1605.

Se si considera la suddivisione dei sei testi sacri in due gruppi, sanciti dallo stesso autore proprio con la scelta dell'edizione in due volumi offerta a papa Giulio III Ciocchi dal Monte negli anni 1551-1552, l'*Umanità di Cristo* si presenta come il teso più importante della prima terna. Vi vengono presentate, naturalmente in forma letteraria e resa gradevole dall'enfasi tipica della prosa aretiniana, le principali vicende della vita del Salvatore: i toni patetici della strage degli innocenti, il momento solenne del battesimo e la teoria di miracoli che si susseguono, l'epilogo dai toni potentemente drammatici. Gli studiosi vi risentono gli echi della diffusione dell'evangelismo in Italia, mediato dalla trama storica e dalla volontà descrittiva di Pietro. Questa abilità è sempre stata fatta risalire alla frequentazione - e all'inclinazione naturale - di Aretino per la pittura e le arti figurative in genere, per la grande efficacia con cui vengono descritti personaggi e scene; a questo si è con insistenza affiancato il fine utilitaristico di tali composizioni, sia in termini di ricompense *monetarie* immediate che di strategia di *captatio benevolentiae* di talune corti, ma non dovrebbe essere trascurata anche una partecipazione emotiva, per quanto personale o di difficile inquadramento, dell'autore⁵²⁰.

LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma 1997, capitolo V, paragrafo 5, *I primi scritti religiosi*, p. 205-210. E. BOILLET, *L'Arétin et la Bible*, Genève 2007.

⁵²⁰ C. SERAFINI, premessa a *L'Umanità di Cristo*, in *Pietro Aretino*, introduzione di G. FERRONI, apparati di C. SERAFINI e L. ZAMPOLLI, Roma 2002, p. 381-382; P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma 1997, capitolo V,

L'edizione che qui si adotta per lo studio dell'attenzione rivolta da Pietro agli oggetti preziosi è quella curata da Carlo Serafini nel 2002⁵²¹. Ciò che si trova maggiormente descritto è, immancabilmente, il mondo degli oggetti personali: vesti, gioielli e pietre preziose, armi. Ampio è l'uso metaforico della citazione *preziosa* per rendere l'idea di un evento eccezionale, spesso l'intervento divino e soprannaturale. I connotati di questi beni non sono però riferibili a un'epoca precisa e sembrano eternati, tolti dalla dimensione temporale per assurgere a un grado ancora più elevato di preziosità. Le vesti, per quanto si evince dalle descrizioni, possono dirsi genericamente di foggia *all'antica*, mentre i tessuti sono sempre definiti con competenza e precisione.

L'edizione si apre con una dedicatoria "A la magnanima Imperatrice" Isabella d'Asburgo, scritta a Venezia il 10 agosto 1538. Già in questo testo d'apertura, che ha in tanti passi l'aria di una lettera consolatoria, Aretino descrive utilizzando i canoni tradizionali la sorella dell'imperatrice, Beatrice di Portogallo (1504-1538), moglie di Carlo II di Savoia e morta l'8 gennaio 1538 in seguito all'ennesimo parto: "ora gemma di Dio, tesoro de gli astri, corona dei poli, [...] ecco lei sopra una nube d'oro, vestita di lumi, cinta di splendori, e coronata di lampi: il suo volto tinto de la porpora di che fiammeggiano le gote de gli Angeli, luceva immortalissimamente"⁵²².

Il primo libro narra le primissime fasi della vita di Gesù, a partire dall'annunciazione a Maria, descritta sempre dall'autore come una donna dall'eccezionale manualità nei lavori di cucito. Quando arriva l'angelo Gabriele Maria dalla sorpresa interrompe il suo lavoro di dividere l'oro dalla porpora: "la Vergine, ritratta dal partir l'oro da la porpora, le cui fila tesseva per gli ornamenti de i Sacerdoti". La giovane donna è l'esempio della grazia e della compostezza: "Il velo, che le mosse in capo il volo di Gabriello nel ritenersi le copriva i capegli, ch'ella senza arte alcuna si teneva rivolti in testa" e i suoi occhi riposavano al guardarli, come gli occhi si riposano a guardare "nel verde de gli smeraldi". L'angelo, "lasciatosi cadere ai piedi la vesta piena di onore, la quale i zefiri avevano fatta errante per gli scherzi loro", si rivolge all'impaurita ragazza⁵²³. Aretino, nel narrare la prosecuzione della

paragrafo 5, *I primi scritti religiosi*, p. 205-210. E. BOILLET, *L'Arétin et la Bible*, Genève 2007, in particolare: Deuxième partie, *La Passion de Jésus-Christ*, p. 125-225, Troisième partie, *Les Sept Psaumes de la pénitence de David*, p. 227-375, Quatrième partie, *L'Humanité du Christ*, p. 377-529.

⁵²¹ PIETRO ARETINO, *L'Umanità di Cristo*, a cura di C. SERAFINI, in *Pietro Aretino*, introduzione di G. FERRONI, apparati di C. SERAFINI e L. ZAMPOLLI, Roma 2002, p. 379- 501 (che a sua volta si rifà all'edizione Roma 1945).

⁵²² Ivi, p. 383.

⁵²³ Ivi, p. 387-388. Libro primo.

storia che comprende per esempio il matrimonio con Giuseppe, effettua un solo riferimento a un oggetto pregiato: “la tazza dorata” utilizzata nel tempio dal sommo sacerdote⁵²⁴.

La nascita di Gesù è descritta in una “roina di uno edificio antico”, con colonne spezzate e muriccioli di pietre, con il “tetto di canne” retto da alcune travi e con “L’uscio caduto in su l’entrata, era di verghe di salcio intrecciate”, ma non è nel lusso la gloria di una casa: “Ma qual mole, qual machina, qual palagio d’oro e di gemme, ornato di persone di marmo, di uomini di metallo, alteri per la pomposa residenza de i re loro, e superbi per gli occhi stupidi ne la meraviglia de le sue magnificenze, aggiunse mai di gloria al luogo, nel cui grembo umilissimo nacque il fervido amante de la umiltade?”. Tra i segnali divini che apparvero nel cielo a indicare l’importantissima nascita vi era anche “una gran nube d’oro radiante”; mentre, per quanto concerne la stella cometa, è interessante come Aretino descriva che “lo andar suo era tale, quale è il corso che fanno gli strumenti de gli orioli, se avviene che il tempo, che gli gira, distempri la concordanza del moto loro: e non pure i destrieri, sopra i quali con diadema in testa sedevano i Principi d’oriente”. La narrazione segue la sequenza di eventi così come da tradizione: “uno inanzi a tutti gli altri annunziò a Erode esser giunto un grande stuolo di uomini negri, e in veste ignote rilucenti per molte gioie, che gli pendono da le orecchie, gli circondano il collo, e gli fregiono i manti”. Ma il sovrano assoluto è il bimbo appena nato, adorato dalla moltitudine: “Viddesi nel porger de i doni folgorar d’intorno a i chiari capegli di Giesù, un diadema, che aveva maggior luce che non è quella, che si vede quando si serra un occhio, e guardasi entro a i raggi del sole”⁵²⁵.

L’individuazione dei riferimenti utili alla ricerca costringe a un rapido percorso nei momenti successivi della narrazione. Al tempio, per esempio, va segnalato che all’atto della circoncisione Simeone era “ristretto nel manto sacerdotale, greve e rigido per l’oro, di che era contesto, con la mitrea in capo, con alcune bende, che gli pendevano giuso”, mentre Giuseppe gli offriva “i doni offeriti da i Magi a Cristo” affinché fossero posti “fra le reliquie e cose sacre”. Il giovanissimo Salvatore “era netto come avorio terso, era puro come cristallo forbito: né fascia, o altro drappo gli strinse mai le membra tenerine”, quindi egli, stando al racconto non fu posto in fasce. “Erode acconciatosi nel trono del regno, coronato di gemme, co’l scettro ne la destra, e con arme d’intorno” ordinò la strage degli innocenti, uno spettacolo che Aretino descrive con cenni di grande patetismo: le madri dei bambini uccisi “né più si curavano che se gli lodassero gli ori, le porpore, e i monili”, e la crudeltà non risparmia la bellezza, poiché

⁵²⁴ Ivi, p. 393. Libro primo.

⁵²⁵ Ivi, p. 394-395, 399-400, 402. Libro primo.

addirittura “Aveva uno dei masnadieri presa una donna per le chiome: e ravoltatosi al braccio i crini, ch’erano più belli che le fila de l’oro, gliene svelle a scosse”⁵²⁶.

Molto dettagliata è la descrizione dello splendido tempio di Gerusalemme, di cui se ne propone qualche passo sia per la descrizione della fulgida bellezza, sia per l’interpretazione degli elementi simbolici: “Dui grandissimi Cherubini d’oro puro, i quali stendevano le ali per lungo spazio, davano da dire a ciascuno: e così la prima porta del santo tempio [...]. E cotal casa aveva di fuori la incrostatura di lame d’oro. E ne la sommità nasceva una vite pur d’oro fino, i tralci de la quale si dilatavano per i suoi luoghi, e per i suoi luoghi pendevano fra i pampini grandissimi grappoli di uva aurea. Parte de la turba ragionata, ivi diletta la vista ne la vaghezza del velo babilonico, contesto di bisso, di grana, di porpora, e di iacinto: e la diversità dei colori dimostrava la imagine de le cose. La grana imitava il fuoco, la porpora il mare, il bisso la terra e il iacinto l’aria. Ed in cotal velo erano anco ritratte le regioni de le stelle e del cielo, ma non de i pianeti. Ma il Terribile, il Candelabro, e la mensa con la loro incredibile bellezza, e con il loro inestimabile pregio si avevano usurpato gli occhi de i più degni uomini, i quali tentionavano insieme, per qual cagione le sette lucerne, che pendevano dal candelabro, significavano i sette pianeti; e perché i dodici pani posti su la mensa rappresentavano il circolo de i dodici segni celesti, e l’anno; e d’onde venisse, che i tredici odori tratti dal mare inospitale di che si empiva il Terribile, significassero tutte le cose esser d’Iddio, e a lui servire”. Attenta è anche la descrizione della preparazione dei sacrifici: Le farine sacre e gli olii santi, i vasi, e i coltelli sono preparati. E gli incensi, e gli altri odori già si fanno sentire. Gli stromenti musici, e i canti fanno romore soave e dolce”⁵²⁷. Mentre assolutamente minuziosa è la narrazione dell’apparire del Sommo Sacerdote: “Egli si ha nascoste le parti genitali di un velo, sotto del quale le ricopre anco un linteo, che si distende fino a i piedi. Tiene indosso uno abito ritondo e corto, di colore di iacinto, da i cui orli pendono campanelle, e melagrane d’oro. Le campanelle rappresentano i tuoni, e le melagrane i baleni. Al traverso del petto si orna di alcune bende variate, come il velo del Tempio; e sopra si veste un manto gravissimo per l’oro, di che è tessuto. E con due fibbie, che hanno forma di aspidi, ornati di sardonici, ne i quali sono sculpiti i nomi di tutte le Tribù de gli ebrei, se lo chiude dinanzi. Dodici pietre preziose diverse, a tre a tre, in quattro gruppi gli rilucono in su l’ornamento, che gli ingombra le spalle: un sardonico, un topazio, uno smeraldo, un carbonchio, un laspide, uno zafiro, uno acate, uno ametisto, un ligurio, un ognice, un berillo, e

⁵²⁶ Ivi, p. 403-404, 406-408. Libro primo.

⁵²⁷ Ivi, p. 413. Libro primo.

un crisolito. E in ogni pietra era intagliato il nome de la gioia medesima. Ha in capo la tiara (che così chiamasi la sua mitrea) cerchiata di due corone, una di iacinti, e l'altra d'oro, ne le quali sono scolpite lettere sacre, che dimostrano i quattro elementi vocali. In così strano abito, si apparecchiava il Pontefice a sacrificare a Dio, quando Cristo, che di lunge scorse il Tempio, che pareva di fuoco, e di neve, per lo splendor de gli ori e de i marmi, di che egli era cinto, giunse su la maggior porta de la sua magione: e lette alcune lettere grece e latine impresse ne le colonne di bronzo, le quali pubblicavano la legge de la castimonia, alzando il viso purpureo, parve l'aurora che si dimostrasse a i mortali". Gesù al Tempio "Era Cristo nel volto, mentre apriva i segreti veracissimi de i dubbi propostigli, di quel colore che saria lo avorio sopraposto d'ostro"⁵²⁸.

La descrizione del pettorale del Sommo Sacerdote è molto precisa e riprende testualmente i passi della Bibbia. L'esecuzione del manufatto era stata imposta da Dio agli israeliti dopo la loro fuga dall'Egitto, mentre erano nel deserto (Esodo 28:15-21). Non tutti i nomi delle pietre preziose sono chiari ed è molto arduo affermare per tutte con precisione a quali gemme corrispondano nella lingua odierna. Probabilmente gli israeliti fuggiti nel deserto utilizzarono per il pettorale alcune delle gioie che avevano preso agli egiziani (Esodo 12:35-36), i quali ne conoscevano una gran quantità, le amavano particolarmente e, oltre a procurarsele nelle loro miniere, le facevano provenire da altri territori. Lo stesso Giobbe, nel suo libro, narra di miniere e gallerie scavate per cercare minerali preziosi (Giobbe 28:1-19). Il libro di Esodo descrive nel dettaglio il pettorale, legato con catenine d'oro e decorato sul davanti da dodici pietre preziose disposte in quattro file e incastonate in oro, su ognuna delle quali era inciso il nome di una delle tribù d'Israele; l'abbinamento tra ogni tribù e una pietra è non molto semplice da farsi (Esodo 28:22-28, 39:15-21). Altri gioielli importanti citati nella Bibbia, che Aretino a questo punto sicuramente conosceva, erano quelli delle superbe donne di Sion, descritte in Isaia (3:16-24), che usavano adornarsi e profumarsi in maniera eccessiva. Ancora, in Rivelazione (o Apocalisse 21:10-21) Giovanni descrive la visione della Gerusalemme celeste, una città splendida, protetta da mura incastonate di ogni sorta di pietre preziose.

⁵²⁸ Ivi, p. 413-415. Libro primo. Il *bisso* è una tela fine e preziosa, candida o gialla; *grana* indica la tintura rosso vivo estratta da una cocciniglia; lo *iacinto* è un tessuto di colore violetto tendente all'azzurro. Il *carbonchio* è il rubino, l'*acate* è l'agata, il *ligurio* è una pietra di colore rosso; *berillo* e *crisolito* sono gemme, la seconda in particolare è verde e limpida. Il *laspide* è la traduzione del termine ebraico *leshem*, e potrebbe corrispondere ad ambra, giacinto, opale o tormalina, ma non vi sono certezze.

Il secondo libro si apre con il battesimo di Cristo, e appare ancora un segno *prezioso*: “ecco scendere dal Cielo una nube lucida, come cristallo” e durante l’atto compiuto da Giovanni “ne uscì quattro Angeli i cui vestimenti parevano contesti e dipinti di quelle nubi colorite da le riflessioni del sole che tramonta. E volando giuso, i lor crini in preda alle aure, refulgevano come scintille d’oro, e i lor volti più che di rose e men che di fuoco lampeggiavano a guisa di una palla di vetro ripercossa da i lumi. E posati dopo il volo dinanzi a Cristo e adoratolo gli levarono di dosso l’abito fiammeggiante tra il color del sangue e quello della porpora, fattogli da la madre senza fatica di ago, il quale crebbe crescendo ch’il portava”. Le palle di vetro su cui venivano fatte riflettere luci e oggetti colorati erano comuni a Venezia, e usate spesso anche come gioco divinatorio (è forse questo il soggetto della cosiddetta *Allegoria Avalos* di Tiziano). Aretino continua la narrazione del battesimo: “Il letto erboso del Giordano, non altrimenti che fosse di smeraldo, riluceva nel suo verde, e le arene si conversono in gemme preziose, le sponde si ricoprono tutte di gigli”; più avanti anche altri fiumi saranno caratterizzati da “arene auree”. Lo Spirito Santo in forma di colomba che “aveva il capo ornato di un diadema lucentissimo e mentre batteva le penne allargando un cerchio di più vivi e di più splendenti colori di quelli del pavone, pareva lo Spirito Santo cerchiato di lumi [...]. Piovuto da le mani di Giovanni su la testa di Giesù l’umor santo si converse in stille auree. E scendendo giù per le carni intatte era più grazioso che non è l’oro composto su l’avorio”. Giovanni dice di Gesù che nessuna persona “è degna di snodargli i calzamenti”⁵²⁹.

Come per il primo libro, vale la pena seguire a passo rapido una serie di citazioni che rendono ulteriormente l’idea del tipo di linguaggio adottato da Aretino per rendere avvincente, secondo i gusti della sua epoca, la lettura di un testo sacro. Alle nozze di Cana erano “poste le mense, e sopra quelle vasi d’oro, e di argento puro, e scolpito; e ne i seggi ornati adagiatisi i più degni”; “Erano ivi sei vasi di pietra di non picciol prezzo” contenenti il vino e, dopo il miracolo, “empitone una coppa di cristallo, si saria giurato che la fosse stata piena di rubini stillati”⁵³⁰. Quando Gesù si trova al Monte degli Ulivi “la aurora, che levatasi dal letto giallo cominciava a indorare i capegli”; in Samaria invece vi “era una fonte limpidissima, cinta di marmi, ne i quali egli [*Giacobbe*] cominciò a fare intagliarci la istoria di Ioseph. E lo stile de la arte ci aveva scritto di basso rilievo il fanciullo, che raccontava a i fratelli il sogno de i fasci loro, che si inchinava al suo. Avevacì impresso la cisterna, dove la invidia lo seppellì vivo. E

⁵²⁹ Ivi, p. 417-420. Libro secondo.

⁵³⁰ Ivi, p. 425-426. Libro secondo.

volendo Iacob vedere la opra, affiggendo gli occhi e la veste del figliuolo caro, la quale se gli portava innanzi, risentiti i medesimi duoli che sentì, quando egli si credette che le fere lo avessero divorato, vinto da le compassioni paterne comandò che il lavoro si lasciasse imperfetto”. Qui la Samaritana “era vestita di un drappo che si cangiava in molti colori. Aveva i capegli sotto uno zendado vermiglio travolto con un legamento strano; e soccinta con una benda indorata mostrava solamente i piedi, e tanto de le gambe quanto è lecito mostrarne. Con una mano sosteneva un vaso e con l’altra si teneva un lembo della veste”: la descrizione fa senza esitazione venire alla mente certe immagini di donne del contado dipinte dagli artisti del XVI secolo⁵³¹.

Le restanti notizie utili appartenenti al secondo libro riguardano la vicenda di Marta e Maddalena. Per quanto concerne la prima, una donna che certamente non amava apparire, “Un manto di poco valore, e di ignobil colore la ricopriva; e un panno di lino grosso e mal curato le ornava la testa”. Molto circostanziata è la descrizione dell’ultimo banchetto di Maddalena, poiché di lì a poco la sua vita sarà destinata a mutare: “La sera, vigilia di quella mattina, che le due sorelle dovevano andare a udire nel Tempio le voci di Cristo, Maddalena, raccolta nell’alterezza della sua gran beltade, ordinò un convito molto sontuoso. E fu l’ultima cena, che le facesse fare il peccato de la superba lascivia. E Marta, che non aveva occhio, che potesse guardare la pompa de lo ostro e de la porpora che le ornava le mura, torcendo il viso, o squassando il capo nel dispregio di tanta vanitade, si pose alla mensa non allato a lei, ma in uno di quei luoghi, dove i comandamenti altrui pongono le persone indegne di sedere ai prandii de i signori”. Il giorno appresso Maddalena si veste per andare ad ascoltare Cristo al Tempio: “Tre giovinette le missero la camiscia di bisso fregiata di oro, e tempestata di perle: la quale, intrigandosi ne la rigidezza di un cerchio d’oro, pieno di smeraldi, che la cingeva sopra il gombito destro, diede spazio ad altrui di mirarne il fuso del braccio [...]. E mentre si ornava de l’abito ebreo, parlava, e parlando rompeva le parole con alcune dolcezze, che avrebbero spezzato il diamante, che arma il petto de la ragione, non che il vetro, che ricopre quello del senso. [...] E chi l’avesse veduta in quelli ornamenti contesti d’oro, e arricchiti di gemme, avrebbe veduto una beltà divina ne i suoi manti celesti. [...] ferì con il lume de gli occhi, e con quello de le pietre di che splendeva superbissimamente; [...] Altri, smarrito ne la bellezza de i suoi capegli, afferma che quelli avevano dato il lucido a l’oro e non l’oro a quegli. [...] Due unioni, che le pendevano da le orecchie, percosse da le riflessioni de i denti, ripercosse altrove, rimanevano, come il candido de i ligustri al paragone de lo ariente forbito.

⁵³¹ Ivi, p. 434-435. Libro secondo.

La vivezza de le labbra poste in quella sua bocca, che la natura le teneva alquanto aperta con atto ridente, ripercoteva in una ghirlanda di rubini che le cerchiavano le tempie. [...] gli odori, di che ella si ungeva, cedevano a la soavità del fiato [...]. E aveva sommo diletto del vaneggiare che le aure facevano con le sue chiome non ricoperte da velo, né ristrette da rete alcuna”. Dopo aver ascoltato Gesù Maddalena si abbandona alla sua contrizione, abbandonando “la porpora, che la faceva splendere”; “non avendo ardire di alzar gli occhi, nascose la faccia ne i capegli biondi che le ingombravano le spalle. E tutte le gemme, che ella aveva intorno, le parevano punte, che le trafiggessero l’anima. [...] E Maddalena serratasi sola in camera, spogliandosi da se stessa, gettati in terra gli ornamenti e calpestando la superbia loro, le pareva vendicarsi contra la vanità, che l’aveva fatta traviare. [...] E per riparare al giudizio che le doveva cader sopra, fece un flagello di cinture, scropulose per le gioie e acute, per i diamanti”. La frusta, “la disciplina lucente”, è quindi una cintura di pietre preziose di cui prima di adornava e con cui ora si infligge una punizione corporale talmente crudele che le sue ancelle la soccorsero aprendo “la camera con una chiave secreta”. Marta invita la sorella al pentimento e ad azioni edificanti: “invece de i drappi d’oro cingeti col cilicio. [...] Soccorri con gli ornamenti de le tue delizie a le fami dei poveri. [...] Trova uno specchio, che ella [*la tua anima*] ci si possa contemplare”⁵³².

All’inizio del terzo libro Aretino continua a parlare di Maddalena, quando Gesù “sedendo con gli apostoli a la mensa di quel Simone, che la sua bontade guarì de la lebra, ecco la sorella di Marta, la cui bellezza, che fu senza pare, non splendeva tra quella porpora e tra quelle gemme sotto le quali soleva rilucere innanzi che le parole di Cristo trapassate al core le facessero obliare gli ostri e gli ori. [...] La gonna che la ricopriva aveva tanto gelosia de le sue carni, che non le lasciava mostrare punto di quella lascivia, che pur dianzi era sì invaghita in falla vedere.” Anche “le sue guancie, dove si specchiavano gli specchi” non sono più quelle di prima. Maddalena prendeva i piedi a Gesù e “gli ungeva con l’unguento de lo alabastro”⁵³³.

Proseguendo nella lettura di questo libro si incontrano una serie di altri riferimenti di diverso carattere, che vale la pena ripercorrere, almeno nelle evidenze più notevoli. Per esempio, la Madonna “tutta piena di mestizia si stava tacita rimirando alcuno de i Discepoli, che si rilegava i piedi con le fimbrie di quel cuoio, che difende le piante de i piedi da le pietre

⁵³² Ivi, p. 437-443. Libro secondo. Le *unioni* sono delle perle di grosse dimensioni; il termine deriva dal latino e ricorre un discreto numero di volte nelle opere aretinarie, ma non se ne riscontrano tante altre attestazioni in letteratura, né negli inventari o nei documenti d’archivio. Con *ligustri* forse Aretino si riferisce al bianco puro dei fiorellini di quella pianta.

⁵³³ Ivi, p. 454. Libro terzo.

e da gl'intrighi del camino. Altri si rassettava il manto. Alcuno rusciva la tasca⁵³⁴. Durante l'ultima cena Gesù pronuncia la celeberrima frase ««Vi dico in veritade che quello che mi tradirà, che intinge la mano nel vaso meco»⁵³⁵ testimoniando ancora una volta che coppa, tazza, vaso e spesso anche bicchiere sono usati nel XVI secolo indifferentemente per indicare il recipiente da cui si beve. Lo *specchio* è citato molte volte in forma simbolica, come per esempio nell'affascinante immagine degli «specchi rotti in mille pezzi, co'l ritener intera la nostra effigie in tutti»⁵³⁶. Immagini spettacolari avvengono spesso durante i sermoni di Gesù: «Quella parte del cielo, dove percosse il suono di cotale orazione, si fece tanto serena che le cose di lassù si scorgevano, come le rose vermiglie locate dentro un vasello di vetro. [...] ne uscì fuori uno Angelo, che aveva il volto folgorante e la veste lucente. I suoi capegli erano d'oro conteso in anelli, i quali tremolando accennavano di cadere da l'ordine loro»⁵³⁷, dove *anelli* sono i riccioli. In vari punti del testo, soprattutto dall'arresto di Gesù in poi, si trovano poi cenni ad armi: «alcuni lampi usciti da gli scudi e da i ferri splendenti», la *spada*, il *coltello* che prese Pietro, «e targa e lancia», qualche soldato «fermatosi a farsi allacciar la celata», la «punta de la scimitarra»; restando nelle metafore militari, «mormorando il cielo, non altrimenti che la sua parola fosse stata un folgore, gli sospinse ed abatté ne la guisa che la palla, che la virtù del solfo, del salnitro e del carbone, aitati da la possanza del fuoco, trae del metallo, sospinge e abatte una schiera di uomini armati», una vera e propria esplosione⁵³⁸. E ancora vi sono «le ronche, gli spiedi, l'accie, e le catapulte. E come l'aste intricate insieme ripercosse fanno il suono, ch'esce de le gru, mentre si levano da la palude, così tali armi facevano lo strepito che fan le alabarde, che circondandolo guardano la maestà di un re»⁵³⁹.

Il momento è ricchissimo di *pathos*. «Le lumiere accese in ogni parte facevano parere la notte giorno». La strada era «piena di fiaccole arsicce, [...] di pezzi di lanterne, di torchi infranti, di fodri di daghe, di aste fiaccate, e di scarpe uscite di piedi» alla folla che inseguiva Giuda. «E simigliava la via che fanno i guardiani de gli armenti e de i greggi, [...] Che lasciano non pur quivi il tabarro, con la il zaino, altrove la tazza e il bastone, in un altro luogo l'esca e il focile». Davanti ad Anna, Gesù è catturato e immobilizzato quando «un servo, involto in uno abito stretto e lungo di color marino, cinto di drappo giallo vergato di nero, con una parte de i capegli fuori di una benda rossa, e con gli occhi e co 'l viso di ebreo, forse per

⁵³⁴ Ivi, p. 454. Libro terzo.

⁵³⁵ Ivi, p. 458. Libro terzo.

⁵³⁶ Ivi, p. 459. Libro terzo.

⁵³⁷ Ivi, p. 461. Libro terzo.

⁵³⁸ Ivi, p. 462-464. Libro terzo.

⁵³⁹ Ivi, p. 466. Libro terzo.

farsi grato a la turba, come al suo signore, alzò la mano, e con tutta la forza abassandola, glie la fece suonare ne le guancie”. I ritratti che seguono, bisogna convenire con la critica, sembrano effettivamente la trasposizione letteraria di dipinti di Tiziano, in particolare qui viene da pensare all’*Ecce homo* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, eseguito per il mercante De Anna: tra gli astanti c’è “una ancilla, né bianca né negra nel viso, con la chioma raccolta in varii e strani nodi, ornata di abito egizio, con due gioie di picciol valore a le orecchie”⁵⁴⁰ (conferma del fatto che Aretino conosceva le Scritture, poiché in più punti si legge che le donne portavano orecchini, o comunque anelli da naso o da orecchie), “Caifà, di natura e di effigie al conio di Nerone, con quel guardo torvo, col quale soleva minacciare Galicula”, “Pilato, che simigliava Antonio Pio più ne l’animo che nel volto”, “la testa, che di Galba si vede ne le medaglie”⁵⁴¹; grazie ad amicizie come quella di Antonio Zentani ad Aretino non mancavano approfondite conoscenze delle monete e delle medaglie antiche. Davanti a Pilato “i Prencipi de i Sacerdoti tratte le mitree e le bende per terra, e gli Scribi e i Farisei il lor cappelli e i lor drappi atorcigliati, accrebbero dispetto a loro sdegno, l’ira a la rabbia e impeto al furore” e Pilato stesso, “chiesto da lavarsi le mani, ecco un servo, che avendo ne la sinistra una conca di ariento e ne la destra un vaso pieno di acqua odorifera”⁵⁴².

La *passione* di Gesù è in pieno corso: egli era “legato a una colonna di alabastro di quel colore che ha la cera bianca invecchiata. [...] si lasciò levar la veste da dosso. [...] E tutto il suo corpo insieme pareva una composizione d’avorio che respirasse [...]. Aveva il solco dello scrimine a la usanza de i Nazareni. [...] I suoi occhi varii rilucevano con chiarezza di zafiro”. Tra “I manigoldi, che lo avevano a rompere con le verghe”, ovvero a flagellarlo, quello che stava a destra era coperto da “un pezzo di straccio verde fino a le ginocchia, restando lo avanzo del corpo tutto ignudo. La chioma, che pareva di lana pur a l’ora tolta dalla greggia, si stava attraversata d’alcuni fili di paglia”⁵⁴³. Tutto procede secondo il triste copione del Nuovo Testamento, e secondo un forte aggancio alla interpretazione simbolica degli elementi: “E fu ordinata la croce, non senza misterio fatta a caso di dui legni, cioè di palma e di cedro, su i quali si passava da la piscina al Tempio. Perciò che la palma, essendo pregio de i forti, significò la vittoria che egli ebbe distruggendo la morte con la sua vita; e il cedro, che dura sempre, la sua eterna gloria”⁵⁴⁴. “Mentre lo schernivano con le offese, dodici gonfaloni

⁵⁴⁰ Ivi, p. 465-466. Libro terzo.

⁵⁴¹ Ivi, p. 466-467. Libro terzo.

⁵⁴² Ivi, p. 469. Libro terzo.

⁵⁴³ Ivi, p. 469-470. Libro terzo.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 473. Libro terzo.

de le tribù di Israel furono spiegati al vento”; la folla venuta a vedere Gesù, descritta in modo estremamente efficace e originale, “nel giungere a la porta non sol parve l’acqua di un vaso, che per la strettezza del collo consente che l’umore che tenta di uscir tutto a un tratto si stilli a gocciola a gocciola”. La narrazione della tragedia si fa sempre più concitata e i dettagli *visuali* sono molti; la Madonna “intesa la cosa da quel giovanetto, che seguendo i passi di Cristo per paura lasciò il mantello, e ricoperta la vergogna con la semplicità sua corse via ignudo, accorrata non fece altro che spogliarsi la gonna, e chiusa in un manto più oscuro che l’ebano, quasi correndo si mosse inver Gierusalemme”; lei cerca Gesù: “Il suo capo simigliava un pino senza chiome. La sua fronte un quadro di cristallo pieno di ghiacci. Le sue ciglia due filse d’ambre nere minutissime sfilate. [...] Il suo naso pareva un canellino di ariente filato calpesto da la trascuraggine de lo artefice”⁵⁴⁵. Citati necessariamente i *martelli* e i *chiodi*, la *scala* e le *tenaglie*, Aretino prosegue con la descrizione canonica dell’episodio della preziosa veste di Gesù: “Essendo la veste di Giesù guiderdone o pur furto di quattro soldati, volendo compartirla, furono impediti dal suo esser tessuta, e non cuscita. E parendogli perdita il dividerla, terminarono gittarvi sopra le sorti. E distesela in terra, tratti fuori i dadi, un di loro rimescolatigli insieme, se gli recò su la palma e squassatigli a suo modo gli ventilò. Poi ripresegli con mano, gli gittò su la veste, fatta tavola del giuoco. Dopo lui gli trasse il secondo, e dopo il secondo e il terzo, e dopo i tre l’ultimo. Onde la veste, non senza bestemie de gli altri, fu raccolta dal vincitore: il quale portandola in cima de l’asta, a guisa di trofeo, andava d’essa altero. E così si adempì la scrittura, che aveva detto: - Divisi sono i miei vestimenti, e sopra quelli gittate le sorti -”⁵⁴⁶.

Cristo ormai è crocifisso ed è il momento della disperazione e degli ultimi atti; Maddalena è ai suoi piedi e “il vento rivolgeva i suoi capegli nel busto de la Croce. Tal che molli del sangue sparso parevano spilla d’oro mal forbito velate di porpora”. Solo Longino “lo percosse con la lancia”, perché “Giunti i crudeli a Giesù, ormai freddo, rimisero le mazze di ferro nel luogo ch’elle hanno in la sella. Onde fu adempita la scrittura che disse: - Non romperete osso di quello -”. Longino, “lasciatosi cader la lancia, lo adorò”⁵⁴⁷. Con molta enfasi sono descritte anche le cure poste nel riporre il corpo di Cristo nella tomba: “i servi di Cristo spiegarono un lenzuolo candidissimo, e spartovi dentro una mistura quasi di cento libbre di mirra e di aloè, [...] volendo ricoprir con lenzuolo odorifero il morto secondo il costume ebreo [...]. E dividendosi da quel lampo alcuni raggi, unitisi insieme formarono un

⁵⁴⁵ Ivi, p. 474-476. Libro terzo.

⁵⁴⁶ Ivi, p. 477, 480, 484. Libro terzo.

diadema, che folgorava sul capo di Cristo lucentissimamente; [...] E ricoperto col panno di lino quel corpo, [...] fasciatolo di alcune bende, Nicodemo prese il lenzuolo da capo, e Giuseppe da piede”⁵⁴⁸.

La speranza ora è tutta rivolta al regno di Gesù, dove “Non vi è l’ambizione gonfiata sotto la porpora. Ivi la gola non è allettata da le vivande fumanti ne i vasi d’oro. In cotal regno non si move la lascivia né lo ozio de le piume”⁵⁴⁹.

Il quarto libro narra, di conseguenza, gli eventi avvenuti dopo la morte del Salvatore. All’avvicinarsi di Gesù, l’Inferno “parve una città stata in pace gran tempo; [...] tutta paurosa riguarda alcuni che forbiscono scudi e dardi, altri che aguzzano ferri con la durezza delle cote; porge gli occhi quasi molli a coloro che spiegano insegne, e suonano trombe, e tutta conturba vedendo in vece de le falci, de i vomeri e de gli aratri, elmi, corazze e lame in su le ancudini; stupisce nel vedere rinovare da questo e da quello le spade de i padri suoi.” I demoni sono armati di catene, “Chi viene con un bastone mezo arso; chi con lo istrumento con cui sfende i cerri e le quercie; altri con la fromba; altri con una mazza piena di scropoli”⁵⁵⁰. Avviene poi la resurrezione di Gesù: “I suoi capegli erano più che d’oro. E il suo abito del colore di una neve non mai più fioccata dal Cielo. E da la candidezza di quello usciva un lume, che non ha simiglianza a cosa che possa esser guardata da occhio mortale”. Le guardie “cadendo sopra gli scudi, di che si ricoprivono, parve che volessero imitare con lo strepito che fecero le loro armi, il romore del terremoto”. Le pie donne si recano in seguito, come è noto, al sepolcro “portando seco unguento di molto valore per ungergli il corpo” ma non vi trovano più il corpo che cercavano⁵⁵¹. Gesù apparirà poi a Maddalena nelle vesti di un coltivatore: “ecco Cristo tutto simile al cultor di quello orto. Egli aveva in mano lo istrumento, con cui si sterpano i prati de i semi, che non sanno fiorire. Aveva sembianza di uomo agreste: [...] fermò il capo del vomero in mezo di un cespo verde, è rivolto il manico inverso il petto, ci pose le mani sopra”. Ancora apparirà ai due discepoli di Emmaus come un pellegrino: “ecco Giesù in abito di peregrino. Egli aveva in dosso un manto di panno asprissimo mezzo ricoperto di cuoio, la cui lunghezza a pena gli ricopriva le ginocchia. Teneva in mano un bastone, proprio come quello al quale si appende la tavola, che si porta al Tempio con il caso, che ci ha fatto dipignere colui che fece il voto. Aveva la tasca cinta, ed il cappello in testa”⁵⁵², insomma

⁵⁴⁷ Ivi, p. 482-483. Libro terzo.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 485. Libro terzo.

⁵⁴⁹ Ivi, p. 480-481. Libro terzo.

⁵⁵⁰ Ivi, p. 487. Libro quarto.

⁵⁵¹ Ivi, p. 490. Libro quarto.

⁵⁵² Ivi, p. 493-494. Libro quarto.

Cristo è vestito proprio come un pellegrino dell'epoca contemporanea, come si legge anche nelle prime battute delle *Sei giornate* aretiniane. In chiusura, rimane un passaggio immaginifico e decisamente *pittorico* sull'ascensione di Gesù: "E Michele con la insegna più bianca che non è la neve, ne la quale era il segno de la sua vittoria, che fiammeggiava come fiammeggiarono i rubini se nascessero ne le miniere celesti, poi che se gli ebbe inchinato, con lo stuolo si avviò verso l'albergo empireo, seguendolo Gabriello, e sostenendo la Croce che luceva qual lucerebbe una croce di sole. Gli venian dopo per ordine altri angeli. Raffaello teneva in mano il Calice di oro, al quale avea beuto la passione. Altri portavano i Chiodi involti in un velo. Chi aveva la Corona di spine, le cui punte erano converse in raggi. Chi in atto pieno di grazia mostrava la Colonna. Alcuno pareva che andasse altero per la Lancia. Altri per la Spugna. E questo e quello per le sferze. I Cherubini e i Serafini, ingemmate le rote del carro di loro stessi, gioivano mentre il trionfo movea"⁵⁵³.

In numero nettamente inferiore sono le informazioni che si ricavano dai *sette Salmi della Penitentia di David*, la cui *princeps* uscì nel novembre di quello stesso 1534, il cui testo ripercorre parafrasandolo quello del celebre libro della Bibbia⁵⁵⁴. I riferimenti ai beni sontuosi sono quindi vicinissimi a quelli che le stesse Scritture veterotestamentarie propongono. Nel Primo Salmo si legge: "altri mi mostra i trophèi, e le spoglie che debbano conquistare le mie arme, chi promette al capo mio doppio diadema, chi alla mia mano destra nuovo scettro, alcuno mi vuol cerchiare il collo da pretioso monile, alcuno poi mi inalzi il seggio d'oro, i superbi palazzi, i ricchi pavimenti, e le altre pompe reali; e così ciascuno s'ingegna di inebriarmi di gloria vana"⁵⁵⁵. Poco oltre si dice che "Il mondo è un calice d'oro sparso di gioie, la cui vista alletta"⁵⁵⁶, e a questa citazione il pensiero potrebbe andare ai tanti calici preziosi e antichi presenti nelle chiese cittadine, in particolare al Tesoro di San Marco.

Nel Secondo Salmo Davide si rivolge al Signore: "e ne i profondi dei corpi passa l'occhio tuo quasi sole in cristallo"⁵⁵⁷. Il concetto della luce è molto importante nelle Scritture e Davide vi ritorna anche se in senso opposto: "non veggio più il rilucere dell'oro, ne 'l

⁵⁵³ Ivi, p. 500-501. Libro quarto.

⁵⁵⁴ Si è qui consultata l'edizione Venezia 1539, *I sette Salmi de la penitentia di David. Composti per M. Pietro Aretino e ristampati nuovamente per Francesco Marcolini*.

⁵⁵⁵ Ivi, c. 9v.

⁵⁵⁶ Ivi, c. 10v.

⁵⁵⁷ Ivi, c. 19r.

fiammeggiare de le gemme [...] perché la contrizione del peccato, e la fatica de la penitentia mi hanno oscurato le luci con la benda del pentimento”⁵⁵⁸.

La tecnica scrittoria del *Genesi* è molto vicina a quello dei *Sette Salmi* anche se l’opera venne pubblicata quattro anni dopo, nel 1538 e dedicata “al sacro re dei Romani”; quindi anche in questo caso ci si trova davanti a poche citazioni utili alla ricerca, e comunque tutte desunte direttamente dalla Bibbia⁵⁵⁹.

Nella prima parte viene descritto come Dio “formò il Paradiso Terrestre” e lo cerchiò “da un muro di lauri, e di mirti: tanto diversi [...] quanto il verde degli smeraldi dal colore delle herbe”; tutto è splendente poiché “dalle scorze, e da glacini delle melagrane [...] uscivano lampi, e raggi non altrimenti, che veggano uscire dal forbito dell’oro, e dal limpido dei rubini”. La natura sfoggia il meglio di sé come quell’uccello “che ha le piume di porpora, et il corpo d’oro”. *Phison*, uno dei quattro fiumi del Paradiso, “circonda il paese di Eiulath splendido per l’oro, che partorisce, et ornato della gemma onichina”⁵⁶⁰. Il “primo Agnolo nel Primo Demonio” in forma di serpente tenta Eva che “diseparando le labbra di più ardente vermiglio, che quelle di cui fiammeggiano le rosate dell’Aurora, e balenando il lucente delle perle, che in minutissimo ordine le cerchiavano la bocca” gli risponde: anche in questo tipo di componimento la bellezza femminile segue sempre gli stessi canoni, dalla pelle candida con il viso roseo su cui spiccano labbra rosse e i denti bianchissimi⁵⁶¹. Nella narrazione del peccato originale compare “il Cherubino ardente nel vermiglio delle fiamme celesti, le sue penne d’oro focoso” che, mentre “cadevano dai suoi occhi falde di lampi aurei, scintillanti horrore, e paura” e lasciava “solchi di fuoco dorato”, taglia l’albero del fatidico frutto⁵⁶².

Mosè, sceso dal monte Sinai, scopre “la figura del vitello composto degli ornamenti d’oro, che pendevano dalle orecchie delle moglie, e de i figli, e delle figlie Hebreè”; ma gli ebrei adoravano anche “le due trombe d’ariento” e chiedevano al vitello che facesse avere loro molti beni lussuosi: “Oro, Ariento, Rame, Giacintho, Panno tinto due volte in vermiglio, Lino sottile, Porpora, Pelli di Capra, e di Montone rosate, Legni incorruttibili, Olio puro per le

⁵⁵⁸ Ivi, c. 19v.

⁵⁵⁹ L’edizione qui utilizzata è vicina alla precedente: *Il Genesi di M. Pietro Aretino con la visione di Noè, nella quale vede i misterii del Testamento Vecchio, e del Nuovo diviso in tre libri*, Venezia 1539.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 7-9.

⁵⁶¹ Ivi, p. 16.

⁵⁶² Ivi, p. 20.

lampe, Unguenti odoriferi, Pietre Onichine, e Perle”. Si trovo appresso citato “il Candelabro con le sette lucerne”⁵⁶³.

Poi inizia il sogno profetico di Noè, dove egli vide “portare l’armi d’oro, che avevano i servi Adadezer in Gierusalemme”⁵⁶⁴; poi ancora “Ecco, che egli vidde Giudith, egli la vede vestirsi i drappi delle sue allegrezze, ella si orna le dita col pregio de gli anelli: nel cui cerchio i rubini, gli smeraldi, et i diamanti sono quasi occhi dell’oro. Dalle orecchie sue pende la margarita, e l’unione: la sua testa risplende non meno nel fulgido delle trecchie, che nel candore delle perle, e delle gemme, che le fanno ghirlanda. Ella adattasi nelle belle gambe, e ne gli schietti piedi gli adornamenti dei piedi e delle gambe”: Giuditta dispiega quindi tutti i tipici ornamenti delle donne ebraiche, ricchi anelli con svariate pietre preziose, orecchini con perle di molteplici grandezze (*margarite e unioni*), ghirlande, cavigliere e anellini da piedi. Inoltre è citato “il Prencipe della milizia di Nabuch, assiso sopra il gran guanciaie di porpora contesta di oro, e di gioie”⁵⁶⁵. Noè vide che Sidrac, Misac e Abdenago non vollero inchinarsi alla statua aurea di sessanta piedi, che alla immagine di lui aveva fatta scolpire il Re di Nador”⁵⁶⁶, e più avanti nel tempo si prefigurò i magi in visita da Gesù neonato e “gli offersero Incenso, Mirra et Oro: non senza sacro mistero”⁵⁶⁷. Secondo la visione, nel giorno del Giudizio “l’oro, le perle, e gioie sono cadute dal seno dell’avaritia”, mentre “I Martiri col diadema di lume, ornati di palme [...] guardano i Duci coronati di lauro, fregiati di gemme”⁵⁶⁸.

Nella seconda parte del *Genesi* si legge, a proposito della carestia che fece andare Abramo in Egitto, che era stato predetto “che chi non era potente d’oro, e d’ariento” sarebbe morto per fame⁵⁶⁹. Anche Sara appare come una tipica bellezza: “la bellissima bocca erario delle perle, dei rubini, e de gli odori, tanto favore al marito”⁵⁷⁰. Isacco invece “aveva i capelli del capo, come un cespuglio di anelli”, tutti ricci, e nelle guance “il vermiglio della grana”⁵⁷¹ e Abramo nel momento di immolarlo vede “l’Agnolo di Dio con la faccia di porpora infocata”⁵⁷². Il messo di Abramo “porse alla bellissima e castissima femmina” Rebecca figliuola di Batuhel “anelli per le mani, pendenti per il petto, vezzi per la gola, e gioie per le

⁵⁶³ Ivi, p. 38.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 42.

⁵⁶⁵ Ivi, p. 47.

⁵⁶⁶ Ivi, p. 48.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 52.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 61, 63.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 75.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 76.

⁵⁷¹ Ivi, p. 102.

orecchie, dicendo: Questo è il pegno delle nozze⁵⁷³; e lei “risplendente ne gli abiti, e nelle gemme nuttiali” era salita “sopra un Camello di ricchissimo adornamento”⁵⁷⁴. Alle *essequie* di Abramo i partecipanti “portavano in mano nappi, tazze, conche, bacini, vasi, calici, e coppe diverse, in varie forme lavorate, e nell’oro della istessa materia” e Rebecca era “velata di nero”⁵⁷⁵. Anche Rachele è “risplendente nel colore, e nel lume de i vestimenti, e delle gemme”⁵⁷⁶.

Nella terza parte si narra di Giacobbe che a Giuseppe aveva “fatto fare uno habito lungo ricamato a ruote: il quale succinto scopriva lo svelto della sua destra”⁵⁷⁷. Infine si citano i doni di *Pharaone*; a *Gioseph* disse “eccoti lo anello del mio dito: eccoti la catena del mio collo: et eccoti la veste del mio dosso”; poi “diede in dono ad ogn’uno di loro due vesti sontuose: et a Benjamin cinque abiti trapunti d’oro, e di seta con mirabile magistero”⁵⁷⁸.

1.3.2 La Vita di Maria Vergine

Si tratta della prima delle tre biografie che costituiscono la seconda parte della produzione religiosa di Aretino, un gruppo di testi che rispetto al primo ha perduto una buona parte dell’ispirazione sentimentale e della spontaneità a favore di un più freddo calcolo nella strategia di creazione della nuova, autorevole e integerrima figura del letterato, strenuo difensore del cattolicesimo. Questo primo scritto agiografico si colloca, comunque, in una posizione preminente rispetto agli altri due e intermedia rispetto a quella che Cairns ha definito *confessional phase*, concernente i primi scritti religiosi, e appunto la *hagiographical phase*, grazie a un impianto più esteso e articolato e a una maggiore cura del testo. A soccorrere gli storici e i critici interviene molto spesso l’epistolario che, analizzato in profondità e letto con la dovuta sensibilità, rivela spesso le ragioni ultime delle scelte aretiniane, tra le quali la sofferta necessità - a volte di carattere meramente materiale - di scindere frequentemente in più rivoli la propria personalità artistica. Nella genesi di quest’opera e nel periodo che intercorre tra la scrittura e la stampa, intervennero con ogni probabilità le fasi altalenanti del rapporto tra Aretino e il potente committente, il marchese del Vasto; la marchesa comunque, come testimonia la raccolta di lettere, si fece carico di inviargli

⁵⁷² Ivi, p. 105.

⁵⁷³ Ivi, p. 113.

⁵⁷⁴ Ivi, p. 116.

⁵⁷⁵ Ivi, p. 118-119.

⁵⁷⁶ Ivi, p. 133.

⁵⁷⁷ Ivi, p. 159.

⁵⁷⁸ Ivi, p. 175, 191.

dei doni di una certa importanza, come una collana d'oro e una veste di seta. La *Vita di Maria Vergine* riscosse molto successo presso la corte milanese e piacque anche a una personalità interessante come quella di Vittoria Colonna, che addirittura forse intervenne nella decisione del marchese di affidare ad Aretino la stesura delle due successive biografie. Il fatto poi che a chiudere il testo sia una lettera indirizzata a Girolamo Verallo, legato apostolico a Venezia, conferma gli intenti dello scrittore di ergersi ad autorevole difensore della fede; va sempre tenuto presente a questo proposito che il *Divino* si muoveva sulla scia di un celeberrimo precedente, Pietro Bembo, nominato cardinale giusto nel 1539.

Il materiale per la redazione dell'opera viene offerto all'autore dai Vangeli apocrifi, ai quali naturalmente egli affianca i Vangeli canonici e la grande messe di letteratura devozionale legata al diffusissimo culto mariano, un culto molto sentito in particolare a Venezia; ancora, ad Aretino non sono estranee fonti classiche come Giuseppe Flavio e Lattanzio, tutte fonti cui egli attinge con l'aiuto dei suoi collaboratori e con un occhio rivolto a qualche importante predecessore come Sannazzaro o Marco Girolamo Vida.

Per evitare di ripetere parti già narrate nei testi su Cristo, Pietro si concentra sulla vita della giovane Maria esponendo nel primo libro la storia dalla nascita della Madonna fino al suo matrimonio e alla morte dei genitori; nel secondo libro parla invece della nascita di Gesù fino alla sua Resurrezione, condensando tutto in un'unica unità narrativa⁵⁷⁹. Per quanto attiene alle informazioni sugli oggetti preziosi, vale quanto detto finora: la loro quantità è considerevole ma, se si escludono le citazioni bibliche, siamo nel campo dell'oggetto senza tempo, senza connotazioni specifiche di moda o gusto; la narrazione ambientata in un passato ideale sgancia la descrizione dalla realtà contemporanea ma rivela comunque nella mentalità dell'autore e dei suoi lettori l'importanza, quasi sempre anche simbolica, data ai beni pregiati.

Il libro primo della biografia della Madonna si apre con gli eventi anticipatori della sua nascita e con la descrizione della sua famiglia. Anna e Gioacchino erano infatti persone pie, e anche se non facoltose facevano frequenti offerte a Dio al Tempio: “i grumi, gli incensi, i voti, gli ornamenti, i calici, i candellieri, i turriboli, i vasi e i manti de la gran chiesa erano ampliati di di in di da le lor limosine”; un esempio importante che avrebbe dovuto attirare l'attenzione dei potenti del tempo di Aretino e istigarli alla generosità: “Ma saria pur bello l'universo, se l'esempio dei genitori de la Vergine movesse quegli che, infiammati solo de le gemme e de

⁵⁷⁹ P. MARINI, *Introduzione*, in PIETRO ARETINO, *Opere religiose. Vita di Maria Vergine. Vita di Santa Caterina. Vita di San Tommaso*, Tomo II, a cura di P. MARINI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume VII, Roma 2011, p. 9-68; P. MARINI, *Nota ai testi*, ivi, p. 615-693.

l'oro, né a Dio, né ai poveri, né a sé, né ai suoi riguardano”⁵⁸⁰. La loro modestia appare certamente dalla riservatezza e dagli abiti: “Stavasi il padre Giovacchino là in disparte: egli si sedeva sopra un pezzo di marmo stato assai tempo in uno dei lati de la magion sua e ristrettosi in un manto di color di nocciuole quasi mature, [...] Anna, vestita d'un panno conveniente a la gravità dei suoi anni”⁵⁸¹.

Anche la nascita di Maria, come quella di Gesù, viene annunciata da un angelo, e questo, come in tanti casi che si riscontrano anche in pittura, porta un diadema⁵⁸². Durante il parto di Anna “cadevano nemi di gigli più lucenti che il terso de l'ariento e lo splendido del ghiaccio” e non mancava il “nembo aureo” presente in taluni episodi della vita di Gesù⁵⁸³. La bambina, già appena nata, viene fatta oggetto di molte cure: “Ma ecco la Vergine tutta velata di panni non meno sottili che bianchi ne l'altrui braccia”, e come accadrà per il figlio, neanche lei sarà posta in fasce, “Ella, che non aveva di bambina se non la effigie e solo con la immagine tale si dimostrava ne i drappi i quali la ricoprivano, non già ne le fasce che mani non la strinsero”⁵⁸⁴. Maria dopo quaranta giorni viene presentata al tempio e riceve le visite dei parenti quindi “Anna, degna di grazie e di riverenza, acconcia la delicatissima bambina in alcuni drappi di del più sottile e del più candido lino che si potesse vedere per sottigliezza e per bianchezze”; le offerte le sono portate in un “bel canestro” e in “una panieretta di vinchi intrecciati”. Il Sommo Sacerdote definisce la bambina, al cospetto di Dio, “margarita del suo diadema, unione de la sua corona e perla de la sua ghirlanda”, un terna di sostantivi tutti indicanti perle, che Aretino utilizza per sottolineare la purezza della creatura e il suo posto nella mente del Signore⁵⁸⁵; le immagini descrittive sono molto evocative: “Chi vede talora in un balcone di real palagio un vaso d'oro dal cui seno spuntano tra il verde de le foglie infiniti gambi di viole da Domasco e bianche e vermiglie [...]”⁵⁸⁶.

Maria cresce e diventa una bambina molto dolce, dalle *gote* di *porpora*, e promettente; la colomba con cui si intratteneva “mostrava gioco nel farle cadere col batter de le piume il velo giù de la testa dorata”⁵⁸⁷, altre colombe giocavano con lei nel “ricorle quanti aghi e quanti spilletti le cadevano di mano cuscendo e appuntando il lavoro. Tosto che trovavano in

⁵⁸⁰ PIETRO ARETINO, *Vita di Maria Vergine*, p. 89-302, in PIETRO ARETINO, *Opere religiose. Vita di Maria Vergine. Vita di Santa Caterina. Vita di San Tommaso*, Tomo II, a cura di P. MARINI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume VII, Roma 2011, p. 91-92. Libro I.

⁵⁸¹ Ivi, p. 108-109. Libro I.

⁵⁸² Ivi, p. 100. Libro I.

⁵⁸³ Ivi, p. 110. Libro I.

⁵⁸⁴ Ivi, p. 112. Libro I.

⁵⁸⁵ Ivi, p. 114-115. Libro I.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 119. Libro I.

terra fila di seta o d'oro, le riportavano col becco a lei che ne godeva dolcissimamente⁵⁸⁸; agli svaghi alterna i servizi presso il Tempio e sostiene la famiglia. Dovendo il padre allontanarsi da casa, lo consolò asciugandogli le lacrime “con il velo di che ella si disornò la testa bionda e con la soavità de le parole che le dettò il core”. Un giorno, mentre era al tempio con i genitori, avvenne un primo miracolo: “il grande altare risplendeva doppiamente per i lumi che accesi fumano ne l'oro forbito del suo candelabro magno e i fumi degli incensi facevano sentire la loro soavità ai nasi dei circostanti, quando sopra il sacro capo di Maria apparve una fiammetta di fuoco non punto dissimile da quel colore dolce che accende la limpida vaghezza dei rubini. Onde Giovacchino e Anna, ispaventati ne la prima vista, tentarono con l'acque sante riposte nel tempio in un vaso di alabastro di spegnerla⁵⁸⁹. Una sua grande caratteristica era l'umiltà: “Cotal fanciulla vestiva d'uno abito non meno sodo che schietto”; altre sue virtù erano la Pazienza, la Continenza e la Speranza, “la quale, amantata di panno più vivo di colore che il nitido degli smeraldi, accostatasi a la Fede, che, ricoperta di candore inviolabile, si faceva vedere da Maria quasi persona che si preferisca a chi mai non le venne meno⁵⁹⁰”.

Un giorno, mentre stava districando “una matassetta d'oro filato intrigatosi ne lo scompiglio di certa seta tinta in grana, quando l'ombra de l'ali e de la forma d'un messo di Dio, il cui splendore balenando empié tutto il suo albergo di lume, la fece rivolgere donde veniva il miracolo. [...] Ella contemplava l'alterezza del suo gran sembiante, il folgorargli de le luci, il lampeggiargli del diadema e lo scintillargli de le penne et egli, amministratole, se ne ritornò in Cielo per la via de l'aria sparsa tutta da le sue faville”. Maria subito “racconsolava le sue colombe, le quali, smarrite nel balenare del lume angelico, si erano ascose in un viluppo di tela di rensa tagliata in molti sciugatoi necessarii a chi maneggia le cose sacre⁵⁹¹”.

Maria intanto continua a svolgere i suoi compiti al tempio con le altre fanciulle: “Ne lo spuntare de l'alba, con bello ordine, a due a due, tuttavia salmeggiando, entravano ne la grandissima Chiesa: parte forbiva il pavimento lucido fatto brutto da la frequenza dei piedi altrui; parte arricchiva gli altari con la pompa dei loro ornamenti; queste empiute d'olio puro le lampe auree, le accendevano con destra diligenza; quelle, apparecchiate le ampolle soffolte di gemme, aiutavano le compagne occupate in piegare e in dispiegare i paramenti rigidi e

⁵⁸⁷ Ivi, p. 120-121. Libro I.

⁵⁸⁸ Ivi, p. 124. Libro I.

⁵⁸⁹ Ivi, p. 122. Libro I.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 125-126. Libro I.

⁵⁹¹ Ivi, p. 127-128. Libro I.

scrupolosi per l'oro e per le gioie di che essi erano tessuti coperti; alcune negli splendenti candellieri ponevan di sopra i ceri le facelle e le candele di cera candida, secondo che se gli imponea, e l'altre colmavano i torriboli gravi del proprio argento d'incensi maschi. [...] Venuto poi il punto del ritrarsi, con iscornò de lo ozio inventore dei mali, riducevansi a profilar veli, a tagliar camisce, a cucire stole, a trapunger fazzoletti, a ricamar linteï, a imperlar manti e a tessere d'ogni sorte drappi di seta diverse, di velluti varii, di broccati nuovi e di altre foggie di tabì, di zendadi e di sciamiti. Chi ha in pratica i fogliami, i groppi e i compassi che si veggano nei lavori rabeschi, damaschini, soriani, agimini e turchi, vede i rasi sparsi di rose azzurre, vermiglie e auree con l'altre diversità di panni di seta pelosa e d'oro crespo lavorato da le mani dotte de le fanciulle caste, le cui opere vaghe e pregiate servivano solamente agli onori de le cerimonie, ché i sacerdoti e i pontifici usavano vestirsi e ornarsi di esse nel sacrificare a lo Iddio degli iddii. Quale e quanta fosse l'arte di Maria in così fatte cose se lo seppero e se lo videro quegli che di ciò si addobbavano. Essi, stupidi nel nuovo de le invenzioni, nel diligente dei trapunti e nel vago dei lavori, d'altro dopo Iddio non parlavano che di lei e altro non laudavano⁵⁹². Il cucito e il ricamo sono nel XVI secolo attività ritenute adattissime alle donne, giovani come mature, perché tenendole impegnate impediscono che esse siano traviate da passatempi poco onorevoli, e in più potrebbero costituire in certe situazioni una fonte di introito per la famiglia.

La giovanetta, a cui l'angelo appare ancora e che non ha ancora ben chiaro il suo ruolo nel disegno di Dio, gli chiede se un giorno potrà avvicinare la madre del Salvatore: “«Vorrà forse la superna Misericordia che io le netti i calzari o che le tocchi i vestimenti?»”, poi, pensando tra sé, “«gli infilarei almeno l'ago con il quale si trapungono i lavori sacerdotali o le porgeri il ditale nel suo porsì a ricamargli»⁵⁹³”.

Ricollegandosi a quanto già descritto nell'*Umanità di Cristo* a proposito del pettorale del sommo sacerdote, qui Aretino torna sul tema immaginando che sia stata Maria a comporlo in quel modo spettacolare, con i ricami, le pietre preziose disposte secondo l'ordine definito dalla Bibbia, gli orli e i pendaglietti simbolici: “Ora ella, che si era ne l'ora sua messa al fornire un manto da lei tessuto, tagliato e cuscito per addobbarne il massimo pontefice, si studiava in adattare ai luoghi debiti le gemme non senza gran misterio del significato compostoci sopra. Ne l'abito pontificale, rigido e grave per l'oro del quale era contesto, solidava i due aspidi ornati di sardonici intagliati dei nomi di tutte le tribù degli Ebrei, i cui

⁵⁹² Ivi, p. 129-130. Libro I.

⁵⁹³ Ivi, p. 132-133. Libro I.

serpi lo chiudano dinanzi al petto a guisa di fimbrie. Dopo cotal cose, in quattro gradi elle divise in su l'ornamento che si allarga su le spalle le dodici pietre preziose, che a tre a tre ci si viddero. E perché in ogni gioia erano sculte le note di sé stesse, la Vergine, mentre le pigliava per metterle in opra, ci leggeva dentro «sardonico», «topazio», « smeraldo», «carbonchio», «iaspide», «zafiro», «acate», «ametisto», «ligurio», «ognice», «berillo» e «crisolito». Fornito il manto de le sue ricchezze, attaccò negli orli de la veste corta e tonda, la quale il gran pontefice tiene sotto al manto, le melegrane e le campanelle auree, acciò quelle dinotino i baleni e questi i tuoni. Poscia acconciò ne la mitera le due corone solite, una di oro purissimo e l'altra di iacinti pregiatissimi, leggendo anche in loro le vocali sante del sacro *Tetragrammaton*. Tosto che Maria ebbe fornita così strana opera, la mandò a vedere a le sue nobili compagne, le quali stupendone non potevano saziarne gli occhi, che la guardavano nel modo che si guardano le cose le quali tengano nel bello artificio novità e valore". Maria si connota già come *sedes sapientiae*, spiegando alle compagne la simbologia che caratterizzava il tempio: "Ella espose loro come i due cherubini d'oro purissimo, i quali con lo ismisurato de le ali cingevano quasi le pareti di tutto il tempio, rappresentavano lo immenso de la divina misericordia [...]. Poi, additatogli *Santa Santorum*, camera del Signore la qual era dentro involta senza niun lavoro e di fuori incrostata di lame del più caro metallo" descrisse "«Quella vite di oro fino che nasce ne la sommità di cotale edificio con i tralci sparsi nei suoi luoghi e aggravati dai grappoli d'uva aurea»". Maria continua ancora a spiegare il significato di altri oggetti simbolici, come il velo, il turibolo, il candelabro e le lucerne, e "Gran diletto presero le donzelle ne lo spiegargli ella il velo babilonico tessuto di grana, di porpora, di bisso, e di iacinto. Diceva loro la Vergine: «La diversità di sì fatti colori dimostrano la imagine de le cose prodotte dal fuoco, dal mare, da la terra, e da l'aria, perciò che la grana imita il fuoco, la porpora è figura del mare, il bisso è per la terra e il iacinto per l'aria». Dichiarogli anco per qual cagione nel detto velo erano ritratte le regioni de le stelle e del polo e non de' pianeti. Ma nulla fino allora fu la meraviglia de le ricchezze vedute, sì grande stupore le sopraprese ne lo iscorgere il torribolo e il candelabro e la mensa tanto inestimabili per la bellezza de l'arte, quanto incomparabili per il pregio de la materia. Diceva la grandissima donzella a le gran vergini: «[...] Le sette lucerne gemmate pendenti da le braccia aurate de l'aureo candelliere sono in vece dei sette pianeti e i dodici pani locati ne la tavola ricca commemorano il zodiaco, nel cerchio del quale si rivolgono i dodici segni celesti e tutti i mesi de l'anno». Oltre ciò le fece capaci come i tredici

odori tratti del mare inospitale e posti nel corpo del torribolo affermavano tutte le cose essere di Dio e a Dio servire”⁵⁹⁴.

Suggestiva è la processione di genti di tutti i luoghi che si recava la tempio perché doveva essere scelto il marito per la Vergine del tempio: “Già si vedeva per Gierusalemme rilucere ne la pompa dei ricchi ornamenti i garzoni de la bassa e de l’alta Galilea, già per ciascuna strada de la gran città appaiono i gentiluomini di Samaria, riguardati da tutti sì per la grandezza de le stirpi, sì per lo splendore de le gioie. Le persone di tutte le regioni de le due Giudee, pregiate da la dignità del sangue, si fanno vedere con ogni foggia di magnificenzia. I giovani Lidi, Teani, Atrabati e Cosni riempiono i grandi alberghi gerosolimitani. Ecco in veste superbe e strane le turbe gentili degli Aminei. Ecco quelli di Iduma e di Pelle. Ecco gli Ierici, gli Angadi e gli Erodii. Non mancano di farsi vedere ne la novità dei loro abiti di seta e d’oro le famiglie di Lamia, di Ioppe, di Gamalitica, di Gaulanitide, di Betanea, e da le Traconitide, con quante creature di pregio abitavano tra il Monte Libano e i fonti vicini del Giordano. Tutto il gran numero de le gioventuti dei paesi sopradetti aggiugnevano con le alte presenze loro bellezza e superbia al bello e al superbo de la città di Dio”⁵⁹⁵. Maria si confermava – e superava – il modello più alto della bellezza femminile poiché “Lo avorio candido e puro nel più eccellente grado non arrivò mai, con il terso per cui lampeggia la sua morbidezza, al delicato de le membra che le reggevano i fiati de la vita”, inoltre “si adobbava d’uno abito puro come la sua mente e candido come le sue opere: usciva dal delicato de la sua bianchezza più bello splendore che non esce de la tela d’ariento ferita dal sole. La zona che poco di sotto al sacro del petto fervido cingeva la veste lucida, la quale non consentiva che se le vedesse se non il piede e la gola, era de lo sciamito de la istessa gonna, la cui sottile morbidezza, cedendo a le molestie del vento, iscopriva quella parte de le gambe, de le ginocchia e dei fianchi [...]. Le sue trecchie non erano d’oro, né le sue ciglia d’ebano, né i suoi occhi di zafiro, né le sue guancie d’ostro, né le sue labbra di rubini, né i suoi denti di perle: ad altro bisogna simigliar ciò, perché in ogni cosa di lei si stava quel non so che il quale, per non si potere esprimere, si rimane nel tacito de la considerazione”⁵⁹⁶. L’uomo prescelto per sposare tale angelica fanciulla è a sorpresa un uomo molto maturo, Giuseppe: “Nel fine di tali parole l’Onestà e la Bellezza, inviolabili amiche, le presero il dito sacro. Allora la Pudicizia e la Fede porse il cerchio maritale al vecchio santo et egli, tuttavia lagrimando, conchiuse la

⁵⁹⁴ Ivi, p. 133-135. Libro I.

⁵⁹⁵ Ivi, p. 136-137. Libro I.

⁵⁹⁶ Ivi, p. 138-139. Libro I.

cerimonia la quale in figura de l'anello lega in uno due vite, due anime, due corpi e due volontà»⁵⁹⁷.

Maria insomma si sposa e lascia il tempio e le amate compagne con cui prestava servizio; «beata si teneva colei che accendeva quella fiaccola, quella lampa, quella lucerna la quale soleva accendere lei. «Questa ampolla empié Maria», «Questo altare parò la Vergine» diceva colei a costei e costei a colei, empiendola e parandolo, l'una e l'altra provavano una consolazione nuova. Tosto che esse scorgevano alcun drappo piegato o cuscito da le sue dita sacre, lo basciavano e riverivano come reliquia santa»⁵⁹⁸. Maria «si diede a piagnere con tanto soave modo e con sì grazioso gesto, che avria spezzato il duro del diaspro e fatto molle il forte del porfido». Le sue lacrime «parevano gocciole di perle liquide. Ella, composta di pietade e di grazia, si ascondeva il bello del viso col sottile del velo». Il vecchio genitore avrebbe voluto consolarla, ma l'età glielo impediva: «il tenero padre, presa una parte del velo che le pendeva da la testa bionda, le avrebbe asciugato il pianto di che teneva bagnata la faccia, se il debile e il tremante il quale gli impigriva e isquassava la mano l'avesse consentito»⁵⁹⁹. Giuseppe intanto «attendeva a preparare onestamente le cose appertinenti a le nozze caste. Egli aveva coperto il disotto al tetto de lo albergo paterno di non so che pezza di panno azurro di grossa lana comprato da lui per vestirne alcuni poveri [...], ne lo spazio di detto panno tirato a guisa di cielo, sparso nei luoghi debito di molte stelle di carta dipinta col zafferano, e il dintorno di tutte le mura de la casa si mostrava parato di lenzuoli più bianchi che sottili. [...] Dicesi che, dormendo Giuseppe gli parse vedere il color del panno ruvido più lucente che il zafiro e le stelle di cartoni intagliati tutte fiammeggianti d'oro purissimo e il candido del lino del quale si ammantava la casa che pareva non capire nel mondo simile al vivo de l'aria; talché, destatosi per lo stupore, comprese quanta parte aveva Maria nel Regno di Dio». Ma poi, in seguito alla triste notizia della morte dei suoceri, «disornò l'abitazion sua del povero ornamento»⁶⁰⁰.

Anche Rebecca era abile ricamatrice e Maria «voleva vedere un lavoro di Rebecca cuscito con tanta diligenza, che pareva che i suoi punti ridessero nel candido de la tela in cui gli impresse l'ago mosso da la delicata e da la destra mano de la donzella»⁶⁰¹.

Nel secondo libro Aretino narra la parte della vita di Maria dalla nascita di Gesù in poi. L'angelo annunciante le si presenta dopo aver «colto negl'orti celesti un giglio il cui

⁵⁹⁷ Ivi, p. 154. Libro I.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 158-159. Libro I.

⁵⁹⁹ Ivi, p. 160. Libro I.

⁶⁰⁰ Ivi, p. 163-164. Libro I.

⁶⁰¹ Ivi, p. 164. Libro I.

gambo e le cui foglie vincevano il vivo, il lucido, il terso e il candido de lo smeraldo e de l'ariento" e Maria, "sgombrato da sé il velo spiegatole dal vento nel sereno de lo aspetto, appare tutta di porpora"⁶⁰². Per quanto concerne la nascita di Cristo, Aretino amplia qui la descrizione del luogo dove avvenne, a metà tra la rovina antica e la capanna abbandonata: "Era il ridotto sotto il cui tetto volle Iddio che nascesse il Figliuol suo di grande spazio e di bizzarro disegno, perciò che parte simigliava un pezzo di teatro e parte si confaceva a una abitazione disabitata. Tutto quello che si dimostrava reliquia de le rovine antiche il causavano da otto o dieci tronconi di colonne poco varie ne la lunghezza o ne la cortezza, ancora servanti l'ordine de la loro architettura. E il resto poi, che si ci vedeva come casa senza abitatori, era per conto de la giunta che ci adattò il murare d'alcuni villani che tal volta se ne servivano per albergo de le persone e degli animali loro. Onde i vani tra l'uno e l'altro fuso de le colonne rotte si serravano con una parete di canne intessute insieme, ricoperte di creta tenace per il viscoso de la sua materia. Ma perché le piogge non potessero allagarsi dentro, sopra buona quantità di travi facevan suolo molte fila di tegoli discassati, guasti e sparti di semprevivo per colpa del tempo, i cui denti rodono il ferro e il marmo". Maria, in quella circostanza, indossava "un manto de lo azzurro del cielo isparto di stelle tessute e una gonna de la porpora del mare senza verun lavoro, dei quali abiti l'adornò il padre e la madre nel suo sponsalizio"⁶⁰³; Giuseppe "prese la sacchetta, trofeo del bastone di lui, e trattone fuora tre pani, fatto tavola d'una pietra che si stava ivi e tovaglia de la medesima sacchetta, [...] lavato una ciotola di legno con l'acqua che gocciava da la neve [...] sturò la fiasca pendentegli da la cintura sopra il fianco mancino et empiutola del vino il quale ci era dentro, gnele pose inanzi"⁶⁰⁴.

Il luogo ove nacque Gesù non era un ricco palazzo, ma rifulgeva molto più di una reggia: "Altro splendore, altro lume, altra vaghezza traeva la visione di Giuseppe nel contemplare il rotto del muro, il rustico de le canne e il tronco de le colonne entro al cui spazio dormiva, che non trae l'altrui vista nel vagheggiare gli alabastri, i porfidi e i diaspri di che sono composti i palazzi dei gran principi. Perciò che chi mira l'abitazioni degli uomini non vede se non marmi e ori, ma chi volge gli occhi a la magion di Dio iscorge cherubini e serafini, i quali ingemmarono tutta la grotta". Il Figlio di Dio è nato ed è protetto da una moltitudine di angeli: "Aveva la Vergine, circondata da una nube d'oro lucente e trasparente, involto il figlio negli adornamenti de la testa sua e due serafini, distendendo l'ali e rafrontando

⁶⁰² Ivi, p. 170, 172-173. Libro II.

⁶⁰³ Ivi, p. 186. Libro II.

le lor punte insieme, guardandosi l'un l'altro nel viso d'altro che di piropo, gli facevano culla di sé medesimi”⁶⁰⁵. I magi “fermatasi alquanto, si abassò talmente la stella che gli scorgeva i passi, che poco mancò che nel rasentargli la testa non gli fece cader le corone di capo. Ma ecco essa stella recarsi sopra la sacra spelonca a guisa di diadema”. Questi personaggi sono naturalmente simbolo di ricchezza e Aretino non si esime dal descriverne l'arrivo: “Traendo i Magi i portati doni dai luoghi in cui si stavano riposti, parevano uomini smarriti ne le giocondità de la beatitudine. E perché lo splendore de la porpora e de le gemme si conviene a la degnità reale, vestironsi i santi principi abiti contesti da lo artificio orientale, benché istrani di foggia, pur cari di pregio. Tosto che furono ornati dal ricco dei manti e da che i pendenti ripercossi insieme nel moversi cominciarono a sonargli intorno, l'aspetto dei venerabili vecchioni accrebbe la gravità e la bellezza, né più parevano peregrini e forestieri, ma nobilissimi re [...] benchè la semplicità dei tre usa in adobbarsi splendidamente e non la boria de l'ambizione gli mosse a così vestirsi. Onde l'altera umiltà e la umile alterezza posta da la natura ne la sembianza di Gaspar, di Baldesar e di Melchior, ridutta la maestà loro in gesto venerabile e in atto religioso, gli aviò con i vasi pieni d'incenso, di mirra e d'oro in mano inverso il presepio dove si stava il gran Messia”; secondo la tradizione i tre astrologi porgono i doni a Gesù: “Ecco, dopo l'adorarti, che ti offriamo lo incenso perché tu sei Iddio, ti presentiamo l'oro perché tu sei re e ti porgiamo la mirra per la tua incorruzione”. Inoltre chiedono perdono per la loro superbia: “Tu, Fanciullo, dimori in luogo vile e poppi in panni rozzi e pur signoreggi le magioni dei Cieli e le sale del Paradiso e noi vecchi ci adagiamo ne le gran fabbriche, mangiamo in gemme e ci orniamo di porpora, dominando appena e con timor continuo di perderlo il minimo angulo del mondo. Tu, Figliuol de l'Altissimo, hai la testa nuda e noi il capo coronato”. Uno dei magi “porse al pio Fanciullo il maschio incenso”, il secondo “offerì in gesto riverente l'oro purissimo. L'ultimo appresenta la mirra inviolata”⁶⁰⁶.

Dopo quaranta giorni dalla nascita del bambino, Maria si deve recare al tempio: “Giunto il giorno deputato a la purificazione femminile, Giuseppe, convitati i giusti e ottimi parenti suoi, si aviarono dietro ai passi di Maria Vergine, la quale queta e piana, ornata de la sua veste vermiglia e del suo manto azzurro, avendosi acconcio con il più nobile gesto che si dipignesse mai il grazioso Bambino al petto adagiandolo suso il mancino braccio suo, pareva ne lo andarsene in Gerosolima una lampa di cristallo orientale nel cui seno ardesse un lume inusitato tra i lumi”. Gesù era avvolto da tessuti pregiati, “Odoravano i lini e i drappi tocchi

⁶⁰⁴ Ivi, p. 188. Libro II.

⁶⁰⁵ Ivi, p. 189-190. Libro II. Il *piropo* è una gemma rosso fuoco, a volte si intende anche rubino.

dal prezioso del suo corpo più che non odorava la soavità de la Felice Arabia e il fiato che spirava de la dolce bocca di lui ristorava i fiati di chi lo mirava”⁶⁰⁷.

Come è noto, avvenne presto che la famiglia dovette fuggire in Egitto dove “Giuseppe, acquetatosi ne la volontà di Dio, si diede al mestier solito e Maria al lavorare di ago, la cui arte nel tempio imparò unicamente”. Quando Gesù ebbe un anno “la Vergine lasciata ogni altra cura, gli fece quella vesta non tagliata da forbici né punta da ago la quale si allungava e islargava secondo che egli andava crescendo”. Andava vestito “de la veste vermiglia che senza taglio e senza cuscite gli fece la Vergine, de la quale lo spogliarono gli angeli e i Giudei, quegli battezzandolo Giovanni e questi sentenziandolo Pilato al flagello de la colonna e a la morte de la croce”⁶⁰⁸. Maria riesce a confezionare una veste miracolosa per il figlio e pure continua a vestirsi con somma modestia: “La leggiadria de la foggia con che ella si ascondeva sotto alcuni domestici veli i capegli lucenti non si poteva chiamar cosa nuova, se ben non si vidde in altra, perciò che l’umiltà, le cui bassezze le tennero sempre chiusa la persona nel manto, la fece tuttavia schifa de le vanità de la pompa. Il Cielo gemeva per la letizia che egli aveva nel vederla ornata di tutte le gioie sue e non girne punto altera”⁶⁰⁹.

Il resto della vita della Madonna fino alla morte di Cristo viene svolto da Aretino molto rapidamente, per non creare sovrapposizioni con il precedenti testo sulla biografia del Salvatore. Giuseppe muore in grande discrezione, “recatosi sopra un letticello più tosto da penitenza che da riposo”, “ranicchiato e, rivolto il busto in un pezzo di lenzuolo grosso e ruvido”⁶¹⁰. Di seguito è narrata la morte di Cristo ma l’unico accenno utile alla ricerca è, in questo caso, ai balsami portati dalle pie donne per l’imbalsamazione del corpo: “Esse, al suono di sì dolci parole ritornate con gli unguenti odoriferi e preziosi portati per imbalsamare le incorruttibili membra di Cristo al conspetto nobile de la loro Madre e Madonna [...]”⁶¹¹.

Il terzo espone le esperienze di Maria successive alla morte del figlio; “Ma perché l’ora de l’assunzione di lui in Cielo si appropinquava, si spogliò il manto nero con che ella ricopriva il vedovo del suo cordoglio, parendole di suo dovere il vestire ne l’alma solennità i panni de la pace eterna. Onde si restrinse dentro uno abito molto simile al candore de la innocenzia di Cristo e a la pudicizia di lei”, “rivestendosi l’abito del lasciato dolore”⁶¹².

⁶⁰⁶ Ivi, p. 199-202. Libro II.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 205, 210. Libro II.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 224. Libro II.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 214-215, 222. Libro II.

⁶¹⁰ Ivi, p. 229-231. Libro II.

⁶¹¹ Ivi, p. 233-234. Libro II.

⁶¹² Ivi, p. 238, 240. Libro III.

Ancora è da notare un paragone tra la natura toccata da Gesù e le pietre preziose: il Giordano “Perda l’ariento il pregio del suo terso splendore dove le loro squamme [*dei pesci*] risplendono. [...] Le arene che ti fan letto superino le virtù de le pietre virtuosissime, talché il valore degli smeraldi e dei rubini diventi a comparazion di tali di niun valore”⁶¹³.

Maria, dopo la morte del figlio, volle intraprendere un viaggio e tornare sui luoghi del suo supplizio; si recò “A la colonna al cui busto lo ignudo e immacolato Giesù, cinto di lacci, fu rotto da la crudeltà dei flagelli”, colonna che “restando al mondo reliquia sacra, avvanzerai di pregio gli smeraldi, i piropi e i diamanti”⁶¹⁴. Il pellegrinaggio proseguì e “Tosto che la Vergine immacolata dopo il rizzarsi in piedi riconobbe il luogo dove la gran serva di Giesù Veronica asciugò con il candido e sottil panno di lino la bellissima faccia di Cristo, la cui sembianza ci rimase impressa, si pose le mani in capo e levatone il velo che sotto il manto negro le teneva coperta la testa”⁶¹⁵. Poi andò al luogo della sepoltura, dove la discepola Iacobe “ritraendosi indietro per far luogo a la Vergine, la quale, dati mille basci al benedetto sasso, se ne veniva oltre inciampò in una targa lasciata da quei soldati che il destarsi di Cristo dal mortal sonno misse in fuga col tremendo splendore che gli folgorava dintorno e inciampandoci non poté ritenersi in modo che non ci cadesse sopra [...]. E chi l’avesse vista ornata del suo manto e cinta de le sue bende non si sarebbe potuto tenere di non inchinare il core e l’anima a la maestà de la riverenda e incomprendibile sembianza di lei”⁶¹⁶. Terminato il viaggio, “nel ritornarsi a l’orazione, vidde partirsi dal cielo una nube più limpida che il chiaro del cristallo di oriente e più lucida che il ghiaccio tocco da sole. [...] Ma ecco che si dipartono da sieme con mille fiato maggior furia che la impetuosa forza de la polvere di carbone, di solfo e di salnitro non caccia in virtù del fuoco i raggi de la machina ne la quale erano adattati”, un altro racconto di un’esplosione⁶¹⁷. La Madonna si ritirò, come già faceva il marito, “nel suo piccolo e umile letticiuolo” che, “cinto dagli splendori di Dio simiglia quasi il suo trono lucente”⁶¹⁸.

Le esequie di Maria sono immaginate in forma solenne, come se fossero accompagnate dagli apparati che si vedevano allestire per i grandi personaggi del XVI secolo: “Già si appressava il collegio santo e il senato sacro degli apostoli al suo luogo prescritto al riposo de la gran Genitrice di Dio, inanzi al cui feretro andava a due a due con gli stessi titoli in fronte

⁶¹³ Ivi, p. 247. Libro III.

⁶¹⁴ Ivi, p. 276. Libro III.

⁶¹⁵ Ivi, p. 279. Libro III.

⁶¹⁶ Ivi, p. 284. Libro III.

⁶¹⁷ Ivi, p. 290. Libro III.

⁶¹⁸ Ivi, p. 292-293. Libro III.

tutto il bel numero de le virtù cittadine del sincero, del candido e del fervente animo suo. Ne la prima coppia de la illustre caterva era la Prudenza e la Concordia: questa teneva cerchiata la chioma d'una ghirlanda di unioni e quella ornata la destra del rinnovato serpente. [...] Seguitava l'orme de le predette la Speranza e la Temperanzia: quella, ornata di verde gonna, spingeva le giunte mani in alto e questa, accinta ne le sue modestie, faceva vedere suso la palma ignuda uno aureo oriuolo mosso dagli ordini che sommano i momenti del tempo. Vedevasi poi la Fortezza e la Giustizia: l'una sosteneva un gran fuso di spezzata colonna, e l'altra la spada, pareggiando le uguali bilancie. [...] Ecco poi la Fede e la Religione: costei apriva la Biblia e colei teneva un calice, onde tutte due figuravano con tali cose il Vecchio e il Nuovo Testamento. Ne l'ultima coppia fece di sé mostra la Pudicizia e la Perseveranza: quella teneva il solito armellino e questa andava altera ne la sua continua virtute. [...] Intanto la Carità, che vidde il sepolcro aperto, si trasse il suo manto de colore più vermiglio e più ardente che il fuoco e lo distese dentro al fondo del sasso duro, acciò che il nobile corpo non fosse messo nel grembo aspro de la ignuda pietra”⁶¹⁹. Tra gli apostoli “piombò da le sfere una gran nuvola d'oro e, ricoprendo la brigata santissima, diede agio al miracoloso mistero de la resurrezione de la pietosa Madre”; poi “Nel fendersi e nel dileguarsi de la nube aurea l'altissima di Dio Madre, Figliuola e Sposa uscì del sepolcro aperto in un tratto da la forza angelica; e uscendone non altrimenti risplendeva che si faccia una lampa dentro al cui vetro sia stato acceso un grande, un chiaro e un perpetuo lume”, Maria ascende così al Cielo alla presenza dei seguaci di suo figlio. La scena è abbagliante: “Quel folgorare di rifulgente lampo che tremolando si vede negli specchi feriti dal sole è ombra notturna a paragone de la clarità balenante che raggiava fuora de la divinità di quelli e di questi beati spiriti”, gli angeli e le anime in cielo. Tommaso, infine, “si certificò de la assunzione di lei col testimonio de la cintola ch'egli che dubitata de la resurrezione di Maria si vidde cadere in mano con molto applauso degli altri del collegio di Giesù, i quali pur compresero ciò che fosse il lume serpeggiante”⁶²⁰.

Nei secoli successivi fu sempre molto sentito il culto della Madonna e le si dedicarono molti monasteri; il Diavolo però sviava chi voleva monacarsi in suo nome, tendendo trappole a quei familiari che accompagnavano le fanciulle ai cenobi, a volte fingendo che belle giovani venisse sviate o maltrattate in quei luoghi: “Avete voi, brigata ottima, veduta la mia figliuola, la quale ha le trecce dei suoi capegli d'oro rivoltate intorno al capo senza niuno artificio? Ella

⁶¹⁹ Ivi, p. 297-298. Libro III.

⁶²⁰ Ivi, p. 300-302. Libro III.

ha indosso una gonna di calisea candida come richiede la qualità di cotal panno, ma non del candore che era la pudicizia de la vituperata”⁶²¹.

1.3.3 La Vita di Santa Caterina

La prima notizia in merito alla commissione da parte di Alfonso d’Avalos della biografia di Caterina risale all’inizio del 1540, quando Aretino scrisse a Giovio circa questa richiesta collocabile verosimilmente alla fine dell’anno precedente; nel novembre 1540 l’opera era in tipografia e il legame con il testo predecessore si rivela anche nell’identica ed elegante veste grafica. Anche in questo caso, tra l’avvio della stesura e la sua conclusione dovettero intervenire i soliti contrattempi con l’erario milanese per il pagamento della pensione. In ogni caso il tutto si risolse, Aretino completò un lavoro di cui si ritenne soddisfatto, corredandolo con il dono per il marchese di una *figura* in bronzo della santa eponima realizzata da Jacopo Sansovino, purtroppo perduta, accompagnata da un ulteriore sonetto. Pietro sapeva molto bene quali fossero i propri limiti in materia religiosa e aveva ben presenti le difficoltà incontrate nell’elaborare le poche notizie note su Caterina per crearne un’opera di una lunghezza accettabile, e su questo non tacque imputando al marchese la responsabilità di avergli letteralmente imposto un compito di una tale gravità. Queste affermazioni rivelano d’altro canto quale sia la consapevolezza dell’autore di aver svolto un lavoro assolutamente innovativo nel panorama letterario della sua epoca. In questa seconda agiografia, la lettera postfatoria risponde agli stessi scopi di quella della *Vita di Maria Vergine*, essendo indirizzata al fiorentino Francesco Priscianese, uno dei letterati legati al circolo romano dei potenti cardinali Nicolò Ridolfi e Benedetto Accolti. La *princeps* riporta infine tre sonetti celebranti Caterina scritti da Aretino medesimo, Daniele Barbaro e Ludovico Dolce. Tutto questo gran lavorare non rese però la vita più facile all’autore e le tensioni aumentarono notevolmente quando si trattò di dar corpo alla commissione successiva, quella della stesura della vita san Tommaso d’Aquino.

Delle due vite di santi, questa è quella in cui Aretino dovette sforzarsi maggiormente dal punto di vista dell’inventiva, perché in numero minore sono le informazioni a disposizione; l’impostazione del racconto è classica, partendo dalla *conversio* e proseguendo con la *passio*, e presenta in toni accesi quella dicotomia tra le tensioni patetiche dei protagonisti (Caterina e Massenzio) e un ideale religiosità che si separa da tutto ciò che è

⁶²¹ Ivi, p. 264. Libro III.

terreno⁶²². Per quanto attiene all'analisi dei beni suntuari citati, vale quanto detto per l'opera precedente.

Il primo libro si apre con la narrazione della prima infanzia di Caterina; Costo, re di Alessandria e padre della futura santa (che era rimasta orfana di madre dalla nascita) “già vecchio, mostrava di ringiovanire nel piacere che traeva ne lo spiegare e ne lo scaldare i panni sottili e le fasce candide con le quali la discrezione de la balia la rivolgeva e la cingeva”. Egli, “avedutosi che la nobiltà di cotanto spirito isdegnava il trastullo de le cose vili e che nel prendere il pettine, le forbici, l'aco e il fuso simigliava un gusto infermo schifo de le vivande, mutò consiglio e le fece condurre inanzi uno interprete di molte scienze. Tosto che la virginella vidde succedere i libri agli strumenti che adopra l'arte de l'ozio femminile, riebbe tutto l'animo”. La prima formazione di Caterina è quindi quella con l'ago e il filo, come quella di Maria Vergine e di tutte le ragazze di ben educate contemporanee dello scrittore, ma lei è diversa e trae molta più soddisfazione dall'impegnare il suo tempo con lo studio. Il padre le diceva: “«Il natal nostro areca con seco ogni azion de la vita. Ecco le perle e i diamanti ritranno il pregio del loro essere da le conche e da le minere che le producano e noi la grazia e il sapere da le poppe che ci lattano; e lo studio che ci fa migliori è l'artefice che pone in opra le gioie predette»”⁶²³. Re Costo amava molto la figlia e la definiva “Caterina, diadema de la mia anima, scettro del mio core, seggio dei miei spiriti, manto dei miei pensieri”⁶²⁴.

Caterina viveva in un ambiente di pagani e lo stesso governatore Massenzio adorava molte divinità; “il messo di Caterina mira le caterve con cui Massenzio voleva andare a riverir gli iddii e rimirandole scorge i ministri di Pallade vestiti di color ferrigno, in abito succinto, con la celata in testa, con lo scudo nel braccio sinistro pendente da una fascia che gli attraversava il collo e con l'asta ne la man destra”; ancora “Stavansi quegli che servivano a Marte ristretti in alcuni camisci di color di sangue, il corto dei quali gli mostrava le gambe ignude più giuso che le ginocchia e le braccia più suso che il gombito. I lor petti erano coperti d'una piastra di bronzo, le lor destre armate d'una spada”⁶²⁵. Caterina non teme il governatore e gli dice apertamente ciò che pensa di lui, un uomo di poco valore ma che vive nel lusso e nel potere: “parendo il tutto, sete nulla. Perché solo vi riempiete di fausto ne la pompa de le

⁶²² P. MARINI, *Introduzione*, in PIETRO ARETINO, *Opere religiose. Vita di Maria Vergine. Vita di Santa Caterina. Vita di San Tommaso*, Tomo II, a cura di P. MARINI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume VII, Roma 2011, p. 9-68; P. MARINI, *Nota ai testi*, ivi, p. 615-693.

⁶²³ PIETRO ARETINO, *Vita di Santa Caterina*, in PIETRO ARETINO, *Opere religiose. Vita di Maria Vergine. Vita di Santa Caterina. Vita di San Tommaso*, Tomo II, a cura di P. MARINI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume VII, Roma 2011, p. 303-456, p. 305, 307. Libro I.

⁶²⁴ Ivi, p. 314. Libro I.

porpore e degli ori che vi fregiono le mura e, sedendo nel trono aureo, vi dimostrate a le turbe qual pensate che a voi si dimostri Apollo e Marte”⁶²⁶. L’erudizione di Caterina però è tale da riuscire a convertire i sacerdoti pagani e indurli a gettare suppellettili preziose: “Talché i sacerdoti che amministravano i sacrifici soliti, fattisi inanzi, furono in modo convinti da le ragioni e in maniera ripresi da le ammonizioni del Re pietoso, che, gittati via i vasi d’argento e le coppe d’oro, spargendo per terra i Sali e gli incensi, calpestando le bende e le mitere, confessorono il crocifisso”⁶²⁷. Massenzio, duramente affrontato e incattivito, inizia le persecuzioni; re Costo viene imprigionato ma egli è già proiettato in una diversa sensibilità: “Locato Costo in un luogo a pena capace al distendere de le sue membra, si guardò intorno e, vedendosi cinto di lacci e di catene, ne sentì più gioia che non sentiva nel vedersi ornato di porpora e di diadema”; il palazzo in cui il re e la figlia vivevano viene fatto bruciare ma il danno era molto limitato grazie alla generosità che aveva contraddistinto i regnanti, “le limosine non avevano lasciato che divorare al fuoco, onde le violenzie sue, iscoppiando su per le travi d’oro e su per i palchi di azzurro, si pascerono solamente di legno e di colore”⁶²⁸.

Alessandria era allora una città opulenta, “perché la Felice Arabia ci versava de le sue gemme e dei suoi ori non altrimenti che si versassi in Gierusalemme, un grande stuolo di artefici e di mercatanti essercitavano la sollecitudine de le loro industrie dentro al cerchio de la città edificata in quattordici giorni da la magnanimità del magnanimamente magnanimo Alessandro”⁶²⁹. Intanto proseguono le persecuzioni, “Mentre i santi di Dio camminavano inverso il tormento, ecco Massenzio che, risplendente di porpora, coronato di gemme e con lo scettro in mano, si fa vedere al balcone del gran palagio”; Caterina quindi viene fatta uscire dalla prigione e portata al cospetto di Massenzio: “uscendo ella di donde allora allora fu tratta, rimasero stupidi vedendo la biondissima testa sua circondata di lampi a guisa di diadema”⁶³⁰. Massenzio le parla e, colpito dalla sua sublime bellezza (descritta con i consueti sistemi), cerca di farla tornare all’antica religione: “«Certo la natura dee pentirsi del dono ch’ella ti ha dato, poiché l’ostinazion tua disprezza l’oro de le tue chiome, il sole dei tuoi occhi, i fiori de le tue guancie, il vermiglio dei tuoi labbri, il candido dei tuoi denti, il soave del tuo fiato, il morbido de le tue carni, il delicato de le tue membra, il sottile de le tue mani, l’espedito de le tue braccia, lo svelto de le tue gambe, il picciolo dei tuoi piedi, il leggiadro de la tua persona

⁶²⁵ Ivi, p. 319-320. Libro I.

⁶²⁶ Ivi, p. 326. Libro I.

⁶²⁷ Ivi, p. 328. Libro I.

⁶²⁸ Ivi, p. 332-333. Libro I.

⁶²⁹ Ivi, p. 334. Libro I.

⁶³⁰ Ivi, p. 335, 345. Libro I.

e, oltre la maestà del tuo sembiante, la grazie dei tuoi gesti, la dolcezza de le tue parole, la gravità del tuo andare e la gentilezza del tuo stare e, quel che più vale, la profondità del tuo intelletto. Sì che riconosciti! Deh fallo, Caterina, se vuoi che noi ti accarezziamo coi doni e non puniamo coi tormenti»⁶³¹.

Nel secondo libro si narrano alcuni dei prodigi accaduti a Caterina, ormai catturata da Massenzio. Per esempio la sua prigionia si dilatò smisuratamente: “Ampliato che fu il piccolo spazio, si riempì subito di cherubini focosi e di serafini fiammeggianti la moltitudine dei quali con ordine mirabilissimo ingemmar di sé stessi tutte le mura de la gran magione, il pavimento de la quale avanzava di candore e di vaghezza il terso de l’oro e il lucido de l’ariento”, e qui avvenne il celebre matrimonio mistico. La Madonna “prese il sottile, il delicato e il sacro dito di Caterina umile di core e mansueta di vita. Intanto il largo, il clemente e il pietoso figliuol suo lo cinse con lo anello de la grazia”⁶³². È interessante notare come un tema così celebrato dalla pittura, particolarmente nel XVI secolo, sia trattato da Aretino in termini così sbrigativi e privi di particolari.

Nel frattempo i dotti parlano di lei, della sua sapienza, del suo essere modello più prezioso delle gemme: “«Cedangli i seggi, i diademi e gli scettri reali, poscia ch’ella è ogni cosa et essendo il tutto, niuna eccellenza di altezza è maggior di lei. Oltre ciò il suo esempio per insegnare la sobrietà, la giustizia, la prudenzia e la virtù è tesoro de la vita, talché le gemme e l’oro a comparazione sono arena dei fiumi e fango dei campi»”⁶³³. La sua eloquenza è straordinaria perché ciò che disse “le uscì de la bocca sacra con quella gravità moderata con cui cascano le foglie dei fiori dagli arbori quando i frutti rappresi in essi cominciano in guisa di smeraldi piccoli a spuntar vivamente su per le cime dei rami loro”⁶³⁴. Caterina viene poi posta a confronto con i sapienti pagani: “Lo Imperador magno, incoronato in segno di potestà e di vittoria d’oro e d’alloro, si sedeva in sul trono aureo, i cui gradi erano ripieni dei più cari amici di lui e i sapienti, a guisa d’una poco meno che ritonda luna, il circondavano”; nell’occasione Massenzio la minaccia: “«ci è forza di estinguer le faci atte a bruscian le case degli idoli che ci perservano queste ghirlande in testa, questo manto indosso e questo scettro in mano»”, ma egli, estasiato dalla sua bellezza, “si diletta in aspettare ch’ella partisse la porpora de l’un dei labbri dal cremesì de l’altro”⁶³⁵. A dispetto delle speranze di Massenzio di

⁶³¹ Ivi, p. 345. Libro I.

⁶³² Ivi, p. 356-357. Libro II.

⁶³³ Ivi, p. 361. Libro II.

⁶³⁴ Ivi, p. 372. Libro II.

⁶³⁵ Ivi, p. 367, 373. Libro II.

far cadere Caterina, i cinquanta savi si convertono ascoltandola; “il Cielo sparge sopra dei chiari amici del Salvatore cinquanta palme splendide e altrettante corone lucenti. Le quali gioie vedute, Caterina disse loro: «[...] Adunque adornatevi e rabellatevi di sì fatte gemme e di cotali ricchezze [...]»”. Massenzio non tollera la sconfitta e “con l’animo foribondo, gittato in terra le corone e lo scettro, ne lo squarciarsi dintorno la veste fece romoreggiarla con il proprio strepito che fa un tronco diradicato in un tratto da un groppo di vento subito”. I cinquanta savi vengono condannati al rogo dalla rabbia cieca del governatore e “Caterina (la cui anima si potea dire aurea e adamantina, però che ella era più preziosa che l’oro e più forte che il diamante, onde superò con il merito il pregio di quello e con la fermezza la materia di questo) seguitava i sapienti”⁶³⁶.

Massenzio, preso dalla giovane determinata, cerca ancora di convincere Caterina con l’arma della promessa di celebrazione e gloria: «[...] E per più tua gloria e in marmo, e in bronzo, e in oro farem consacrare la tua imagine, la tua statua e il tuo simulacro in ogni nostro tempio, acciò che come a dea te si accendano i lumi, te si ardano gli incensi e te si appendano i voti». Dopo di che, dovendo allontanarsi temporaneamente, lascia al generale Porfirio la guida di Alessandria: “Intanto Massenzio, scesa la scala di marmo splendido si vidde menare il cavallo [...] rodendo e imbiancando col moto dei denti e con la schiuma de la bocca il freno d’oro che lo reggeva. Et egli, posto il piede mancino ne la staffa gioiellata, fermando la mano de la briglia sul capo de l’aurea sella, portando in suso e girando la gamba destra, ci salse con attitudine imperialmente regia”, un gesto che denota forza e agilità descritto, nella preziosità dei dettagli, con un’abilità quasi cinematografica⁶³⁷.

In assenza di Massenzio, Caterina parla all’imperatrice e a Porfirio, la cui attenzione sarebbe meritevole di un effettivo ritratto, poiché “Due figure uniche dipinte da lo stil vivo de lo egregio Tizian Vecellio o vero iscolpite da lo scarpel chiaro del singulare Iacopo Sansovino, le quali con immobile attitudine tenghin tese le orecchie ai detti che sogliono uscir dela bocca altrui, parevano la Imperatrice e Porfirio attenti ai discorsi utili e veri di Caterina umile e sincera”⁶³⁸. Caterina però è sempre prigioniera e lo Spirito Santo si reca nella cella per portarle cibo miracoloso: “Intanto il candore de le sue penne e la bianchezza de le sue piume rilucevano d’un colore che avanza il lustro de lo avorio terso e il vivo de l’argento forbito come le cose divine avanzano di pregio le umane”. Porfirio e l’imperatrice ripensano a quanto hanno ascoltato e “Quegli ornamenti d’oro, quei fregi di perle e quei groppi di gemme che pur

⁶³⁶ Ivi, p. 379, 381. Libro II.

⁶³⁷ Ivi, p. 390, 400. Libro II.

ora, in virtù de la grazia dolce ch'esce da lo splendor che gli fregia, gli insuperbirono con la vaghezza de la pompa parevano loro spine, aghi e stecchi i quali gli pungessero, gli forassino e gli trafiggessono le carni, il core e l'anima. Onde con secreta limosina ne dispensar gran parte nei poveri di Cristo"⁶³⁹. Porfirio trasmette ciò che ha appreso ai suoi soldati: "«Sì che a onta degli idoli [...] accendete e il torchio de la mente, e la lampa de lo intelletto, e la lucerna del core»"⁶⁴⁰.

La descrizione delle rovine del palazzo di Alessandro ad Alessandria che compie Aretino è alquanto suggestiva, poiché vi si trovava un manufatto particolare: "Ma ogni altra eccellenza era annullata da la superba vivacità d'un mostruoso cavallo di bronzo il qual posava sopra un possente pilastro di terribile pietra con tutti quattro i piedi, ma in atto che mostrava di volergli con un salto levar da terra tutti quanti a un tratto; e in cotal movenzia veniva ad abbassarsi con sì natural modo, che a chi lo guardava pareva ch'ei si lanciasse in alto. Intanto le groppe sue discoprivano quei muscoli dolci e grandi che si veggano nei corsieri bravi quando il rincularsi indietro con tesi orecchi gli fa alzare il capo e, sborfando e ringendo con le nare gonfiate e con la bocca aperta, elevando i crini riempiere e cingere di vene e di nervi il corpo e le gambe. Il simulacro ch'io dico era la imagine di Bucefalo, dedicata ivi dal Re Alessandro, figliuolo di Filippo di Macedonia, in gloria de lo animale famoso per il corno che teneva in fronte e ammirando per i piè ch'egli aveva umani". Il governatore fece però un uso snaturato di quest'opera, trasformandolo in una sorta di *toro di Falaride* e martirizzandovi i cristiani all'interno: "gli altri fur posti dentro a lo ampio ventre del gran cavallo, la viva forma del quale era serbata dagli uomini per miracolo de l'arte di Lisippo e non per esercizio de la crudeltà di Massenzio"; in breve "uscîr fuora de lo aperto de la sua bocca con sì pietoso suono, che parve ch'egli avesse umana la voce come aveva umani i piedi"⁶⁴¹.

Massenzio dopo queste stragi non ottenne comunque l'obbedienza di Caterina e decise anche per il suo martirio: "«comando che si prepari fra tre giorni quattro rote isparte di chiodi aguzzi e di rasoi taglienti sopra le quali sia legata costei, acciò che i rasoi e i chiodi la sazino del piacere di quei martirii ch'ella mi chiede»"; i prefetti eseguirono le disposizioni e "ordinarono le quattro rote, due contrarie a le altre due e due opposte a le due". Il giorno fissato per l'esecuzione Caterina venne svestita dai carnefici: "E spogliatola ignuda, tirar gli

⁶³⁸ Ivi, p. 390, 408. Libro III.

⁶³⁹ Ivi, p. 412-413. Libro III.

⁶⁴⁰ Ivi, p. 416. Libro III.

⁶⁴¹ Ivi, p. 426-427, 429-430. Libro III. Le leggende narrano che molti cristiani medio-orientali furono martirizzati con l'uso di *tori di Falaride*; tra questi anche Eustachio, il santo eponimo dell'abbazia di Nervesa, nella quale Giovanni della Casa scrisse il *Galateo* e Aretino stesso vi fu ospite.

occhi a sé, però che essi e i circostanti ismarrirono la vista ne lo splendore del suo delicato, del suo terso e del suo casto corpo, però che egli era tale qual saria una composizione di perle chiare, lucide e tenere se, mosse dal polso e da la lena vitale, agitassero in lei il consorzio degli spiriti e le virtù dei sensi”⁶⁴².

Sentendosi tradito anche dalle persone a lui più prossime, Massenzio fece trucidare anche la moglie; Porfirio pietosamente la seppellì di nascosto a Massenzio, il quale cercò il colpevole di quel gesto di rispetto perseguitando ancora molti innocenti, “fatta una gran fila dei condannati a la pena capitale, non si vedeva altro che isfoderare, alzare e abassare daghe, iscimitarre e spade di sottil lama, di affilato taglio e di larga piastra”. Finché Porfirio ammette l’atto di rispetto per la donna: “Onde è meglio di comporre insieme le foglie de le palme e insieme ordinar la equalità dei vinchi, e tessendone e intrecciandone sportelle e canestri, mangiare il pane nel sudor del suo volto, che, seguitando i lor favori, sottomettersi ai pericoli de la indegnazione di quegli come di questi e di questi come di quegli”⁶⁴³.

1.3.4 La Vita di San Tommaso

Già al principio del 1541 Alfonso d’Avalos richiede ad Aretino una nuova opera, per celebrare se stesso attraverso i legami di discendenza che egli presumeva di avere dalla famiglia di Tommaso d’Aquino, il santo che più di tutti simboleggiava l’ortodossia cattolica. È ormai evidente come le ambizioni dei due uomini si intreccino strettamente e risultino utili l’uno all’altro attuando una reciproca forma di ricatto: lo scrittore ne ricava un’occasione per dimostrare le proprie posizioni politico-religiose e garantirsi un’arma per esigere il pagamento della pensione, mentre il marchese sfrutta l’opportunità di dimostrare liberalità e fedeltà a Chiesa e Impero. Ma non tutto fila liscio perché già nei primi mesi le rate dovute ad Aretino ricominciano a tardare e in questo caso l’epistolario, pur evidenziando un forte raffreddamento dei rapporti tra i due, non rivela tutti i passaggi della rottura. La materia da trattare è nuovamente difficile e laboriosa e, come per la *Vita di Santa Caterina*, Aretino addossa ogni responsabilità di insuccesso al marchese; l’opera viene stampata nel dicembre del 1543 da Giovanni Farri (anche se vi sono notizie di una *princeps* marcoliniana, di cui però pare non sopravvivano esemplari nonostante le concessioni di licenza e privilegio nella primavera del 1542) su istanza di *Biagio Perugino Patarnostrario*, quel personaggio eclettico tra il profumiere e il vetraio che si ritrova in un discreto numero di opere aretiniane, con

⁶⁴² Ivi, p. 431, 433-434. Libro III.

⁶⁴³ Ivi, p. 443, 448. Libro III.

dedica naturalmente al marchese del Vasto. Qui l'autore non sfoggia la massima diplomazia, sottolineando piuttosto le pessime caratteristiche esibite dal committente di sfruttatore degli artisti e negligente pagatore degli oneri imposti dall'imperatore; egli al contrario ha affrontato una materia impervia con grande coraggio, esponendosi anche al rischio di grosse critiche. A porre fine alla questione pare comunque che fosse intervenuto Carlo V in persona, considerando anche che il 1543 fu l'anno in cui Aretino ebbe l'onore di cavalcare proprio accanto all'imperatore a Peschiera. Da quel periodo in poi per il marchese del Vasto sarà il declino: la sua luce si era progressivamente spenta a partire dalle sconfitte militari del 1544, fino alla morte intervenuta nel 1546.

Rispetto alle precedenti due *vite* Aretino dispose in questo caso di maggior materiale, poiché erano numerose le biografie di san Tommaso in circolazione a partire già dal XIV secolo, sia in forma narrativa che in vesti già predisposte per una recitazione o per una lettura popolare; difficile è comunque dire se Aretino non sia intervenuto personalmente nell'ideazione di alcuni episodi non rinvenuti nella tradizione. Dalla sua penna emerge un uomo sostanzialmente diverso da quello tramandato da quelle fonti che egli liberamente interpreta, per esempio ampliando in modo significativo il dissidio familiare che ruota attorno alla scelta radicale del santo e la sua ricomposizione nelle battute finali con il ritorno alla casa paterna; attraverso questo episodio si giustifica l'origine della discendenza fino all'Avalos, che il santo stesso si prefigura in sogno⁶⁴⁴. Per quanto concerne le testimonianze sui beni di pregio, oltre a ribadire quanto già espresso per le precedenti biografie si può in questo caso sottolineare l'occasione che Aretino coglie grazie alla madre del santo, Teodora, una donna nobile del XIII secolo, per descrivere abiti e gioielli, ma soprattutto per discutere sulla loro funzione come segnale obbligato di uno *status* sociale. Si fanno qui più dettagliate le descrizioni delle suppellettili liturgiche e dei prodigi che accadono per volontà divina. Interessante è la descrizione della meretrice mandata a tentare Tommaso, rappresentante l'opportunità per lo scrittore di *dipingere* con la sua penna il mito della seduzione nella sua contemporaneità, imitando efficacemente il pennello del suo sodale Tiziano e dei suoi epigoni.

L'opera si apre con la visita che Landolfo d'Aquino (padre di Tomaso) fa all'eremita Buono, che viveva sul Monte di Cuma: questi "non in specchi e non in figure dimostrava il futuro, anzi lo esprimeva con lingua libera e sciolta", come faceva la sibilla che era vissuta

li⁶⁴⁵. Anche qui si ritrova un esempio di bellezza muliebre, Teodora, madre di Tommaso ed emblema della donna in età perfetta; i canoni descrittivi non variano: “i fiori e le viole che le colorivano le guancie con il bianco del latte e con il vermiglio de la grana”. Teodora “Era la soprana signora trasferita ne la etade che accenna partirsi da lo stato giovenile mostrando entrare nel dominio donnesco; per la qual cosa il peregrino dei suoi gentili andari non cadeva nel grembo de le vanità verdi e non si stabiliva ne le braccia de le severità mature, ma, standosi nel mezo degli estremi di quelle e di queste, la faceva parere una forma celeste rinchiusa ne l’abito terreno. Lo immoto e il grave de l’atto gli affiggevano gli occhi là dove lo richiedeva la necessitade o il caso con tanta graziosa eleganzia, che le dee nei guardi loro non affigono le loro luci altrimenti. La foggia che in diversa onestà di modi le intrecciava e annodava la copia dei capegli, ch’ella senza alcun velo teneva iscoperti, poteva chiamarsi acconciatura anticamente moderna e modernamente antica”⁶⁴⁶. Aretino spiega la filosofia della ricchezza collegata al concetto di onore e di appropriatezza al rango sociale: “Sopportò la catolica Teodora così fatta signorile pompa non tanto per grado del sangue da cui e ella e il marito traevono il reale legnaggio, quanto per esser certa che ‘l Paradiso e lo inferno non consiste ne la viltà né in la superbia degli abiti. Onde è più lecito che i re vestino di seta che di bigio, avenga che in quella si scorge il decoro che dee usare la lor maestade e in questo si vede il meccanico che debbe fuggire la lor corona. Ecco, Iddio non ha bisogno di laude, né di lumi, né d’incensi e pur accetta l’odore, la luce e l’armonia loro. E Cristo riguarda i cuori e non gli ori. Insomma le reliquie richieggiono i tabernacoli, al sacramento si conviene il calice e al mondo l’ornamento”⁶⁴⁷. Forse per il fatto che della madre del futuro santo poco si conosce, Aretino ha modo di approfondirne la descrizione, utilizzando il suo stile retorico molto ricercato: “Ma perché, ne l’aver ella dismessa la sontuosità dei panni, la refulgenza de le ghirlande e la vaghezza dei monili, ne veniva ripresa come dispregiatrice dei fregi convenienti a la nobiltà de la sua persona eccellente, sì modesta signora se ne scusava con dire che le delizie di tali magnificenzie erano superflue a lei, perché di continuo andava ornata de le preclare virtù del suo sposo; soggiugnendo che, sì come lo specchio ricco di perle e fornito d’oro, caso che in sé non rappresenti quella forma pura che rende vive l’altrui imagini, nulla

⁶⁴⁴ P. MARINI, *Introduzione*, in PIETRO ARETINO, *Opere religiose. Vita di Maria Vergine. Vita di Santa Caterina. Vita di San Tommaso*, Tomo II, a cura di P. MARINI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume VII, Roma 2011, p. 9-68; P. MARINI, *Nota ai testi*, ivi, p. 615-693.

⁶⁴⁵ PIETRO ARETINO, *Vita di San Tommaso*, p. 457-612, in PIETRO ARETINO, *Opere religiose. Vita di Maria Vergine. Vita di Santa Caterina. Vita di San Tommaso*, Tomo II, a cura di P. MARINI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume VII, Roma 2011, p. 459-462. Libro I.

⁶⁴⁶ Ivi, p. 468. Libro I.

vale, così la donna rilucente d'oro e di perle è di niun momento, non si dimostrando nei costumi e nei modi simile ai modi e ai costumi di colui al quale è congiunta per legge del matrimonio, i cui frutti sono prole, fede e sacramento”⁶⁴⁸.

Molto ampollosa è poi la descrizione del corte di parenti e aiutanti alla celebrazione per il battesimo di Tommaso: “In cotal mentre il fanciullo, che dopo loro veniva portando un vaso di terso ariente pieno d'acqua purissima e tepida, usurpò con la sua più che bella beltade la vista di ciascun uomo [...]. Dui teneri garzoncelli, che parevano proprio frati di esso Cupido, lo seguono poco discosto. L'uno dei quali con la mano de la pura semplicità portava una urnetta d'oro gioiellato colma di sale candido e l'altro a la sinistra di lui ne sosteneva con le dita de la casta innocenzia una simigliante con trito zucchero dentro. Venivono dietro ai predetti un certo numero di fanciullini puri. Egliino con graziosa attitudine facevano vedere alcuni torchi di cera vergine tempestati di monete argentee e di medaglie auree destinate da la carità di Teodora in offerta e in limosina a colui che era eletto a battezzargli il bambino. Il quale ammantato di drappo di colore ardente, sparso di gemme di splendidezza vivace, sostenea ne l'umiltà de le braccia una veneranda matrona circondata e seguitata da molte madonne gentili e da infiniti personaggi gravi col supplimento di tutta la nobiltà de la corte”⁶⁴⁹. Anche se Tommaso era molto piccolo, già cominciavano a manifestarsi i prodigi: “tutte le campane ne le chiese de la citade sonarono senza che altri si accostassi ai funi pendenti da le machine che facilitano le lor movenzie”⁶⁵⁰; ancora, mentre la madre si accinge a lavarlo, “Tosto che le membra care del figlioletto, anima di lei, furono da l'acque d'un bagno prezioso per la mistura di vari aromatici odoriferi egualmente in una gran conca d'argento ristorate e forbite, ecco venire, credo dal Cielo, certa carta in guisa di breve che nel calar giuso si raggirava in sé stessa come si raggira in lei medesima penna vana o paglia leve cadente d'alto in basso. E mentre si rivolgeva in ruote larghe e lenti, spargeva un lampo simile a quello che move un piropo che lampeggia in virtù de la vivezza che consente che i suoi obietti provochino le sue riflessioni”⁶⁵¹.

Tommaso, cresciuto, deve essere accettato in convento, ma il padre confessore è in difficoltà e non sapendo cosa dire “pareva uno infermo recatosi a sedere in sul letto con la coppa de la medicina in mano, la cui composizione non bee e non getta”. Il giovanetto

⁶⁴⁷ Ivi, p. 471-472. Libro I.

⁶⁴⁸ Ivi, p. 473-474. Libro I. Il ragionamento fatto qui è parallelo a quello, in toni molto più ironici, che compare nell'opera teatrale del *Filosofo*.

⁶⁴⁹ Ivi, p. 472. Libro I.

⁶⁵⁰ Ivi, p. 473-474. Libro I.

⁶⁵¹ Ivi, p. 474. Libro I.

continua a ricevere segnali e una notte sogna l'agnello: “uno agnello né più né meno candido che si sieno i fiocchi de la seta bianca, però che i berli de la lana di che teneva innanellato il dosso erano proprio tali. E perché intorno al capo gli folgorava un cerchio d'oro micante, posso affermare che fusse simile a quello dipinto, che l'una zampa posa sopra il libro e con l'altra sostiene la verga in la cui cima si legge in piccolo breve *Agnus Dei*”⁶⁵². Qui però inizia anche il dissidio con la famiglia, perché il convento lo tiene segregato e lui si stacca progressivamente dai suoi cari; Teodora infatti dice ai frati che non vogliono fargli vedere il figlio: “«Voi, voi pensate di rubare a le misere femmine (le quali tante volte moiono quante ci partoriscono e altrettante, per Dio grazia, ci rinascono quante non si moiano partorendo) non solo i figli proprii, ma le loro vene, le loro midolle, e le loro viscere!»”⁶⁵³, riprendendo qui una celebre frase che Aretino scrive in una lettera alla sua compagna Caterina Sandella, che aveva avuto un parto particolarmente pericoloso.

Nel libro secondo della biografia di Tommaso si svolge il celebre episodio della tentazione della meretrice, che vale la pena citare per la descrizione che Aretino fa della donna trasponendo in questo contesto, proprio per esaltarne l'effetto, l'ideale massimo delle arti seduttive femminili. Il gioco è sottile e ammiccante, non sfacciato o volgare, e per questo la seduzione si fa emotiva, cerebrale e non solo fisica; il terreno su cui si muove la prova è quello dell'eleganza sensuale, apparentemente distratta, e non quello della carnalità schietta e immediata. La donna, “raccolta in sé medesima per adescar Tomaso a la miseria del carnale appetito, si lasciava forcheggiare un crine cadente ad arte tra la tempia e l'occhio in modo che pareva furargli l'anima pur troppo ladramente. Dopo questo, levatosi il velo dinanzi con gesto d'inavvertenza avvertita, si faceva ondeggiare le poppe nel petto con una certa maniera d'inganno che più tosto si può comprender che dire. Poco dipoi si dirompeva in la ricadenza di alcuni omei che, se bene fino a le mura de la rocca se ne risentivano, non potevon già rimuovere Tomaso da le sue incorruttibili continenzie. In men di che si disnodava i capegli e, tenuto così un poco sparte le fila del suo oro, le raccoglieva rivolgendosigli in testa con i soliti contesti di trecchie. Poi, istendendo con grazia una mano, col vagheggiare le sue dita, incitava il giovane a guardarle. Intanto ecco che si lascia cadere un guanto e ricogliendolo suso prende ancor il lembo de la vesta, acciò che il guardo di lui s'invaghisse del piede bello e de la gamba isvelta. Si sfibbiava una manica fino sopra del braccio per iscoprirgli la candidezza de le carni che le rilucevano intorno le membra con morbida delicatezza. Fatti con ogni sorte

⁶⁵² Ivi, p. 487, 490. Libro I.

⁶⁵³ Ivi, p. 506. Libro I.

d'artefizio tutti i gesti prefati, si diruppe in un canto che non so se apena le statue non se ne fussero risentite. A la fine, levatasi suso, accennò di incominciare un ballo con sì agile modo di salti e di passi, che me lo par fruire iscrivendolo. Né le parendo da più indugiare, si gettò nel letto signorilmente fornito e ispogliatasi tutta ignuda, faceva mostra del più ben proporzionato corpo che mai si vedesse in qual si voglia donna. Ella, postasi de le mani sul fiore guastatole da quel primo che le preruppe il virginal sigillo, si recò l'altra sotto la guancia ne l'atto che si scorge in alcune Cleopatre di marmo pario. Intanto le rilucevano le carni ne le lor freschezze natie ne la maniera che rilucano quelle de le figure dipinte in virtù de le sottili vernici. L'ornamento de le trecchie rilegate con i strani ordini la dimostrava come reina de la beltade, imperò che le cerchiavon la leggiadrissima testa a guisa di corona. Degli occhi, il cui lume ripercotendo con i riflessi del suo splendore in una lucerna accesa facea vaneggiarla, non favello, avenga che mi abagliano in modo nel pensare a la lor refulgenza, che non mi lasciono vedere dove mi ponga la penna. Del riso medesimamente taccio, perché le cose impossibili a descrivere son di più meraviglia nel metterle in silenzio che ne lo esprimerle in carte. Duo soli piccoli senza gran lustro di raggi posti in un cielo isvelato simigliavano le mammelle che le brillavano in seno. I muscoli sparti in le fasce nel veramente vago corpo di lei si comprendevano ne le dolcezze loro con difficile vista. Tondeggiavano le sue braccia e le sue gambe con tanta gentilezza di grazia, che si fora a gran pena conosciuto chi ci avesse più parte, o lo stil del Cielo o lo scarpello de la natura. Ella, che riposava in sul fianco sinistro respirando a uso di dea e non in costume di donna, nel rimirare con fisso isguardo lo inviolabile giovane, sembrava non persona viva ma creatura iscolpita in una composizione di latte e d'ostro teneramente duro⁶⁵⁴. Aretino è quindi quasi rapito, al posto di Tommaso, dalla sua stessa creatura, che nella posa rilassata sul letto non può non rimandare a certe *Veneri* di Tiziano.

Nella cella, dove sta in completo isolamento, a Tommaso appaiono due angeli: “apparvono ivi due angeli del Signore, l'uno dei quali teneva in mano un volume e una tonica e l'altro una sola benda. Cosa sacra pareva certo il libro, inestimabile l'abito e immacolata la cinta. Con i tre sì preziosi doni i santi messi di Dio visitarono l'umile Tomaso” che non riusciva a “sofferire i lor volti di porpora simile al fuoco e di fuoco simile a la porpora”. Tommaso riceve quindi degli altri segni: “In cotal mezo il nunzio celeste che teneva la fascia bianca come la sua purità gliene legò sopra dei fianchi [...]. Mentre quell'uno dei nunzii dei cenni di Dio succinse il beato col vincolo de l'angelica castitade, ecco quest'altro che rende

⁶⁵⁴ Ivi, p. 520-521. Libro I. *Forcheggiare* sta per biforcare; gli *omei* sono dei sospiri.

integra al suo dosso la veste che più non potrà isquarciargli altrui”⁶⁵⁵. Ai familiari è ancora ostacolata la compagnia del congiunto e la madre Teodora ne soffre particolarmente: “ditemi se vi credete ch’ella abbia il cuor di smalto”, freddo e insensibile⁶⁵⁶.

Tommaso incontra il re di Francia e nel suo discorso accenna anche alle giuste frequentazioni paragonate ai beni preziosi: “Mantieni in amicizia gli uomini ornati di costumi e di mansuetudine, avvenga che quegli che hanno fornito il petto di sì alte condizioni posseggono gioie di più pregio che l’oro”⁶⁵⁷. Tornando da Parigi Tommaso si ferma al monastero di Bologna e, non riconosciuto dai confratelli come il grande dottore, viene mandato a mendicare: “adattatosi in su la spalla manca quello istrumento di panno grosso di lino che, pendendo dietro le rene e dinanzi al petto, si dimostra e mezzo e pieno de le divote mercedi de la sustanzia senza il cui nutrimento non potrebbe vivere la vita, se ne andò picchiando di porta in porta”; tale *istrumento* viene chiamato *tasca*⁶⁵⁸.

Ancora segnali divini, narrati enfaticamente da Aretino, compaiono nella quotidianità del santo; Tommaso aveva sentito la voce di Gesù: “paregli ognora udir le voci che li spinse ne l’anima il crocifisso, le note de le quali si rimasero impresse in segnacolo d’oro puro ne le coperte di qualunque libro si teneva Tomaso ne la camera dove apparse il miracolo”⁶⁵⁹. Ancora, mentre celebra la messa “ecco una nuvola composta tutta di raggi di ariente, i lampi de la quale folgoravano dintorno abbagliando qualunque che la rimirava ne la guisa che i lumi d’oro del sole abbagliano chi gli rimira”; la sua predica tocca l’importanza del’operare per il bene: “Siavi caro il vilipendio che disprezza i sudori del benfare e pregiate cotal vergogna sopra ogni altezza di gloria eccellente, però che tre ghirlande, tre corone, tre diademi acquistiamo per ciò: l’una è lo imitare Giesù”, la seconda “per vivere secondo la virtù”, la terza “che impariamo in tal cosa a ritrarci da la volontà de la carne”. Appena terminò il sermone “ecco un lampo che gli balenò sopra tre e quattro volte. Dipoi, ridottosi intorno al capo del santo in guisa di diadema, isfavillò miche di fuoco e d’oro”⁶⁶⁰. Un’altra predica che toccò il tema del lusso fu tenuta in Santa Maria Sopra Minerva: “«Allora che il vento che soffia e la neve che fiocca fa goderci il pro che rendono le piume e le stufe [...] Ne la pompa dei marmi e degli alabastri in cui riponiamo le ceneri dei nostri parenti ricordiamoci di coloro che sono posti sotterra senza lumi e senza lagrime. Nel superfluo lusso de la seta e degli ori

⁶⁵⁵ Ivi, p. 523. Libro I.

⁶⁵⁶ Ivi, p. 525. Libro I.

⁶⁵⁷ Ivi, p. 548. Libro II.

⁶⁵⁸ Ivi, p. 566, 568. Libro III.

⁶⁵⁹ Ivi, p. 588. Libro III. *Segnacolo* significa qui sigillo.

⁶⁶⁰ Ivi, p. 569, 574. Libro III. Le *miche* sono le scintille.

che si usano per veste credasi a le angustie di chi va mendicando tanto di straccio che gli ricopra le carni»⁶⁶¹.

Tommaso viene tentato ancora inutilmente dal Diavolo trasformato in eremita ma, dopo tanta insistenza senza ottenere cedimenti, “lo insidiatore rottogli il nappo con che beeva per farlo scandelizzare, «Bene hai fatto» parlò Tomaso «a romperlo, perché noi pur troppo aviamo bevuto», astenendosi di bere assai giorni”⁶⁶².

La chiusura dell’opera è, come si diceva, incentrata sul sogno profetico di Tommaso circa la discendenza della sua famiglia, in particolare fino al marchese del Vasto, committente del teso agiografico: “Guardava il merito di lui che gli serbava ne la destra ispedita la verga argentea e ne la sinistra ferma il vessillo aureo ornato d’una aquila nera con due teste sostenenti corona preziosa e sublime”⁶⁶³. In punto di morte, forse per avvelenamento, Tommaso parla ai suoi confratelli: “«E se pur vi piace alcuna cosa de le mie, pigliatevi il cinto che sopra i lombi mi avinsero gli angeli»” quale cosa più significativa che egli abbia posseduto⁶⁶⁴.

1.3.5 Una digressione tra l’autopromozione, il vetro muranese e l’equivoco *antiquario*

Come si è potuto ampiamente vedere, in vari punti delle opere a carattere religioso Aretino dimostra più di qualche influenza e conoscenza antiquaria; in fondo, essendo gli eventi narrati collocati in un *antico* passato, più o meno circoscrivibile a seconda dell’oggetto della trattazione, queste erano le uniche opere in cui ciò poteva avvenire in quanto l’epistolario e la tipologia che aveva deciso di adottare per i testi teatrali e i dialoghi erano connotati da un fortissimo aggancio al reale e al presente tangibile. Nelle opere religiose invece egli riesce a trovare uno spazio più ampio per la sua fantasia e a inserire la descrizione di oggetti preziosi antichi e mitici così come poteva immaginarli o come le suggestioni della cultura archeologica della sua epoca gli suggeriva. Non va scordato che egli era a Roma all’inizio del XVI secolo, un periodo in cui affioravano ovunque le testimonianze del grandioso passato della città stessa. Egli fu collaboratore di Agostino Chigi e visse fianco a fianco con Raffaello, Giulio Romano, Giovanni da Udine e tutta la cerchia di artisti attivi in quella felicissima congiuntura, artisti come è noto affascinati dalla riscoperta dell’antico e dalla sua riproposizione nella mole di opere impareggiabili che andavano realizzando. Anche

⁶⁶¹ Ivi, p. 581. Libro III.

⁶⁶² Ivi, p. 576. Libro III. Il *nappo* è il bicchiere, la tazza per bere.

⁶⁶³ Ivi, p. 595. Libro III.

⁶⁶⁴ Ivi, p. 597. Libro III.

dopo il suo trasferimento a Venezia non gli mancarono i contatti con studiosi, intenditori e collezionisti di antichità: il già citato Antonio Zentani, Andrea Odoni, i Grimani di Santa Maria Formosa, ancora - e più di tutti - il suo affezionato Enea Vico. Anche la sua terra d'origine, Arezzo, continuava a regalare con poca fatica di scavo, soprattutto a carattere occasionale e casuale, molti reperti antichi sia in bronzo che in ceramica, come testimonia in qualche passo anche l'epistolario.

In questa piccola digressione tento di indagare più approfonditamente quello che già a prima vista appariva come un sagace e sottile gioco di parole, attuato da Aretino proprio sulla base di un interesse per l'antiquaria, che egli tende comunque a mantenere sempre sullo sfondo. Il suo scopo è propagandistico e autocelebrativo, e si tratta di una di quelle tante piccole astuzie con cui costruiva abilmente la sua immagine, già parzialmente messa in luce da studi su Giovanni da Udine⁶⁶⁵.

E' opportuno avviare il discorso direttamente dai testi editi, e precisamente da tre passi di tre diverse lettere dell'epistolario aretiniano. Siamo alla fine del 1531, settimane in cui si assiste alle ultime battute del controverso, altalenante e pericoloso rapporto tra Pietro Aretino e il duca di Mantova Federico Gonzaga prima della loro definitiva rottura. Aretino vive già da qualche tempo a Venezia e il 3 novembre di quell'anno scrive al Gonzaga; contestualmente alla lettera lo scrittore inviava in dono a Mantova una "cassetta [...] piena di vasi di vetro", e appunto questi manufatti sono oggetto di questo approfondimento. Lo scrittore inviava dunque al suo "protettore" i recipienti affinché egli ne potesse apprezzare "la foggia de l'antiquità disegnata da Giovanni da Udine; la qual novitade è tanto piaciuta a i padroni de le fornaci da la Serena, che chiamano gli Aretini le diverse sorti di cose ch'io feci far ivi". Ma non era tutto riguardo la bellezza di tali opere: "Monsignor di Vasone⁶⁶⁶, Mastro di casa del Papa, ne ha portati di qui a Roma per sua santità; la quale, secondo che mi avisa, ne ha fatto gran festa. E io me ne stupisco, perché mi credeva che in corte si guardasse oro, e non vetro"⁶⁶⁷. Questa lettera aretiniana ci indica già quasi tutti i tragitti che andremo a percorrere sull'argomento in questione: vasi realizzati dalle fornaci "alla Sirena", disegnati "all'antica" da Giovanni da Udine, chiamati "gli aretini".

⁶⁶⁵ Questo argomento è stato in parte presentato in una relazione dal titolo *Gli Aretini: una nuova foggia di vetri lavorati oppure una sottile deviazione del significato?* al convegno *Arte tra vero e falso*, Aula Magna di Lettere e Filosofia, Università di Padova, 7-8 giugno 2010, i cui atti sono in corso di stampa. C. FURLAN, *II. Dopo Raffaello*, in N. DACOS e C. FURLAN, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine 1987, p. 133-236, p. 152-153.

⁶⁶⁶ Ludovico Bencucci da Schio, vescovo di Vaison.

Spostiamoci in avanti di dieci anni sempre all'interno dell'epistolario di Aretino per trovare ulteriori informazioni. Lo scrittore toscano si rivolge questa volta direttamente al pittore Giovanni da Udine, che aveva personalmente conosciuto a Roma quando entrambi si trovavano presso Agostino Chigi, l'uno come "segretario" del banchiere e l'altro come collaboratore di Raffaello nella decorazione della villa del banchiere, quella che in seguito verrà chiamata la "Farnesina". La lettera è del 5 settembre 1541 e racconta di come Giovanni, allora a Venezia, si fosse recato a casa di Aretino; non trovandolo, aveva lasciato "lo scritto da dipintore" tracciato "con una punta di gesso" sulla porta del toscano. Questi dunque gli scriverà circa il rammarico del mancato incontro e "con la solita fidanza" gli chiederà "un pien foglio di quei disegni da mettere in vetro che mi faceste a l'ora che Domenico Ballarini (Idolo di cotale arte) tutto stupido vi si donò per sempre, peroché intese e vidde ne la maniera di sì bella e di sì varia foggia di vasi, ciò che non aveva più veduto, né inteso". Il vetraio Ballarin aveva quindi avuto tra le mani dei disegni di vasi all'antica verosimilmente sul genere di quelli realizzati un decennio prima da "i padroni de le fornaci da la Serena" poiché Aretino sottolineava a Giovanni "gli spiriti de la facilitade antica con sì destro stile che altri impara sì fatti andari senza altrimenti operare". Ora - e a ben guardare, per la terza volta - egli desiderava sottoporre quei modelli a qualche altro maestro muranese, come si legge verso la chiusura della missiva: "un tanto maestro in Murano è nel mio core circa il pregarvi che mi fate un sì gran dono. E perché la prestezza radoppia il pregio del presente e l'obbligo di chi lo riceve, piacciavi che la grazia sia pronta, come saranno i servigi che vi degnarete impormi, avenga che io possa farvigli"⁶⁶⁸. Dunque altri elementi si aggiungono: a distanza di dieci anni dalla prima testimonianza, i modelli disegnati "all'antica" da Giovanni sono ancora "attuali" e richiesti, e più maestri vetrai ne hanno realizzato esemplari - primi a essere espressamente citati i Cattani "alla Sirena", poi i Ballarin, e ora un terzo artigiano vorrebbe aggiungersi alla lista.

Compiamo ancora un salto di dieci anni: nella lettera di chiusura del secondo libro di *Lettere* da messer Pietro Aretino ricevute, verosimilmente del 1551, Anton Francesco Doni scriveva un lungo e iperbolico elogio dell'amico toscano, citando un elenco di tutti i luoghi in cui correva allora la sua fama: "in tutte le Città, ville, e Castella si spande la fama vostra, e particolarmente per tutte le case, e per le bocche di tutti gli uomini suona il nome dell'Aretino.

⁶⁶⁷ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo I, Libro I [1538¹], a cura di P. Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1997, n. 29 del 3 novembre 1531.

⁶⁶⁸ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo II, Libro II [1542], a cura di P. Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1998, n. 291 del 5 settembre 1541.

Vedete bel caso. Io son a Mantova, e della razza d'una bellissima vostra China viddi alcuni Cavalli, vien ricercando, la si domanda l'Aretina. Va a Murano, eccoti che mi s'appresenta alcuni bellissimi vasi di Cristallo, e nuova foggia di vetri lavorati, e si chiamano gli Aretini; queste cose non sanno tanti e sì mirabili scrittori che v'hanno scritto; la casa dove sete stato ventidue anni s'ha acquistato voi per padrone, tanto che si dice a chi vi sta dentro: «Dove abiti tu?», «In casa dell'Aretino, in calle dell'Aretino, alla riva dell'Aretino»⁶⁶⁹. Di nuovo quindi, e a distanza di un considerevole numero di anni dalla prima volta, tornano quei “bellissimi vasi di Cristallo, e nuova foggia di vetri lavorati” che, a prendere il discorso promosso dall'adulante Doni nel suo insieme, “si chiamano gli Aretini” apparentemente in onore dell'epistolografo.

Nel mandare vetro ai signori di Mantova, Aretino non compiva niente di nuovo né di strano; egli aveva già operato come mediatore d'arte per loro conto durante il periodo romano e già nel 1527, dopo soli pochissimi mesi di permanenza in laguna era in grado di mandare a quella corte il suo primo ritratto di mano di Tiziano assieme a quello di Girolamo Adorno, e di promettere una *Venere* di Sansovino e un quadretto di Sebastiano del Piombo⁶⁷⁰. E già allora assieme alle opere d'arte egli spediva, guarda caso, “alcuni vetri” bellissimi di “foggia molto nova” (lettera di Federico Gonzaga a Pietro Aretino, 4 agosto 1527)⁶⁷¹. Anche lo stesso Tiziano aveva avuto modo di compiere questi uffici: nel 1531 si era incaricato di trovare “o cristallo da segare o specchio fatto” per il marchese Federico; inoltre aveva espresso con altri un giudizio positivo su uno specchio ugualmente destinato alla corte mantovana. Mentre tre anni dopo l'ambasciatore Benedetto Agnello spediva a corte “el smalto qual è sta compro da messer Ticiano”⁶⁷². Ancora, su richiesta di Alfonso d'Este aveva perlustrato le fornaci di Murano e presentato un modello in creta per vasi⁶⁷³.

A Mantova, d'altronde, si era sempre sentita la mancanza di vetrerie qualificate che producessero beni di un livello superiore alle semplici esigenze quotidiane (vetri comuni da mensa e da finestre), nonostante fosse attestata già dal Quattrocento la presenza di artigiani

⁶⁶⁹ *Lettere scritte a Pietro Aretino*, Tomo II, Libro II [1551¹], a cura di P. Procaccioli, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2004, n. 410 (riferibile al 1551).

⁶⁷⁰ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo I, Libro I [1538¹], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1997, n. 9.

⁶⁷¹ LUZIO, *Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga* 1888, doc. V, p. 71; doc. VI, p. 71-72.

⁶⁷² Si vedano i capitoli dedicati al vetro in D. BERTOLOTTI, *Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche storiche negli Archivi Mantovani*, ristampa anastatica dell'edizione di Milano 1889, Bologna 1974.

⁶⁷³ P. HILLS, *Venetian glass and Renaissance self-fashioning*, in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, a cura di F. Ames-Lewis e M. Rogers, Ashgate 1998, p. 163-178.

anche forestieri e lo stesso Palazzo Ducale disponesse di due fornaci. Comunque, le collezioni dei duchi di Mantova certamente annoveravano vetri di pregio sia per quanto concerne il tesoro di corte, sia per l'allestimento dei banchetti che per la spezieria e il laboratorio alchemico. L'attenzione dei duchi per i manufatti vitrei rientra perfettamente nella loro passione per tutti quegli oggetti di valore che, arricchendo le loro collezioni, contribuissero a rendere la corte mantovana all'altezza delle più sfarzose corti europee. Già il cardinale Francesco Gonzaga, morto nel 1483 provava interesse per oggetti in vetro di foggia aggiornata sui ritrovati tecnici muranesi, come testimonia l'inventario redatto alla sua morte. Su Isabella d'Este molto c'è da dire: proveniente da Ferrara, città in cui era ampiamente diffusa e radicata la produzione di vetro, doveva avere buone conoscenze di tali manufatti. La marchesa aveva mantenuto l'abitudine di ordinare a Venezia tramite il suo ambasciatore numerosi oggetti in vetro, da vasi di svariate fogge a specchi, da collane a bicchieri di diverso tipo, con o senza coperchio, spesso secondo un disegno o un modello. Anche nel 1502 aveva ricevuto una "cassa de vetri" da Venezia, dicitura che ricorda molto la *cassetta* citata da Aretino. Le conoscenze sulla marchesa e sugli ambienti da lei frequentati permettono di ipotizzare i suoi gusti in fatto di vetro: vetro cristallo, vetro blu decorato a smalto, vetro lattimo a imitazione della porcellana. Federico II Gonzaga non fu da meno; tra le tante cose, negli anni trenta aveva fatto ordinare dal suo emissario a Venezia, secondo una forma in legno, un vaso "di vetro cristallino del più bello et meglio purgato che sii possibile dove gli ha ad entrare il preciosissimo sangue di Christo N.S.". Forse il disegno era di Giulio Romano, che sempre nel corso degli anni trenta aveva progettato altre tazze per il duca⁶⁷⁴.

Rimane quindi da vedere quanto e cosa vi sia di vero nelle tre lettere citate in apertura, rispondendo così ad alcuni quesiti che insorgono dai testi, ovvero su chi fossero i vetrai citati, Domenico Ballarin e *i padroni de le fornaci da la Serena*, e se erano questi realmente *idoli di cotale arte*; se esistessero davvero a Murano dei vetri chiamati *Aretini* e, se sì, come si ponevano all'interno della produzione vetraria veneziana del XVI secolo; se fosse esistita un'altra accezione della locuzione *Vasi Aretini*, con un punto di tangenza con quella usata in questo contesto.

Venezia ha sempre avuto un legame fortissimo con il vetro che, fino al XVIII secolo, rimane il prodotto più tipico della città; tra i presupposti di questo radicamento vi erano

⁶⁷⁴ D. BERTOLOTTI, *Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche storiche negli Archivi Mantovani*, ristampa anastatica dell'edizione di Milano 1889, Bologna 1974, p. 194; *Il cammeo Gonzaga. Arti preziose alla corte di Mantova*, catalogo della mostra a cura di O. CASAZZA, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 12 ottobre 2008 - 11 gennaio 2009, Ginevra-Milano 2008.

certamente le relazioni profonde e durature con Bisanzio, oltre che con Alessandria e la Siria, i luoghi in cui prima ebbe origine e si sviluppò l'arte vetraria⁶⁷⁵. L'organizzazione del lavoro era, come per tutte le altre categorie, rigidamente regolata dai capitolari, o *mariegole*, il primo dei quali risale al 1281; altrettanto rigorosa era la struttura dell'*arte*, con le sue figure ben delineate e dai compiti precisi. Il momento certamente più entusiasmante della storia del vetro veneziano inizia alla metà del XV secolo, quando cioè viene inventato il modo di produrre il vetro cristallo, e prosegue per tutto il XVI secolo, periodo in cui il linguaggio rinascimentale entra anche in questo settore orientando la produzione verso un'eleganza rimasta insuperata. Il prestigio al quale assurge questo particolare prodotto lagunare è ben indicato dal fatto che la Repubblica avesse posto l'isola di Murano tra le tappe fisse del *tour* cittadino offerto ai visitatori illustri⁶⁷⁶. Precise norme imponevano che non si impiantassero fornaci se non nell'isola di Murano e, nel dominio veneziano, solo città con particolare privilegio potevano erigere una fornace per vetri, senza comunque poter sfornare vetri cristallini. Il vetro cristallo infatti poteva essere prodotto e venduto solo dai padroni delle fornaci autorizzate alla sua fabbricazione⁶⁷⁷. I manufatti che uscivano dall'isola erano destinati prevalentemente all'esportazione, praticamente in tutto il mondo allora conosciuto, con una precisa diversificazione tipologica ed estetica a seconda delle destinazioni, e certamente doveva una parte del suo valore (oltre a fattori come l'elevatissima qualità e la moda) al fatto che l'offerta non soddisfaceva quasi mai la domanda⁶⁷⁸.

Ma, nell'eccezionale panorama della vetraria del Cinquecento, vale la pena vedere più da vicino chi fossero i maestri citati da Aretino, iniziando da Domenico Ballarin, perché la sua esperienza familiare riconduce direttamente a quelle prime, determinanti mosse della storia rinascimentale del vetro muranese. Egli era figlio di quel celebre Giorgio di Pietro Schiavone detto *Ballarin*, presente in laguna negli anni ottanta del Quattrocento come garzone dei Barovier e già nel 1487 padrone (dopo infinite peripezie e tanti contrasti con l'*arte*) di una sua fornace all'insegna del "San Marco": una carriera quasi mitica per le modalità dell'ascesa,

⁶⁷⁵ La bibliografia è, naturalmente, molto vasta. Un punto di vista particolare della storia vetraria veneziana è in *Trasparenze e riflessi. Il vetro italiano nella pittura*, a cura di R. BAROVIER MENTASTI, Verona 2006.

⁶⁷⁶ A. DORIGATO, *L'arte del vetro a Murano*, Venezia 2002, p. 36-59; P. HILLS, *Venetian glass and Renaissance self-fashioning*, in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, a cura di F. AMES-LEWIS e M. ROGERS, Ashgate 1998, p. 163-178.

⁶⁷⁷ L. ZECCHIN *L'Arte muranese fra il 1525 e il 1618 secondo i capitoli della Mariegola*, in "Giornale Economico", 3 (marzo 1959), p. 235-242

⁶⁷⁸ G. CORTI, *L'industria del vetro di Murano alla fine del secolo XVI in una relazione al Granduca di Toscana*, "Studi veneziani", 13 (1971), p. 649-655; A. GASPARETTO, *Vetri veneziani da un naufragio in Dalmazia e da documenti veneziani dell'ultimo Cinquecento*, "Studi veneziani", 17-18 (1975-1976), p. 411-446; W.P. MCCRAY, *Glassmaking in Renaissance Venice. The fragile craft*, Aldershot 1999.

tanto da aver suscitato nel tardo Ottocento anche la fantasia della scrittrice Francis Marion Crawford per il suo romanzo *Marietta. A maid of Venice* (1901), incentrato proprio sul rapporto che Giorgio Ballarin ebbe con la famiglia Barovier, in particolare con la figlia del celebre Angelo, Marietta. Giorgio ebbe tre figli: Giovanni, che ereditò la bottega paterna e morì nel 1512; Francesco, unico Ballarin tra i padroni di fornace nel 1524, tra i più famosi vetrai muranesi del suo tempo citato da Leandro Alberti nella sua *Descrittione di tutta Italia*, a proposito di Murano: “Ha dato nome a questo luogo Francesco Balarino, il quale col suo ingegno in fabricar vasi di vetro ha superato tutti gli altri artefici insino ad hora”; il ramo della famiglia che da lui discende attraverso il figlio Alvisè fu l’unico a proseguire ed è tuttora attivo a Murano. Infine quel Domenico citato da Aretino (anche se si pensa che egli intendesse il fratello Francesco), che compare nel 1532 in un estratto di conti della corte di Francesco I: ricevette 900 lire di Tours per il pagamento di una certa quantità di vasellame di vetro cristallino veneziano; questi aveva certamente una vetreria propria nel 1569 e morì l’anno seguente. Pietro, figlio di Domenico, assunse la bottega alla morte del padre fino alla propria nel 1599; nell’aprile del 1590 molti suoi vetri figuravano nel grande carico che Gerolamo Lippomano, ambasciatore veneziano, stava per portare a Costantinopoli⁶⁷⁹. La fortuna dei Ballarin, dunque, in qualche modo è erede di quella dei Barovier, famiglia di vetrai attiva a Murano dal XIII secolo circa; il più famoso è certo Angelo Barovier (fine del XIV secolo - 1461), allievo in gioventù di Paolo Godi da Pergola al ginnasio di Rialto, uomo colto e abile maestro ricercato da molte corti italiane e straniere; più volte citato con il figlio Marino nel trattato di architettura di Filarete, è a lui attribuita, alla metà del XV secolo, l’invenzione del vetro cristallo. Dalla scuola di Marino emersero i migliori vetrai del XVI secolo. Il nipote Anzoletto mantenne alto il prestigio familiare e nel 1505 ricevette l’ordine di Isabella d’Este per alcuni “vasi cristallini”; dieci anni dopo Marino Sanudo lo nomina nei suoi *Diarii* per la visita ufficiale alla sua fornace del duca di Vendôme⁶⁸⁰.

⁶⁷⁹ Sui Ballarin: L. ZECCHIN, *Un famoso vetraio del Rinascimento: Giorgio Ballarin*, in L. ZECCHIN, *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, 3 vol., Venezia 1987-1990, I, Venezia 1987, p. 202-206; *Ballarino Domenico*, voce redazionale in U. THIEME – F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. II, Leipzig 1908, p. 415; A. BARACCHI, *Ballarino Francesco e Ballarino Giorgio*, ivi; L. ZECCHIN, *I discendenti di Giorgio Ballarin*, “Rivista della Stazione Sperimentale del vetro”, I, 1971, p. 27-31; biografia di Ballarini Domenico in F. PERTILE e E. CAMESASCA, *Lettere sull’arte di Pietro Aretino*, commentate da F. PERTILE, a cura di E. CAMESASCA, 3 vol., Milano 1957-1960, III, p. 290-291; G. D’ADDA, *Art et industrie au XVIe siècle: le lit de Castellazzo*, “Gazette des beaux-arts”, 14 (1876), p. 97-120; L. ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia di F. Leandro Alberti Bolognese. Aggiuntavi la descrizione di tutte l’isole*, riproduzione anastatica dell’edizione 1568, Venezia, Lodovico degli Avanzi, 2 vol., Bergamo 2003, vol. II, f. 99v-100r.

⁶⁸⁰ Sui Barovier la bibliografia è vasta; cito qui come riferimenti essenziali, oltre agli studi di L. Zecchin sopra citati, R. BAROVIER MENTASTI, *La nascita del cristallo*, in *Trasparenze e riflessi. Il vetro italiano nella pittura*, a

Infine la fornace “alla Sirena”: Filippo Catani “depentor de vedri” compare sulla scena muranese nel 1517 quando, residente a Murano da trentaquattro anni, presenta istanza per aprire una fornace, e di privilegio per produrre mattonelle per rivestimenti in vetro durissimo levigato a fuoco. Nel 1521 Isabella d’Este, scrivendo al suo ambasciatore a Venezia, cita proprio la fornace “all’insegna de la Serena” ove far fare “certi scudellini di vetro di smalto bianco a Murano”⁶⁸¹. Ma il momento fondamentale della carriera di questi artigiani è il 19 ottobre 1527, data della richiesta di Filippo e Bernardo Serena di privilegio per una tecnica particolare: “havendo trovato certo modo et nova invention di lavorar del mestier nostro, il qual si domanderà a facete con retortoli a fil”, quella che più tardi si chiamerà *filigrana* (o, nell’Ottocento, *zanfirico*). La fama della bottega era tale che nel 1531 Filippo Catani dovette riaccendere i fuochi della fornace per quindici giorni, durante il periodo della chiusura obbligatoria estiva, poiché la Repubblica volle accontentare i desideri di Alfonso d’Este di “veder lavorar de veri in quel loco” e di “far far certi veri a suo modo”⁶⁸². Oggetti abbelliti con la tecnica della filigrana erano così descritti dal contemporaneo Vannoccio Biringucci: “li paternostri, le saliere, li vasi da bere, ne quali intrinichamente vi si vede alcuni avoltichiamenti di ruschi et altre tarsie traverse et commessi che mostrano alla vista esser rilevi et son pianissimi, risguardinsi ancho non solo le cose picchole ma le grandi che fan di vetro bianco o d’altri colori che paiono intessuti di vimine con quanta e qualità et giustezza”⁶⁸³.

Marin Sanudo nomina nei suoi *Diarii*, a proposito della festa della *Sensa* del 1525, le tre migliori *stazioni* di vetrai: quelle di Anzoletto Barovier, di Filippo Catani *Serena*, di Francesco Ballarin⁶⁸⁴: guarda caso tre nomi che (un po’ meno direttamente il primo) erano lucidamente indicati da Pietro Aretino nelle sue collaborazioni con Murano.

cura di R. BAROVIER MENTASTI, Verona 2006, p. 35-56; A. DORIGATO, *L’arte del vetro a Murano*, Venezia 2002; G. MARIACHER, *Barovier, Angelo (Agnolo da Murano)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, Roma 1964, p. 492-493; per le citazioni di Filarete: ANTONIO AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. FINOLI e L. GRASSI, 2 vol., Milano 1972, vol. I, p. 249, 256-258, 317-318, vol. II, p. 670-671.

⁶⁸¹ L. ZECCHIN, *Famiglie vetrarie famose: i Serena*, in L. ZECCHIN, *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, 3 vol., Venezia 1987-1990, vol. I, Venezia 1987, p. 210-213.

⁶⁸² Altre informazioni sui Serena, oltre alla bibliografia già citata, in L. ZECCHIN, *Una fornace muranese all’insegna della Sirena*, “Rivista della Stazione sperimentale del vetro”, 2 (1971), p. 19-23; *Il vetro muranese negli scritti del Cinquecento*, in L. ZECCHIN, *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, 3 vol., Venezia 1987-1990, vol. I, Venezia 1987, p. 233-237.

⁶⁸³ *De la pirotechnia*, Venezia 1540, citato in R. BAROVIER MENTASTI, *Il vetro veneziano. Dal Medioevo al Novecento*, Milano 1988, p. 94.

⁶⁸⁴ R. BAROVIER MENTASTI, *Il vetro veneziano. Dal Medioevo al Novecento*, Milano 1988, p. 90-91; A. DORIGATO, *L’arte del vetro a Murano*, Venezia 2002, p. 71-94, oltre agli studi di Zecchin citati sulle famiglie muranesi.

Resta da vedere se sono veramente esistiti dei “vetri aretini”. Domenico Bortolussi a metà del Cinquecento gestisce a Milano una bottega per vendere i prodotti del padre, che aveva a Murano la fornace all’insegna della Nave; dal suo registro di bottega, nelle voci dell’aprile 1540 si legge il contenuto di undici casse di vetro provenienti dalla laguna, comprendente *pifari de retortoli e de retortoli chiari*, di *nose de retortoli*, *catelane de retortoli chiari*, di *taze dal pè alto de retortoli chiari*, *impolete de retortoli*, cinquanta *mezi aretini*, trentadue *pifari mezi aretini de fili spessi*. In un inventario muranese del 1550 si trovano *corneti de retortoli chiari e aretini spessi*⁶⁸⁵. Quindi effettivamente esistettero realmente delle produzioni muranesi chiamate aretine, e i passi dei documenti appena citati indicano che potevano essere decorati proprio con la tecnica nuovissima ed estremamente difficile della filigrana, il risultato massimo della vetraria cinquecentesca. Aretino quindi, come sempre avviene, è legato al miglior prodotto e ai migliori artefici del suo tempo.

La dicitura “vaso aretino” doveva avere allora, in taluni contesti, una certa aura di notorietà. Uno studioso di scienze dell’antichità oggi direbbe che i *vasi aretini* sono meglio definiti come “terra (o ceramica) sigillata aretina”; si tratta una produzione su larga scala di recipienti generalmente da mensa in terracotta, ricoperti di vernice rossa lucida e realizzati soprattutto nella zona di Arezzo tra il 35 a.C. e il 40 d.C. Si parla di una produzione seriale molto ampia, secondo alcuni addirittura proto-industriale, con dimensioni senza precedenti anche per quanto riguardava il commercio e l’esportazione, tanto che negli scavi archeologici il loro rinvenimento è frequente e consente la datazione degli strati. Tecnicamente, potevano essere vasi modellati al tornio senza decorazioni a rilievo, vasi modellati al tornio con decorazioni a rilievo applicate, o ancora vasi modellati a stampo⁶⁸⁶. Tra gli autori antichi che ne parlarono vi sono Virgilio, Plinio il Vecchio, Marziale⁶⁸⁷. E’ comunque importante sottolineare qui che già dal Medioevo questo tipo di reperti archeologici, che di frequente venivano ritrovati in Arezzo e nei dintorni, erano generalmente indicati proprio con questa dicitura. La prima descrizione esaustiva è appunto di Ristoro d’Arezzo, nel *Capitolo de le vasa antiche* della sua *Composizione del Mondo* (1282): “E quando alcuno de questi pecci

⁶⁸⁵ L. ZECCHIN, *Una fornace muranese all’insegna della Sirena*, “Rivista della Stazione Sperimentale del vetro”, 2 (1971), p. 19-23, p. 20-21.

⁶⁸⁶ Come riferimenti essenziali indico A. OXÉ e H. COMFORT, *Corpus vasorum Arretinorum. A catalogue of the signatures, shapes and chronology of Italian sigillata*, seconda edizione a cura di P. KENRICK, Bonn 2000; G. FÜLLE, *The Internal Organization of the Arretine Terra Sigillata Industry. Problems of Evidence and Interpretation*, “The Journal of Roman Studies”, 87 (1997), p. 111-155; H. COMFORT, *I vasi aretini: studi e prospettive di nuove indagini*, “Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze”, 35 (1949-1951), p. 81-95; A. STENICO, *Problemi archeologici e storico-artistici dei vasi aretini*, “Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze”, 36 (1952-1957), p. 210-234.

venìa a mano a scoltori o a desegnatori o ad altri conoscenti, ténelli en modo de cose santuarie, maravellandose che l’umana natura potesse montare tanto alto in sutilità e ll’artificio, ‘e-lla forma de quelle vasa, ‘e-lli colori ‘e-ll’altro scoltimento; e diciano che quelli artifici fuoro divini e quelle vasa descesaro de cielo, non potendo sapere co’ quelle vasa fuoro fatte, né la forma né lo colore né l’altro artificio”⁶⁸⁸. Ma più illuminante è un contemporaneo di Aretino, Marco Attilio Alessi, che li cita inequivocabilmente nel suo *Libellus de antiquitate urbis Arretii* del 1544: “Mostrano [...] maravigliosa antichità i vasi Aretini, tanto sottili e di sì mirabil lustro che stavano a paragone dei vasi di cristallo; e di questo ne fò testimonianza io che ne trovai uno [...] a foggia di bicchiere di modo sottile e risplendente che superava qualsivoglia sorte di vetro”⁶⁸⁹. Un commento tanto più sorprendente se si nota ancora una volta, come avveniva per gli scrittori antichi, il richiamo al cristallo e al vetro. Senza ombra di dubbio Pietro Aretino sapeva di cosa si trattava, avendo trascorso l’infanzia e la prima parte della giovinezza nella sua città natale.

Per capire qualcosa di più e completare il panorama della vicenda, basterà tornare a Roma, alle sue prime frequentazioni artistiche, quindi anche a Giovanni da Udine che per almeno due volte aveva disegnato vasi per lui. Lo studio di Toby Yuen sull’influenza delle arti minori dell’antichità su Raffaello, Giulio Romano e Giovanni da Udine, dimostra con chiarezza la grande familiarità che questi maestri avevano con tale categoria di manufatti⁶⁹⁰. L’interesse degli artisti di quel periodo per tutte le testimonianze - grandi e piccole - dell’antichità classica, e per l’oggetto “vaso” in particolare, è universalmente nota. Per restare alla stessa cerchia di artisti che in quei decenni frequentava i cenacoli più importanti della Roma dei papi Medici, cito qui solo come esempio le serie di disegni e incisioni di Agostino Veneziano (1530-1531, *Serie di vasi*)⁶⁹¹, di Polidoro da Caravaggio (*Disegni di vasi e Foglio con cinque studi di vasi*, Firenze, Gabinetto Disegni e stampe degli Uffizi)⁶⁹², o ancora di Giulio Romano (*Disegni per vasi*, Londra, British Museum)⁶⁹³. Ancor più interessante è il

⁶⁸⁷ A. FABRONI, *Storia degli antichi vasi fittili aretini*, Arezzo 1841, cap. I.

⁶⁸⁸ RISTORO D’AREZZO, *La Composizione del Mondo*, a cura di A. MORINO, Lavìs (Trento) 2007.

⁶⁸⁹ Citato anche da A. FABRONI, *Storia degli antichi vasi fittili aretini*, Arezzo 1841, p. 16-17.

⁶⁹⁰ T. YUEN, *Giulio Romano, Giovanni da Udine and Raphael: some influences from the minor arts of antiquity*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 42 (1979), p. 263-272. Yuen analizza soprattutto l’influenza dei rilievi presenti su vasi aretini, lastre *Campana* e glittica.

⁶⁹¹ *The works of Marcantonio Raimondi and of his school, The Illustrated Bartsch*, vol. 27, edited by K. OBERHUBER, New York 1978; *Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, catalogo della mostra, Roma, Villa Medici, 30 marzo – 24 maggio 1992, Roma 1992, p. 348-349.

⁶⁹² *Inventario 2. Disegni esposti*, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, a cura di A. PETRIOLI TOFANI, Firenze 1987, p. 636-638.

⁶⁹³ *Italian drawings in the Department of prints and drawings in the British Museum. Raphael and his circle*, 2 vol. (*Catalogue, Plates*), a cura di P. POUNCEY e J.A. GERE, London 1962, I, p. 76, 77, 82.

foglio con *Schizzi con storia di Orfeo* di Giovanni da Udine (Monaco, Staatliche Graphische Sammlung)⁶⁹⁴: sono infatti perduti i progetti di Giovanni per i vetri chiesti da Aretino, ma in questo foglio – uno dei pochissimi sopravvissuti dell’artista – si scorgono proprio accanto a prove di diverso tipo anche linearissime sagome di recipienti, forse una lontana idea di come avrebbero potuto essere i disegni per i maestri muranesi.

Viene ora da chiedersi quale fosse la “ricezione” a Venezia di questa espressione, famosa in area tosco-romana. Al tempo della Serenissima anche le collezioni venete ospitavano una grande quantità di vasi antichi, di cui solo una parte si conserva oggi nei musei. Vasi antichi erano nella collezione cinquecentesca di Marco Mantova Benavides e in quelle settecentesche di Scipione Maffei e Nani a Venezia. Quasi sempre si trattava di vasi italoti, in particolare apuli, non molto grandi e di non elevata qualità, originari dal sud Italia e comunque da un’area culturalmente omogenea. Altre due ragguardevoli (ma disperse) collezioni veneziane di antichità erano quella cinquecentesca dei Grimani e quella di poco successiva di Andrea Vendramin. Rispetto alle collezioni del centro Italia, quelle venete - pur rivelando gusto, cultura e orgoglio dei possessori - erano meno ricche; i reperti derivavano in parte da acquisti sul vivace mercato antiquario veneziano, ma una gran quantità proveniva dalle campagne venete, spesso in seguito a scoperte fortuite che avvenivano durante i lavori agricoli nelle grandi tenute dei patrizi veneti. È questo il caso di alcuni vasi dei Grimani, provenienti dalle loro proprietà nella zona di Adria⁶⁹⁵.

Pietro Aretino dunque sfrutta un “marchio” famoso legando il proprio nome a prodotti che allora erano certamente il *non plus ultra* della ricercatezza, del lusso e dell’eleganza, incuneandosi in una sorta di zona grigia delle conoscenze antiquarie della sua epoca. Certo che a lui, comunque, la consapevolezza sui “vasi Aretini” non doveva mancare: aretino lui stesso, e in grande e duratura amicizia con un altro celeberrimo aretino, Giorgio Vasari. *Vasari*, appunto. O dovremmo forse dire “dei Taldi da Cortona”? Egli, nelle sue *Vite*, narra anche la vicenda della sua famiglia nel contesto della biografia del bisnonno Lazzaro dei Taldi, che si spostò ad Arezzo con una parte dei fratelli, “i quali, attendendo alle misture de’

⁶⁹⁴ N. DACOS, *Traccia per un catalogo dei disegni*, in N. DACOS – C. FURLAN, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine 1987, p. 237-258, p. 245.

⁶⁹⁵ I. FAVARETTO, *Ceramiche antiche nelle collezioni venete. Lo stato del problema e il punto sulla questione*, “Hesperia. Studi sulla grecità di occidente”, 14 (2001), p. 157-169; I. FAVARETTO, *I vasi italoti. La ceramica antica nelle collezioni venete del XVI secolo*, in Marco Mantova Benavides. *Il suo museo e la cultura padovana del Cinquecento*, atti della giornata di studio 12 novembre 1983 nel IV centenario della morte 1582-1982, a cura di I. FAVARETTO, Padova 1984, p. 159-192; M. DE PAOLI, *Immagini di vasi. Raffigurazioni di ceramica attica e italota nelle collezioni venete dal XVI al XIX secolo*, “Eidola. International journal of classical art history”, 3 (2006), p. 69-89.

vasi di terra, abitavano in Cortona”. Il nonno Giorgio attese “continuamente all’antiquità de’ vasi di terra aretini”; in seguito ai ritrovamenti, in quanto vasaio amò anche riprodurli. Il nonno aveva scoperto “in un campo di terra [...] tre archi delle fornaci antiche, et d’intorno a essi di quella mistura molti vasi rotti, [e] degl’interi quattro, i quali, andando in Arezzo il magnifico Lorenzo de’ Medici, da Giorgio per introduzione del vescovo gl’ebbe in dono”⁶⁹⁶.

In chiusura, a quadrare il cerchio, mi pare molto efficace una frase su Murano del già citato Leandro Alberti che avevamo già incontrato a proposito di Francesco Ballarini: “In questa terra tanto eccellentemente si fanno vasi di vetro, che la varietà, et etiandio l’artificio di essi superano tutti gli altri vasi fatti di simile materia di tutto ‘l mondo. Et sempre gli artefici (oltra la pretiosità della materia) di continuo ritrovano nuovi modi di farli più eleganti, et ornati con diversi lavori, l’uno dell’altro. [...] Certamente io credo se Plinio resuscitasse, et vedesse tanti artificiosi vasi (maravigliandosi) gli lodarebbe molto più che non loda i vasi di terra cotta de gli Aretini, ò dell’altre nationi”⁶⁹⁷.

⁶⁹⁶ V. MINOCCHI, *Dai Taldi da Cortona ai Vasari di Arezzo*, “Bollettino d’informazione. Brigata aretina Amici dei monumenti”, 83 (2006), p. 14-18; V. MINOCCHI, *Appunti sulla ceramica postmedievale ad Arezzo: il Cinquecento*, “CeramicAntica”, 16 (2006), p. 42-57; F. DABELL, *Domenico Veneziano in Arezzo and the problem of Vasari’s painter ancestor*, “The Burlington Magazine”, 127 (1985), p. 29-32; *Arezzo nelle due edizioni delle “Vite” del Vasari*, a cura di F. GANDOLFO, Arezzo 1975, p. 171-173; G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. BETTARINI e P. BAROCCHI, vol. III, Firenze 1971; vol. I e II *Commento*, Firenze 1967-1969.

⁶⁹⁷ L. ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia di F. Leandro Alberti Bolognese. Aggiuntavi la descrittione di tutte l’isole*, riproduzione anastatica dell’edizione 1568, Venezia, Lodovico degli Avanzi, 2 vol., Bergamo 2003, vol. II, f. 99v-f. 100r.

1.4 Le opere politiche e satiriche, la produzione poetica, i poemi cavallereschi

Come è noto, e fin qui più volte ricordato, Aretino fu non solo uno scrittore ma anche un uomo fortemente calato nel suo tempo e difficilmente inseribile in una sola categoria: certamente fu al servizio di uomini potenti con un ruolo non secondario, e certamente svolse compiti non ufficiali anche se delicatissimi nel complesso sistema diplomatico veneziano. La sua intensa attività politica si intreccia costantemente con quella letteraria e spesso appaiono come due facce della stessa medaglia; questo è tanto più evidente in quella produzione che, percorrendo tutto il quarantennio della sua vita produttiva, è stata catalogata dagli studiosi appunto come politica e satirica, insomma come espressione del suo diretto coinvolgimento nella storia *tout court*.

Gli esordi di questo tipo di composizioni si fa generalmente risalire alla *stagione pasquiniana* relativa al conclave del 1521 (dal quale uscì eletto papa Adriano VI da Utrecht), che sancì la fama di Aretino come autore principale e maestro di questo filone poetico; allo stato attuale risulta però difficile stabilire con certezza la paternità di tutti i componimenti sopravvissuti relativi a quell'occasione e tramandati dal codice Magliabechiano XXXVII 205 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Certo che la vena pasquiniana non abbandonò mai Aretino, uomo troppo energico per piegare fino in fondo il suo stile, anche negli anni più avanzati della maturità, alle esigenze di pubblico, di committenza, di scopi personali materiali, di controllo e censura. La sua fama restò comunque indissolubilmente legata al mito della statua di Parione tanto che si creò quasi una sorta di identificazione nelle due figure di Pasquino e Aretino; il poligrafo stesso dichiarò di aver composto circa quattrocento pasquinate, ma il numero dei testi sopravvissuti, che per il loro carattere di occasionalità e di estemporaneità erano più facilmente soggetti a perdite, è veramente esiguo.

I temi trattati in questa produzione sono quindi quelli della satira politica, particolarmente pungente in occasione dei conclavi, e poi progressivamente anche quelli della polemica anti-cortigiana, denunciante la durezza e la corruzione della vita in una corte popolata di arrivisti incapaci ma feroci pur di accaparrarsi il loro *posto al sole*. Lo sviluppo successivo sarà in direzione di una ancora maggiore libertà di espressione, a partire dal momento in cui Aretino dovrà allontanarsi da Roma: allora si sentirà libero di attaccare i vecchi nemici con minor timore di ritorsioni immediate o di perdita di fonti di sostentamento in quella città. Ma nel contempo, grazie anche alla maturata esperienza politica, militare, diplomatica, aprirà lo sguardo all'Italia e all'Europa senza risparmiare alcun bersaglio. La migliore stagione per la produzione satirica si fiaccò dal 1538 in poi, momento in cui Aretino

dovette mettere in primo piano altre esigenze, prima tra tutte la costruzione di una nuova immagine di sé, e dovette dare spazio alla vena classicista e petrarchista che, pur se dileggiata, non avrebbe potuto permettersi di trascurare del tutto proprio per ragioni di sopravvivenza letteraria, diplomatica e anche economica⁶⁹⁸.

In questo tipo di produzione letteraria, come si può immaginare, non sono molti i riferimenti alla cultura materiale, ma è utile segnalare ciò che di significativo vi compare, per poter verificare se e in quale misura la lirica sia di aiuto all'oggetto della ricerca⁶⁹⁹.

Per quanto concerne la prima fase in termini cronologici (1516-1521) di questo particolare genere, ci si può soffermare brevemente sul *Testamento dell'elefante*, un'opera satirica composta in occasione della morte dell'elefante che papa Leone X aveva avuto in dono; la critica ha discusso molto sulla paternità del breve componimento che, a causa dell'elevato numero di venetismi presenti nel manoscritto che lo tramanda, fa piuttosto pensare a un autore veneto trapiantato a Roma. Il testo, rivolto come un vero testamento a un esecutore, elenca i vari beneficiari dei beni: "Eriede mio, darai la mia coverta d'oro, che ogni dì ne li zorni soleni soleva portar, ala fabrica de S. Piero", mentre "darai la mia pelle a Leon pontifize massimo azoché quella fazi meter e destender sopra uno elefante de legno fabricado de la mia grandeza, azoché al manco la mia forma se posi cognoser perfino a lo avvenimento de uno altro novo elefante". Darai poi "el mio avolio al reverendissimo cardinal de S. Zorzi" e "li mie' denti a li reverendissimi cardenali de Ragonia ed Estense, con questa condizion che de quelli se fazano peteni per ornarse la barba"⁷⁰⁰. Per quanto concerne il componimento intitolato *Farza*, si segnala qui il solo modo di dire "conosco le mutande da le calze" per indicare un uomo di mondo che conosce molte cose⁷⁰¹.

Alla fase compositiva successiva (dal conclave del 1521 al Sacco di Roma) appartengono testi con un maggior numero di riferimenti, per esempio il *Lamento de uno cortegiano*, che già denuncia le nefandezze della vita di corte a cui va incontro un giovane speranzoso che vi si trasferisce: "Io son un ch'a tocar pur con le dita / non degnavo i rubini e

⁶⁹⁸ M. FAINI, *Introduzione*, in PIETRO ARETINO, *Operette politiche e satiriche*, a cura di M. FAINI, Volume sesto, Tomo II, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma 2012, p. 9-24; M. FAINI, *Nota ai testi*, ivi, p. 239-347. Per approfondimenti specifici si rimanda alla completa bibliografia ivi riportata, all'interno della quale si evidenziano i contributi di V. MARUCCI, *L'Aretino e Pasquino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 67-86; e di R. FEDI, "*Juvenilia*" aretiniani, ivi, p. 87-119.

⁶⁹⁹ Per lo spoglio dei testi si segue la recente edizione sopra citata: PIETRO ARETINO, *Operette politiche e satiriche*, a cura di M. FAINI, Volume sesto, Tomo II, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma 2012.

⁷⁰⁰ *Testamento dell'elefante*, p. 37-41, in PIETRO ARETINO, *Operette politiche e satiriche*, a cura di M. FAINI, Volume sesto, Tomo II, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma 2012, p. 38-40.

or la veste / da i bei pidochi ho riccamente ordita. / Già per grandezza odiai pompose feste, mi putiva il zibetto e ogni odore: / or con la vita comprerei la peste”⁷⁰². La vita del cortigiano apparentemente presupponeva che si andasse ben vestiti e curati, per esempio potendosi “unger la barba”⁷⁰³, ma non era così: “non tante scarpe e guanti profumati / ch’al fin la ninfa e ‘l far tanto il Cupido / prender vi sforza un abito da frati”⁷⁰⁴, e ancora “Dico, se tele d’or, bei panni e sete, / sai, veste, casacche e ambizione / vi fan servendo prodigo ogni prete, / o speranza d’avara discrezione / per che sì largamente ci prometti grado di vento e di riputazione?”⁷⁰⁵. I giovani arrivano sempre con il loro abito migliore per presentarsi bene, ma poi le cose cambiano immancabilmente: “Et abbia pazienza questo e quello / che gli è pur vero e, s’or porta il veluto, / forse col feltro o andrà senza mantello. / Ma peggio c’è, ch’impegnare ho veduto / per cinque o sei carlin la cappa e ‘l saio / a chi principe vuol esser tenuto”⁷⁰⁶. Anche qui come poi accadrà in alcune opere teatrali, ci si lamenta del *tinello*, la stanza dove mangiano (scarsamente) i cortigiani: “E se gli avien ch’el tinel passi l’otta / o alcun l’amico inviti seco a cena, / cagion ch’egli e ‘l famiglio ne borbotta, / manda in cantina e non trova di vena / il canavaro, o, se lo trova, a caso, li da de vin meza caraffa a pena / ond’egli a l’osteria rimanda il vaso / et uno anello a l’oste lascia pegno, / ch’altro non gli è per sustentar rimaso”⁷⁰⁷. In corte vince chi si presta maggiormente e docilmente ai voleri dei più potenti e la corruzione assume più sfaccettature suscitando la rabbia di chi invece è più meritevole, “o Ganimedi con le guance d’ostro / vostra lascivia un giorno ha da finire”⁷⁰⁸ e vi sarà una giusta ricompensa, “E leggermente resterete in asso / con le calce di refe ricamate / e per letto di piuma avrete un sasso. / Le catene e medaglie che portate, / e ‘l paggio con livrea, cavalli e pasti, / cagion che i buon compagni roviniate / lasciate ir via, e ‘l mio consiglio basti”⁷⁰⁹. I vizi di lussuria e le perversioni sono quindi all’ordine del giorno, ma il cortigiano che si lamenta nel componimento è almeno certo di difendersi dai mali peggiori: “E bench’io abbia scarpe e calze rotte / più assai che quello il vostro mal mi giova / che san’ dal mal francioso o da le gotte”⁷¹⁰.

⁷⁰¹ PIETRO ARETINO, *Farza*, p. 41-48, ivi, p. 43, v. 39.

⁷⁰² PIETRO ARETINO, *Lamento de uno cortegiano*, p. 51-60, ivi, p. 52, v. 9-15.

⁷⁰³ Ivi, p. 53, v. 57.

⁷⁰⁴ Ivi, p. 52-53, v. 37-39.

⁷⁰⁵ Ivi, p. 54-55, v. 103-108.

⁷⁰⁶ Ivi, p. 55, v. 130-135.

⁷⁰⁷ Ivi, p. 55, v. 115-123.

⁷⁰⁸ Ivi, p. 57, v. 173-174.

⁷⁰⁹ Ivi, p. 57, v. 178-184.

⁷¹⁰ Ivi, p. 60 v. 280-281.

Curiosa è una citazione del sonetto *Or che passato in tutto è il carnevale*, poiché si nominano particolari oggetti per le espiazioni attraverso punizioni corporali realizzati in vetro, che risulta difficile immaginare: “Pigliate in mano uno stimolo, un flagello, / purché non sia di stoppa né di vetro / e le spalle sferzatevi con quello”⁷¹¹. Qualche altro dato emerge dalla frottola del *Corriere mandato da Venere a cercare l'Amore*, nel quale questo *corriere*, che viaggia in diversi luoghi per svolgere il compito dichiarato dal titolo, narra le sue disavventure; per esempio “Ma un caso assi più bello / da raccontarvi parme, / se voran ascoltarne - queste donne, / ch'hanno sì belle gonne / che un pozzo vaglion d'oro / e seriano un ristoro - da impegnare. / Io lasarebbi stare, / per dua de' vostri anelli, / cotesti vostri belli, - e un'altra cosa”⁷¹². Il *corriere* chiede continuamente a chi incontra se abbiano visto Amore: “«Sì, disse un ciurmatore, - ei parte adesso / e va sol con se stesso / e trottando a Murano». / quel coglion veneziano – ivi volando, / mandommi, et io dimando: / «Amor sarebbe qui?». / «Messer sì, madesì» - diss'un verieri, / il qual facea bichieri / di vetro e di suo capo, / e mostrommi un Priapo – grosso e bello, / ch'era fatto a pennello / per uso di natura / e n'ebbi gran paura – veramente, / e s'io ne fui dolente / colui lo pensi pure, / qual ha delle sciagure – in casa altrui”⁷¹³. Questa ultima citazione conferma ancora una volta che nelle fornaci muranesi si producevano oggetti per lo strumentario erotico, come già era emerso dalle disavventure della giovane Nanna in convento, all'inizio delle *Sei giornate*.

Al periodo successivo al Sacco di Roma (1527-1537) si riferiscono altre opere che rivestono un interesse per questa ricerca. La *Frottola di Maestro Pasquino* tratta proprio della distruzione di Roma avvenuta in quel durissimo frangente; ciò che qui interessa segnalare sono i versi in cui si descrivono i beni che le persone avevano perduto o tentato di porre al sicuro: “Alfin, duo forzier tratti – ebbi d'un loco, / ch'io nascosi per giuoco / appresso a un tre anni, / e creder fusser panni – e drappi eletti”⁷¹⁴, e “D'argento e tabernacoli / e d'or le cose belle / cornetti e catenelle / d'archibusi, e disfatti / sono i santi e lle sante: / le cose tutte quante – andate in fiume”⁷¹⁵. I “ladroni egregi”, dopo aver depredato tutti i preziosi delle chiese e delle basiliche, se ne fanno pure beffe, “Ma ora come matti, / allegri e da prelati, / van per Roma addobbati – da signori: / qualcun da monsignori, / da papa quello e questo / da cardinale onesto – col cappello; / chi rosso ha 'l gran mantello, / chi 'l porta pagonazo, / che

⁷¹¹ PIETRO ARETINO, *Or che passato in tutto è il carnevale*, p. 76-77, ivi, p. 76, v. 9-11.

⁷¹² PIETRO ARETINO, *Corriere mandato da Venere a cercare l'Amore. Frottola*, p. 94-113, p. 95, v. 25-33.

⁷¹³ Ivi, p. 97-98, v. 117-132.

⁷¹⁴ PIETRO ARETINO, *Frottola di Maestro Pasquino*, ivi, p. 125, v. 42-45.

⁷¹⁵ Ivi, p. 133, v. 289-294.

per mi e' s'è sollazo – a veder loro: / chi ‘ndosso ha un palio d’oro, / d’altar chi piviali, / chi pianete papali – e chi di quegli / pali d’or, ricchi e begli, / che si fan per la morte / del papa e in che sorte – un se ne fece / per Adrian ch’è diece / volte viril più di questo / Chimento; e del resto – di casa sua / auti han papi dua: / un buffon sodomito / e ll’altro è seppellito – vivo vivo. / Io lo dico e llo scrivo, che se pur gli ha mangiato / candele, arà cacato – gli stoppini”⁷¹⁶. La città è ridotta in miseria perché questi empì “La camicia e lla gonna / spogliono a monna Roma / e gli straccion la chioma, - e panni e ‘l petto”⁷¹⁷.

Un altro importante testo composto in questo periodo è il *Pronostico dello anno .MDXXXIII. Composto da Pietro Aretino flagello dei prencipi e quinto evangelista*; attualmente ne è nota una sola copia, tratta da un apografo seicentesco conservato alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. Lo scritto, dedicato al re di Francia, ironizzando sui pronostici *seri* compilati dagli astrologi di corte predice fortune e sventure di una serie di potenti di quel periodo (quasi tutti di parte imperiale), di prelati della curia romana, di varie città - a esclusione di Venezia, cui deve la sua sicura posizione. Aveva già composto opere satiriche di questo genere negli anni 1527, 1528, 1529, 1531 e 1532, conoscendo bene il favore che avevano presso il pubblico e di conseguenza l’influenza che esercitavano presso i potenti che correavano il rischio di essere derisi⁷¹⁸. Già nel *Proemio* Aretino ricorda al re Francesco I come egli lo avesse “legato con le catene d’oro”, accenno alla enorme catena d’oro che il sovrano gli aveva regalato solo l’anno prima (verosimilmente l’anno di composizione del *Pronostico*)⁷¹⁹, ricordata anche nel capitolo a Ferdinando re d’Ungheria “acciò che il re Francesco non dicessi poi *lingua eius loquetur mendacium*, parlando del suo cognato liberale come un papa e come uno imperadore”⁷²⁰. Un altro riferimento si ha oltre, nel capitolo del “Gran Turco”: “con mille messe lo anno e centomillia orazioni a pena ho fatto tanto che Cristo abbi spirato vostra Maestà a darmi una collana in tre anni”⁷²¹. Come si diceva, i personaggi di parte imperiale sono pesantemente canzonati: il marchese del Vasto, Fabrizio Maramaldo, Tomaso Tuca “si inclineranno a’ profumi e a’ riccami”; per la sua effeminatezza, il “prefato signore [...] indurrà a impiccarsi [...] mastri di

⁷¹⁶ Ivi, p. 138-139, v. 472-495.

⁷¹⁷ Ivi, p. 142, v. 580-582.

⁷¹⁸ C. SERAFINI, premessa a *Pronostico dello anno .MDXXXIII. Composto da Pietro Aretino flagello dei prencipi e quinto evangelista*, in *Pietro Aretino*, introduzione di G. FERRONI, apparati di C. SERAFINI e L. ZAMPOLLI, Roma 2002, p. 349-350.

⁷¹⁹ PIETRO ARETINO, *Pronostico dello anno .MDXXXIII. Composto da Pietro Aretino flagello dei prencipi e quinto evangelista*, p. 172-198, in PIETRO ARETINO, *Operette politiche e satiriche*, a cura di M. FAINI, Volume sesto, Tomo II, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Roma 2012, p. 173.

⁷²⁰ Ivi, p. 182.

calze e di giubbotti fatti ad ago in Mantova, ricamatori, berrettai e sartori in Milano, mercanti di drappi in Firenze, in Roma e in Napoli, i quali sono falliti insieme con sua Eccellenza per grazia e per bontà dei suoi banchetti, del suo vestire e del suo dare fino alla camiscia ai buffoni esclamanti «viva viva il marchese del Vasto» distruggitore di belletto, di storace, di muschio e di ambracane⁷²². Nessuna pietà è riservata a Isabella d'Este: “la mostruosa marchesana di Mantova, la quale ha i denti de ebano e le ciglia di avorio” ed è “arcidisonestamente imbellettata”⁷²³. Ancora tra gli imperiali, “Covos, asino di broccato riccio, muterà il rovescio alla sua medaglia, e ponendosi in cambio alle colonne d'Ercole due stufe todesche farà dire al motto *non plus ultra*”; sempre nel capitolo dedicato a Carlo V è citato un “saio d'oro” il quale “come ognuno sa, fu un piviale di papa Adriano rubato della sagrestia di San Pietro da Gian d'Urbino”⁷²⁴. Il re di Portogallo, Giovanni III di Aviz, “farà una bestiale incetta insieme con il Moscovia; e caricando molte navi di zibellini, di papagalli, di scimie, di spezierie e di zibetto, in abito mercantescio egli e il moscovito andranno a farne bazzaro con il Prete Ianni, investendo le robbe loro in *aurum sitisti et aurum bibe*”⁷²⁵; da parte sua “il signor grande de i turchi [...] e posto il suo fine negli specchi, negli elmi, nelle trombe, negli scacchieri, nelle cassette, nelle selle, nelle briglie e nelle mazze, e nei baldachini d'oro gioiellati che con la impresa del re di Francia gli porta Venezia, impalato Marte, lascerà Vienna senza sospetto”⁷²⁶. A proposito del duca di Mantova, “Mastro Abram ebreo, suo medico, trova nella costellazione ducale che sta in pericolo di non andare agli antipodi per opra di non so che renella” ma in compenso “trionfarà del gioco della inquitana”, la cosiddetta giostra del saracino⁷²⁷. Su Venezia, “alias il paradiso terrestre” ovviamente nulla di male è previsto: “buona robba Venezia, il modello della cui fabbrica tolse Giove da quello del paradiso e di sua propria mano”; la città godrà di “giuochi, feste e denari” e “il prossimo carnevale si consumeranno infiniti matrimoni e patrimoni in nozze et in feste, le pompe”⁷²⁸. Bologna, “contessa di Massa [...] in veste eburna a far riverenza allo imperadore [...] ornò la sua coronazione e la nostra terra con questi abiti sontuosi di tela di San Gallo”⁷²⁹; Lucca

⁷²¹ Ivi, p. 185-186. Un altro riferimento si ha a p. 197.

⁷²² Ivi, p. 173-174.

⁷²³ Ivi, p. 177.

⁷²⁴ Ivi, p. 180-181.

⁷²⁵ Ivi, p. 183.

⁷²⁶ Ivi, p. 185.

⁷²⁷ Ivi, p. 187.

⁷²⁸ Ivi, p. 190.

⁷²⁹ Ivi, p. 191-192.

“avendo placato lo imperadore con drappi, danari e sete, correrà con simili doni a Francia”⁷³⁰. Aretino infine predice qualcosa anche per se stesso: il *Flagello dei principi* “si aviarà verso Costantinopoli”⁷³¹.

L’ultima stagione (1538-1556) comprende qualche altro componimento; qui si riporta dal sonetto caudato *Il marchese del Vasto avea pensato*, un verso che cita profumi e calzature, fuori luogo per un uomo che si stava preparando a dirigere gli eserciti di una lega: “Ma prima in ambra ha fatt’una gran presa / e l’uno a gli stivali ha raddoppiato”⁷³². Un’altra lirica satirica, stavolta contro re Francesco I che si era alleato con il Turco, *Quando Gesù nell’ostia consacrato*, descrive Marsiglia che si prepara a festa per un corteo reale: “Quando Gesù nell’ostia consacrato / è ito per Marsilia a processione / a gran fatica tue genti poltrone / di lenzuoli le strade avean parato. / Ma quando Barba Rossa gli è passato / si ha veduto a onore di Macone / ogni stradda coperta, ogni balcone / di raso, di velluto, e di broccato. / O re, gran pazzo come gran signore, / re che sol fai delle vergogne acquisto / re vile, re senza anima, re tristo, / re in sino al tuo titol traditore, / re schiavo al Turco, al diavol servitore, / ben ti castigherà Cesare e Cristo”⁷³³.

La produzione poetica di Aretino per la varietà di registri stilistici e di argomenti toccati rispecchia un po’ tutta la sua letteratura, oscillando dalla poesia rusticale “alla villanesca”, alla lirica amorosa di rango elevato, dalla poesia encomiastica e circostanziale a quella patriottica o ingiuriosa. L’arco cronologico di scrittura si estende per la tutta la vita attiva dell’autore, partendo dall’*Opera nova* del 1512 fino alle opere degli ultimi anni, come i *ternali*. Al periodo precedente la stesura della prima *Cortigiana*, quindi al periodo romano, risalgono opere di stampo encomiastico, stampate da Ludovico degli Arrighi Vicentino: la *Laude di Clemente VII* e l’*Esortazione de la pace tra l’Imperadore e il Re di Francia* del dicembre 1524, oltre alla *Canzone in laude del Datario*, composta tra la fine di quell’anno e l’inizio del successivo. Affiancate a queste opere vi sono tutte le pasquinate relative alla morte di Leone X, al seguente conclave per l’elezione di Adriano VI e quelle per la sua morte nel 1523. I componimenti politici riflettevano in pieno il clima che si respirava alla corte papale, determinato dai maneggi di Gian Matteo Giberti e dai tentativi di rispondere alla minaccia dell’espansione turca. A questo livello cronologico si pone poi la questione dei *Sonetti sopra i*

⁷³⁰ Ivi, p. 193.

⁷³¹ Ivi, p. 197.

⁷³² PIETRO ARETINO, *Il marchese del Vasto avea pensato*, ivi, p. 205, v. 7-8.

⁷³³ PIETRO ARETINO, *Quando Gesù nell’ostia consacrato*, ivi, p. 213, v. 1-14.

XVI modi, a lungo dibattuta dalla critica, dei quali sopravvive un solo esemplare cinquecentesco databile all'incirca al 1527, ma purtroppo incompleto. Le *Stanze in lode di Madonna Angela Serena* risalgono in prima battuta al 1537, ristampate poi per volontà dello stesso autore nel 1544 insieme agli *Strambotti* rusticali, componendo così un dittico dalle due facce completamente diverse e complementari dal punto di vista dello stile. Nel 1534 era intanto uscita la prima stampa della canzone *Alla Vergine*, in coda alla *princeps* della *Passione di Giesù* ma poi riedita in forma autonoma entro il 1538. Nell'anno successivo uscirà da solo il primo capitolo dedicato al duca di Urbino Francesco Maria della Rovere ma nel 1540 Curzio Navò pubblicherà l'insieme dei *Capitoli del S. Pietro Aretino, di M. Lodovico Dolce, di M. Francesco Sansovino, et di altri acutissimi ingegni*. I quattro *Capitoli* di Aretino sono dedicati al Re di Francia, al Principe di Salerno, al Duca di Fiorenza, ad Albicante. È del 1543 invece il *Capitolo in laude de lo Imperadore*, non a caso lo stesso anno in cui Aretino cavalcherà al suo fianco. Nel 1551 saranno invece stampati a Lione i *Ternali in gloria di Giulio terzo pontifice, e della maestà de la Reina Cristianissima*, entrambi rievocanti le ambizioni di Aretino da un lato per il riconoscimento mancato della nomina a cardinale e dall'altro a qualche beneficio economico⁷³⁴.

Anche testi poetici offrono qualche spunto alla ricerca inerente i beni sontuari; si tratta però spesso di citazioni incidentali prive dello scopo di descrivere o documentare specificamente la presenza di beni di lusso. Pietro Aretino, comunque, si conferma anche in questi casi e per tutta l'estensione della sua produzione lirica un amante del bello e del lusso e un conoscitore di qualsiasi tipo di bene di pregio poiché fanno capolino tra i versi a volte capi di vestiario, a volte gioielli, armi, strumenti musicali oppure nomi di artefici famosi.

Procedendo in ordine cronologico, nell'*Opera nova del fecundissimo giovane Pietro pittore aretino zoe' strambotti sonetti capitoli epistole barzellete e una desperata*, nella sezione degli strambotti dove l'autore si rivolge una donna si legge "su presto amorza il tuo calido velo / e leva al servo tanta passione" "però, cara diva, usa meglio spendere, / e con più

⁷³⁴ G. AQUILECCHIA, *Introduzione* a PIETRO ARETINO, *Poesie varie*, a cura di G. AQUILECCHIA e A. ROMANO, volume primo, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1992, p. 9-26. Per quanto riguarda i capitoli, si veda anche C. SERAFINI, premessa a *Capitoli del S. Pietro Aretino*, in *Pietro Aretino*, introduzione di G. FERRONI, apparati di C. SERAFINI e L. ZAMPOLLI, Roma 2002, p. 603-604. Inoltre A. ROMANO, *Come lavorava l'Aretino nelle 'poesie'*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 335-348. Per la poesia erotica, M. CIAVOLELLA, *La produzione erotica di Pietro Aretino*, ivi, p. 49-66; sulla complessa questione della datazione dei sonetti si veda P. LARIVAILLE, *Sulla datazione dei 'Sonetti lussuriosi' di Pietro Aretino*, ivi, p. 599-617, P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma 1997, capitolo III, paragrafo 4, *La questione della data dei Sonetti lussuriosi*, p. 89-94, paragrafo 7, *Ancora sulla data di composizione dei Sonetti*,

vera fé, l'argento e l'oro"⁷³⁵. Nel sonetto di compianto sulla sepoltura di un giovane compare il lamento: "Ahi miseri mortal, vedi le spoglie / offerte dal victor, lo scudo e l'arco, / poi sol un vetro gli dà morte e doglie"⁷³⁶. Nell'egloga 74 si legge di un pastore che prende i suoi averi: "Mie fido can, prendi el zainetto, el baculo, / sarai buon duce, a te gli armenti arcovero"⁷³⁷.

Nulla di rilevante si nota nella *Laude di Clemente VII*, nella *Canzone in laude del Datario* e nel *Capitolo e il sonetto in laude de lo Imperadore*, mentre nella *Esortazione de la pace tra l'Imperadore e il Re di Francia* si segnala solo il "romor di trombe o suon di squille"⁷³⁸. Nella *Canzona alla Vergine Madre* si trova un accenno al vetro: "Vergine, doppo 'l gentil parto e sempre, / qual saldo vetro ov'entra et esce il sole, / e intero si riman dentro e di fuore"⁷³⁹.

Qualche riferimento in più si ha *Sonetti sopra i XVI modi*, pur se di tono osceno, come ben ci si aspetterebbe: "quest'è un cazzo proprio da imperatrice, / questa gemma val più ch'un pozzo d'oro"⁷⁴⁰; "e s'io avessi qui la mia ribeca, / vi suonerei fotendo una canzone"⁷⁴¹. Il fondoschiena femminile sembra avere molte qualità, come l'essere metaforicamente paragonabile a uno specchio (ma questo oggetto subisce un uso simbolico molto frequente) oppure apparire "di latte e d'ostro"⁷⁴². Ancora è nominato il giaciglio: "del letto mi ritruovo in su la cassa"⁷⁴³, mentre nell'Epilogo I si cita la *brachetta*⁷⁴⁴.

Più interessante appare invece il componimento *A lo Imperadore ne la morte del Duca D'Urbino*, dove si descrivono vari aspetti dell'apparato funebre e dell'abbigliamento consono: "saria bel vanto il mostrare a le genti / con l'oscuro de l'abito e col pianto / come vi dolgon gli uomini eccellenti. / Il vestire per lui lugubre manto"⁷⁴⁵; più avanti "Del Metauro gemer le ninfe altere, / nel chiuder di quegli occhi gravi e immoti, / già chiari specchi de le franche schiere. / Gli Iddii del mare suo squamosi e ignoti / a l'urna lo porta sopra il ferètro, / da i cui

p. 108-112; inoltre G. AQUILECCHIA, *Introduzione*, PIETRO ARETINO, *Sonetti sopra i 'XVI modi'*, a cura di G. AQUILECCHIA, Roma 2006, p. 7-17.

⁷³⁵ PIETRO ARETINO, *Poesie varie*, a cura di G. AQUILECCHIA e A. ROMANO, volume primo, tomo primo, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1992, p. 51, 39 v. 3-4, 40 v. 5-6.

⁷³⁶ Ivi, p. 63, 67 v. 9-11.

⁷³⁷ Ivi, p. 75, 74 v. 22-23.

⁷³⁸ Ivi, p. 95, v. 93.

⁷³⁹ Ivi, p. 118, v. 1-3.

⁷⁴⁰ Ivi, p. 106, 3 v. 3-4.

⁷⁴¹ Ivi, p. 110, 12 v. 7-8.

⁷⁴² Ivi, p. 112, 14 v. 12, 15.

⁷⁴³ Ivi, p. 113, 16 v. 3.

⁷⁴⁴ Ivi, p. 114; v. 15-16.

⁷⁴⁵ Ivi, p. 126, v. 7-10.

lati pendeau ghirlande e voti. / La pompa funeral, che seguia dietro, / si facea ombra con le insegne invitte, / che gli aggiunse Fiorenza e Marco e Pietro. / E mentre lo spargean le turbe afflitte / di Ghiande d'or, di corone e di palme / a la Immortalità nel tempio ascritte, / «Posate in pace ossa felici et alme», / dicea chi vide le reliquie sole, / sgravate pur de le vivaci salme. / Ne lo sparar colui, che aveva le scole / di Minerva nel petto d'onor cinto”, i distintivi di ordini militari e cavallereschi⁷⁴⁶.

Anche i *Capitoli* offrono qualche cenno utile; in quello *Allo Albicante* si legge come il nemico milanese sia ironicamente “di Febo piva, cornetto e trombone”; si ritrova poi citato il dono di una catenina a Pietro: “La man basciate al cavalier Cicogna / da parte mia, poi che il catenino / ha tolto al suo prometter la vergogna”⁷⁴⁷. Nel *Capitolo al Duca di Fiorenza* si decantano i modi che “lodabilmente tengono a stecchetto / e la brachetta e la lingua e le mani”, intendendo per *brachetta* il sesso⁷⁴⁸; anche qui torna il modo di dire “Signor mio dolce l'amor passa il guanto”⁷⁴⁹, per dire che l'amore supera ogni ostacolo e ogni distanza. Il confronto tra i buffoni e i letterati, problematica viva nella corte romana, si fa risentire nel *Capitolo al Principe di Salerno*: “Se il Rosso buffon, buona memoria, / che nel gridare sol «Viva Salerno!» / vi può spegner le forze de la gloria, / ha tante veste da state e da verno, / puntali, anella medaglie e catene, / e danari da spendere in eterno; / perché quello che al mondo vi sostiene / per viva forza de le sue scritte / co qualche presentin non si mantiene?”⁷⁵⁰. Dal *Capitolo al Re di Francia* si apprende che Aretino era apprezzato dal sovrano “più che di luglio il vento d'una rosta”, cioè di un ventaglio⁷⁵¹, e Aretino corrisponde la stima: “Quando dal mondo celebrar vi sento / ne godo qual si gode uno elefante / alor ch'è fimbriato d'ariento”⁷⁵², ovvero ha d'argento gli orli dei paramenti. Anche qui, come si è visto in altre occasioni, *piuma* è sinonimo di letto comodo⁷⁵³. Ma, tra le citazioni, è di interesse la descrizione in versi che Pietro fa di un dono inviato a corte coinvolgendo gli amici artisti: “Ei basta a me che Tiziano Apelle, / che sempre mai ne le figure mostra / spirito, sangue, vigor, carne, ossa e pelle, / per carità de l'amicizia nostra / dipinto mi abbi con mirabil fare / la imagin sacra de l'altezza vostra; / l'ha cinta d'ornamento singulare / quel Serlio Sebastiano

⁷⁴⁶ Ivi, p. 129, v. 103-119.

⁷⁴⁷ Ivi, p. 137, v. 68-69; p. 141, 175-177.

⁷⁴⁸ Ivi, p. 143, v. 50-51.

⁷⁴⁹ Ivi, p. 139, v. 146.

⁷⁵⁰ Ivi, p. 149, v. 31-39.

⁷⁵¹ Ivi, p. 151, v. 17-18.

⁷⁵² Ivi, p. 154, v. 127-129.

⁷⁵³ Ivi, p. 155, v. 160.

architetto / che il suo bel libro mandavi a donare”⁷⁵⁴. Ma il dono era completo solo con la controparte: “vi mando la mia effigie naturale / acciò vediate con che core io / so dir bene del bene e mal del male”, “Da le giovani mani egregie e conte / di Francesco Salviati esce il disegno / c’ha nel suo stil le mie fattezze pronte”⁷⁵⁵.

Gli *Strambotti a la villanesca*, una delle due facce della medaglia che Aretino forgia nell’aprile del 1544 con le *Stanze* per Angela Serena, sono dedicati “Al facetissimo Trippa patrizio cantianense staffieri e ogni cosa del senza menda duca d’Urbino” e rivelano già nella lettera d’apertura quello che sarà il loro tono: “ne la ricordanza di certe canzonesse contadine, biscantate in Verona nel chiostrò di San Matio Boldieri da la tua boce ismusicante senz’altra trampellazion di cetera né di liuto; e perché ne lo isguinar tu così fatti strambotti, mettesti in su la teccarella del galluzzar non pur Marcantonio con gli altri suoi sozii, ma gli arienti de la credenza, le tovaglie de la tavola, gli strumenti di cucina, l’acqua del pozzo e la insalata de l’orto”⁷⁵⁶, tanta era la *verve* genuina e incitante dell’improvvisatore. Queste erano figure molto amate all’epoca, spesso provenienti dagli strati umili della popolazione e non dotate di una cultura regolare, bensì di una predisposizione innata all’invenzione estemporanea di testi poetici giocosi e alla loro messa in musica. I 147 strambotti sono composti in onore di Viola - il cui nome compare in ognuno -, una ragazza di modesta estrazione ma autentica e concreta, capace di suscitare gli appetiti dell’ammiratore. Come le donne aristocratiche, anche il suo *fiato* è profumato e “sa d’ambra gatta”⁷⁵⁷, di costosissima ambra grigia, e anche lei tiene alla sua acconciatura: “Vorrei, Viola, quando fai la bionda, / essere il Sol, che apparito bel bello / con gran manefattura ti circonda / le trecce sparse intorno del capello; / o quella cosa longa, aguzza e tonda / che fa doi parti d’ogni tuo capello; / o il pettine che i crini ti distriga, / la spogna la men, che di sguazzargli ha briga”; questa ottava è molto circostanziata perché descrive precisamente come le donne utilizzassero la *bionda*, ovvero quel miscuglio di sostanze con cui cospargevano i capelli tramite una spugna e poi si esponevano al sole perché agisse, con la protezione di un parasole circolare applicato in testa per mettere in ombra gli occhi e la pelle candida del viso⁷⁵⁸. Qualche accenno c’è anche all’abbigliamento: “Quando, Viola, ti alzi la gonella / e in giù rovesci tutto lo scoffone”, la sopraccalza di lana o panno⁷⁵⁹;

⁷⁵⁴ Ivi, p. 156 v. 193-201.

⁷⁵⁵ Ivi, p. 156-157, v. 223-225, v. 229-231.

⁷⁵⁶ Ivi, p. 175. *Mettere in su la teccarella del galluzzar* significa qui istigare al vizio il famiglio Marcantonio e tutti i suoi colleghi.

⁷⁵⁷ Ivi, p. 177. 3 v. 5.

⁷⁵⁸ Ivi, p. 178. 7 v. 1-8.

⁷⁵⁹ Ivi, p. 179. 9 v. 1-2.

“ti affogarei in cento mila onori / e ognun vorrei ti fesse da berretta”⁷⁶⁰, cioè ti salutasse con il dovuto rispetto; “Io vorrei esser, Viola, quel vento / che ti rinfresca al tempo de la state, / quando in camiscia, col petto in sul mento, / per casa dai parecchie spasseggiate”⁷⁶¹; “Vedimi un tratto, Viola, in la festa / col giubbarello di panno isbiadato”⁷⁶²; “ché verria come vengon le saette / a scaldare il tuo asgio in le lenzola / cavandoti le calze e le scarpette”⁷⁶³; “perch’io che arò il mio domenecale, / vo’ stare a sommo d’ogni contadino”⁷⁶⁴; “Cimici e pulci in la paglia del letto / tante di state non ha il contadino, / né lendini e pidocchi un poveretto / drento a le calze e ‘ntorno al colarino”⁷⁶⁵; insomma si tratta di un mondo di popolani non abbienti ma vivace e allegro, che deride in queste note il corteggiamento signorile. Sono descritte poi le bellezze di Viola secondo stereotipi della poesia elevata, ma anche qui l’ironia è pungente: il viso di Viola sembra “e un bossolo da spezie fatto al torno” e “lucica più che un orinal di vetro”⁷⁶⁶; “Viola, le tue gote fresche e rosse / non han miga bisogno de sbelletto: / credei l’altrier che il lampanaio fosse / lo spalancato tuo galante aspetto”⁷⁶⁷. Vi era allora l’uso di scambiarsi regali per Pasqua, e questo innamorato vorrebbe donare a Viola un pettine in cambio di una certa disponibilità: “Viola, ognun dà per Pasqua la mancia, / e tutti l’hano da questo e da quello; / e per riporci drento ogni lor ciancia, / ciaschedun compra di nuovo il borscello. / Se alotta ulezo la tua melarancia, / darotti un drizza-crin d’osso bel bello”⁷⁶⁸. Tra gli accessori delle giovani donne, non solo di città ma anche del contado, non mancavano mai i *paternostri*, come si è frequentemente visto, e questo giovane vorrebbe donare a Viola ciò che di meglio c’è sulla piazza, cioè quelli realizzati in vetro imitante le pietre preziose da Biagio Spina, detto appunto *Paternostraro*, grande amico e corrispondente di Aretino: “Penso, Viola, isparlare a quel Biasgio / che il fatto ritrovoe dei patranostri; / e s’egli non è gito a far suo asgio, / voglio che quei da l’amico mi mostri, / i quali comprarò poi a bell’asgio”⁷⁶⁹. Il corteggiatore è proprio innamorato e morirà “se presto presto non ti do l’anello”, ossia riesce a sposarla⁷⁷⁰; altri preziosi sono citati più avanti nel testo, “Viola di stopaci e di sbalasci, / per il ben che ti voglio e t’ho voluto, / come una bestia spasimar mi lasci / e mi calpesti a modo del

⁷⁶⁰ Ivi, p. 180. 12 (ripetuto al 66) v. 3-4.

⁷⁶¹ Ivi, p. 180. 13 v. 1-4.

⁷⁶² Ivi, p. 187. 36 v. 1-2.

⁷⁶³ Ivi, p. 191. 51 v. 4-6. *Scaldare il tuo asgio in le lenzola* significa farti trovare per tuo agio il letto caldo.

⁷⁶⁴ Ivi, p. 198. 74 v. 5-6. Il *domenecale* è l’abito per il giorno di festa.

⁷⁶⁵ Ivi, p. 211. 120 v. 1-4.

⁷⁶⁶ Ivi, p. 184. 27, v. 4, 8.

⁷⁶⁷ Ivi, p. 194. 61, v. 1-4. Il *lampanaio* è il lampadario dell’epoca.

⁷⁶⁸ Ivi, p. 197. 73 v. 1-6.

⁷⁶⁹ Ivi, p. 217. 138 v. 1-5.

⁷⁷⁰ Ivi, p. 195. 64 v. 8.

tuo sputo”⁷⁷¹. Vi sono poi menzioni di oggetti della casa come lo strumentario da focolare, “perché ballando tu monna Viola, / ballon le molle, le secchie e i treppiei”⁷⁷², o le tappezzerie, “io tuo tappeto e tuo panno da razzo; / per non trafar quel che t’ho detto e peggio, / tutta la stizza nel cervello spazzo”⁷⁷³; ancora oggetti in vetro: “e beesimo insieme a un bicchieri”⁷⁷⁴, e “l’anguistarda e ‘l boccale si risciacqua”⁷⁷⁵, infine, con gusto abbastanza rozzo, “Viola, io so cavare il pedicello / con la punta de l’ago e de lo spillo”⁷⁷⁶, dove il *pedicello* è il pidocchio. Compare poi uno strumento musicale popolare, “S’acordon le ribeche discordate”⁷⁷⁷, e un’arma: “Viola, io voglio buscare un polzone, / da poi che la balestra io tengo im-ponto”⁷⁷⁸.

Il registro cambia decisamente con le *Stanze in lode di Madonna Angela Serena*, aperte da una lettera dedicatoria a un prestigioso letterato come Sperone Speroni da parte di Francesco Marcolini, datata da Venezia il 20 aprile 1544. Un esemplare della *princeps* miniato nel frontespizio da Iacopo del Giallo era stato donato all’imperatrice Isabella di Portogallo e Aretino ne aveva ottenuto in dona una grossa catena d’oro. Angela Serena è una bella ma sfortunata vicina di casa dell’autore, maltratta dal marito fedifrago e dedito ai vizi e destinata morire molto giovane. Il tono con cui viene descritta non è certo verace come quello di Viola, ma si sposta su un livello più alto, più consono a un letterato che vuol dirsi autorevole. Quando Angela muove gli occhi è come se si muovesse un “foco d’or” le cui faville le formano un “bel diadema”⁷⁷⁹; ha “il petto / di splendido ostro” e le mani elegantissime: “Da i bei giocondi rai di face aurata / che vi spuntano intorno atti e spediti, / e corona vi fan sola e pregiata, / per miracol celeste sono usciti / de l’una e l’altra sua mano sacrata / i trasparenti et imperlati diti / che nel dolce allargarsi in vaghe stelle / le converton le man leggiadre e belle”⁷⁸⁰. Le sue virtù sono paragonate per tenacia al diamante: “Al diamante, di che va sempre armato / di sue virtù il reverito stuolo, / l’alto desio di lei stassi appoggiato / quando speme del Ciel non l’alza a volo; / e del verace onore arso e infiammato, / con lo smalto del cor libero e solo / fece al biasmo contrasto: e ogni ragione / li annulla con la ferma intenzione”⁷⁸¹; solo i grandi intelletti potranno accedere ai luoghi più reconditi dei cori delle

⁷⁷¹ Ivi, p. 201. 84 v. 1-4.

⁷⁷² Ivi, p. 182. 20 v. 3-4.

⁷⁷³ Ivi, p. 211. 118 v. 4-6.

⁷⁷⁴ Ivi, p. 181. 16 v. 4.

⁷⁷⁵ Ivi, p. 195. 70 v. 5.

⁷⁷⁶ Ivi, p. 210. 114 v. 1-2.

⁷⁷⁷ Ivi, p. 214. 130, 1.

⁷⁷⁸ Ivi, p. 190. 47, 1-2. Il *bolzone* è la freccia da balestra.

⁷⁷⁹ Ivi, p. 227. 8 v. 3, 7.

⁷⁸⁰ Ivi, p. 230. 16, v. 5-6. 17 v. 1-8.

⁷⁸¹ Ivi, p. 232. 23, v. 1-8.

stelle, “la casa del cristallo e con gran cure / la region del vetro e i tetti d’oro / che son più sommi e più vicini a Dio, / ardendo nel divin nuovo desio”⁷⁸², con l’immancabile nube dorata che frequentemente accompagnava i prodigi divini nelle opere religiose, “Tu, Cielo, per più gloria ammanta or ora / sua beata magion d’uno aureo nembo”⁷⁸³. Le stanze narrano anche delle ninfe, “di ciascun non più visto ramo caro / di bel corallo, nel color felice / che dal monil di nicchi ora vi pende, / ornate il suo bel petto senza mende”⁷⁸⁴, e ancora gioielli preziosi adornino la bellissima donna: “Le margarite e l’unioni elette / che ne la pompa vostra il mare ha speso / in corone et in cerchi e in ghirlandette, / porghinsi al capo suo d’or fino acceso; / aggravin le maggiori e più perfette / le caste orecchie sue con dolce peso: / ché s’ornan lei le vostre care perle, / verrà la Stella sua spesso a vederle”⁷⁸⁵, dove *margarite* e *unioni* sono latinismi per perle di diverse dimensioni. Nel sonetto finale di Aretino per Angela si ritrova il consueto paragone prezioso per indicare una bella bocca: “ha l’angelico suon ne le parole / che parton tra le perle e tra i rubini”⁷⁸⁶.

Passando alla materia militare, qualche utile informazione si trova nel Capitolo in laude del Duca d’Urbino, dedicato “al signor Ranieri dei Marchesi Dal Monte”, con lettera Venezia del 10 settembre 1547. “La Lode, rimirandovi in disegno / ritratto vivo da quel Tiziano / che fa di carne gli uomini di legno, / grida: «Io ne indormo il sofi e ‘l soldano / ne le medaglie d’ariento e d’oro», / e così detto vi bascia la mano”⁷⁸⁷. Il tutto continua a svolgersi in toni elogiativi: la Serenissima “dar fece a voi in San Marco, adobbato / di più eroi che non si vidder quando / il divo imperador fu coronato, / dare fece come al suo Orlando / lo stendardo e ‘l baston di Generale, / trombe, tamburi e campane sonando [...] / Una reliquia di riputazione / paravate in voi stesso e ne le gemme / il candelabro bel di Salamone. / Vedendovi un che andò in Girusalemme / disse: «Il gran cerchio c’ha il buon Duca al collo / al mio stentar faria smaltir le flemme». [...] Ma ci andò ben quando l’altezza vostra / con sì superba e sì real bravura / comparse aurato a la stupenda mostra. / Rapresentando in l’antica armadura / Cesare omo da ben, del qual di cui / ebbe già il mondo una matta paura”; erano

⁷⁸² Ivi, p. 237. 36, v. 5-8.

⁷⁸³ Ivi, p. 238. 40, v. 1-2.

⁷⁸⁴ Ivi, p. 240. 45, v. 5-8.

⁷⁸⁵ Ivi, p. 241. 46, v. 1-8.

⁷⁸⁶ Ivi, p. 247, v. 7-8.

⁷⁸⁷ Ivi, p. 252, v. 16-21.

presenti “si belle genti in livree di velluto / così bene a caval, si bene armate”⁷⁸⁸. Nel sonetto finale *Laude de la signora Vittoria Aretino* cita “ogni iacinto, ogni diamante”⁷⁸⁹

Ultima grande impresa lirica, come si diceva, sono i *Ternali in gloria di Giulio terzo pontifice e de la Reina Cristianissima [di Francia]*, che risalgono al 1551. Nel primo, il papa “sembra colmo di gioie un aureo vaso / la mente sua di quel pensier riplena, / che batezar vorien l’Orto e l’Occaso”⁷⁹⁰, la Fama lo presenta “con l’armonia de la sua chiara tromba”⁷⁹¹ e “Scetro e catedra egli è de la giustizia, / de la concordia diadema”⁷⁹². I *Ternali* per Caterina de Medici contengono molte più informazioni, soprattutto sugli artisti che circondavano Aretino. La lettera dedicatoria è rivolta “Al cristianissimo sire”: “Due corone ornano la serenità de la singula Caterina [...], due corone dico: quella del regno e quella del nome. A l’una per isplendere di qualunque gemma ci nasca non convengan più gioie; a l’altra sì, imperoché non da le minere che producano le naturali, ma da le vene che partoriscono le divine bisogna ritrarle. Per la qual sorte di cosa, quelle tali che in virtù de la propria natura ho saputo con l’ingegno raccòrre, per parermi convenienti al diadema de la fama de sì felice reina, a la Maestade vostra, senza parlar del prezzo, le mando. Con ciò sia che, nel giudizio de la profusa liberalità sua la stima di così fatte pietre rimetto. [...]”⁷⁹³. Anche questo componimento poetico, come era prassi, è giocato sulla lode iperbolica e forse anche poco realistica: “Chi la soave isvelta gola (aspersa / di lattee perle) e tante gioie belle / porge in colonna immacolata e tersa? / Chi conio le sacre sue mammelle / che sembran fisse ne lo eburneo petto, / del cielo uman duo nutritive stelle?”⁷⁹⁴. Poco oltre si ha la lunga serie di artisti, maestri di ogni arte per i quali rimando ai tanti apporti critici sul testo, che Aretino invita ad adoperarsi per celebrare la sovrana italiana sul trono di Francia: “Tizian perpetuo e Michelagnol divo / in cotal mezo con pennello arguto / rasemplinla in color c’abbia del vivo. / Il Buonoaruoti e il Sansovin saputo / tolghinla in marmi da la propria idea, / in metalli Lione e Benvenuto. / Istampinla Gianiacopo et Enea / con la medesima acutezza discreta / ch’usan d’imprimer Pallade et Astrea. / O Vasaro, o Salviati, o Sermoneta, / propizia la farete a chi la vede / dipingendola in grembo al suo pianeta. / Giuseppe e Andrea ritraran la Fede, / la Temperanza con la Continenza, / lei traendo a sedere et in piede. / Valerio e tu, Francesco l’Innocenza / a

⁷⁸⁸ Ivi, p. 256-257, v. 154-159, 166-171, 193-198 202-203.

⁷⁸⁹ Ivi, p. 259, v. 8.

⁷⁹⁰ Ivi, p. 265, v. 22-24.

⁷⁹¹ Ivi, p. 268, v. 108.

⁷⁹² Ivi, p. 271, v. 220-221.

⁷⁹³ Ivi, p. 273.

⁷⁹⁴ Ivi, p. 275, v. 35-39.

procreare in mosaico venite, / nel tòr la copia de la sua presenza. / In uno le tre Grazie insieme unite / improntarà il da bene Anichino, / recandola in corgnuole e in margarite. / Principia i suoi simulacri Baccino; / fanne Danese, esemplari virili; / tu Meo, tu Raffaello e tu Bronzino. / Minia, don Iulio, in rotondi profili / i vezzi che da lei Grazia impara, / perché angelicamente son gentili. / Sola tra ogni imperatrice rara, / Bernieri, è tale; però miniando / le sue florenti leggiadrie dichiara. / Nel Genga, in San Michel vassi aspettando, / nel Serlio, nel Ruscone, in questi e in quelli; / ciò che in suo onor vadin tra loro pensando. / Essi, Vitruvii in gli edifizii belli, / perché a i de lei teatri si dia opra / comincino le bozze et i modelli. / Medoro, in tal mestier fa che ti scopra, / et abbi in ciò le tue vigilie spese / poi che t'è simil don dato di sopra"⁷⁹⁵. Aretino esorta anche gli scrittori a comporre per la sovrana con "l'eccelsa cetra e la superna lira"; si vedano per esempio i nomi di quelli cui Aretino si riferisce citando paragoni preziosi: "Fila d'oro non ha tante in le chiome, / quante rime conteste in versi eroi / celebreranno a CATERINA il nome", "Del saper vostro, Carnesecchi, i rai / le sien gemme al diadema, poscia ch'ella / rende il niente de i dotti in assai", "Di lei scrivi, Esculapio Fracastoro, / Casa, d'Apollo amfiteatro e mole, / sia ne i vostri registri in note d'oro"⁷⁹⁶. Per lo stesso scopo si impegni anche il musicista Willaert: "Intanto in musical coro, Adriano / nel silenzio de l'organo exponete / armonizando il suo valor soprano"⁷⁹⁷.

Quando iniziò a pensare alla poesia cavalleresca Aretino si trovava ancora strettamente legato al marchese di Mantova, che aveva ereditato il gusto per questi componimenti dalla madre Isabella d'Este: Ferrara, si sa, aveva una grande tradizione in merito e lo scrittore provò a cimentarsi come continuatore di Ariosto. *Marfisa* nasce infatti a Mantova, nel periodo precedente l'approdo di Aretino a Venezia; dalla nuova residenza Pietro continuò a inviare negli anni 1527-1528 a Federico II sempre nuove stanze, anche perché il Gonzaga restava ancora uno dei suoi principali sovvenzionatori. Ma, come già più volte evidenziato, i rapporti con il marchese non erano certo sereni e Aretino spesso minacciava di non continuare più l'opera celebrativa della casata del committente. Non era un momento felice per l'autore, accusato di far circolare in altre città pesanti libelli satirici e comunque sempre esasperato

⁷⁹⁵ Ivi, p. 279-280, v. 163-201. Gli artisti citati sono Tiziano, Michelangelo, Iacopo Sansovino, Leone Leoni, Benvenuto Cellini, Gianiacopo Caraglio, Enea Vico, Giorgio Vasari, Francesco de' Rossi Salviati, Girolamo Siccioiante detto Sermoneta, Andrea Meldolla detto Schiavone, Giuseppe Porta Salviati, Valerio e Francesco Zuccato mosaicisti, Luigi Anichini, Baccio Bandinelli, Danese Cattaneo, Bartolomeo Ammannati, Raffaello, Bronzino, Giulio Clovio e Antonio Bernieri miniatori, Girolamo Genga, Michele Sammicheli, Sebastiano Serlio, Giovanni Antonio Rusconi, Medoro Nucci.

⁷⁹⁶ Ivi, v. 205-207, 211-213; p. 281, v. 235-237; p. 282, v. 276.

dalle difficoltà di ottenere i pagamenti promessigli da Mantova. L'epica cavalleresca, che godeva di una importante riconsiderazione come genere letterario, era allora un ottimo banco di prova per un poeta: Ariosto stava per dare alle stampe la terza redazione del suo *Orlando Furioso* e il pubblico delle corti non attendeva altro. La *Marfisa* si configura quindi come la prima opera di grande impegno di Aretino, che alle spalle a queste date (inizio degli anni trenta) non aveva ancora grandi pubblicazioni e decideva comunque di competere su un terreno già favorevole al grande Ariosto. Dopo la rottura con Federico II nel 1531 Aretino decise di far seguire alla sua *Marfisa* una strada diversa, distogliendola dalla celebrazione della genealogia Gonzaga e cercando altri protettori per l'opera presso la corte papale e la casa Medici, che però non si dimostrò interessata. In questa fase si perdono le tracce del proseguimento del poema, che ricompare nei complimenti degli amici però insieme a un'altro, l'*Angelica*, dati contemporaneamente alle stampe (senza data ma 1532) presso Bernardino Vitali e dedicati ad Alfonso d'Avalos e alla moglie Maria d'Aragona. Compare poi un terzo poema, in circostanze su cui è difficile fare luce proprio per il clima a volte difficile e concorrenziale che si respirava nel mondo della tipografia, l'*Opera nova del superbo Rodamonte*, circolante sicuramente dopo l'uscita della *Marfisa* ma non a grande distanza. Queste opere cavalleresche usciranno in più riprese negli anni successivi, quando Aretino sarà alle prese anche con opere di altro genere, come i dialoghi, opere con le quali instaureranno inevitabilmente un confronto e un interscambio: il risvolto di questo fenomeno (naturale, per certi versi, dato che l'autore era il medesimo) era una sorta di autopromozione commerciale perché la lettura di un testo suscitava curiosità per l'altro. La critica contemporanea è restia a prestare fede alla dichiarazione di Aretino di aver dato alle fiamme dalle tremila alle quattromila stanze del suo poema, secondo la sua stessa dichiarazione, per un accesso di rabbia e frustrazione, anche perché si colloca nel 1533 la morte di Ariosto e quindi l'apertura di un po' di spazio libero all'interno del genere epico. L'*Orlandino*, una sorta di ironico poema anti-cavalleresco dalla storia editoriale difficilissima da ricostruire), e l'*Astolfeida* si collocano in un periodo successivo (quest'ultima nel 1547, ormai dai toni un po' stanchi)⁷⁹⁸.

⁷⁹⁷ Ivi, p. 283, v. 292-294.

⁷⁹⁸ D. ROMEI, *Introduzione* a PIETRO ARETINO, *Poemi cavallereschi*, a cura di D. ROMEI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume II, Roma 1995, p. 9-32; D. ROMEI, *Nota ai testi*, ivi, p. 317-389. C. SERAFINI, premessa a *Orlandino*, in *Pietro Aretino*, introduzione di G. FERRONI, apparati di C. SERAFINI e L. ZAMPOLLI, Roma 2002, p. 589-590. R. BRUSCAGLI, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 245-273; A. FRANCESCHETTI, *L'Aretino e la rottura con i canoni della tradizione cavalleresca*, ivi, p. 1027-1052. LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma 1997, capitolo IV, paragrafo 2, *La poesia cavalleresca come mezzo di sussistenza*, p. 136-145.

Le notizie utili alla ricerca riscontrabili nella poesia cavalleresca non sono moltissime e risentono in misura ancora maggiore dei caratteri che già la prosa religiosa presentava: anche gli eventi qui narrati si collocano in un passato mitico, quindi le vesti, i gioielli e le suppellettili citate non sono descritte nei dettagli per non essere legate alla moda di un periodo preciso; questo dato è amplificato dal fatto che qui Aretino scrive in poesia e la metrica, per le sue ingenti pretese, non lascia in questo senso molto campo alla fantasia, imponendo che lo spazio a disposizione venga per lo più impiegato per la narrazione dei fatti e lo svolgersi dell'intreccio tra i personaggi.

Per quanto riguarda *Marfisa*, nel primo canto si trovano soprattutto riferimenti di tipo militare: “Fassi il suon de le trombe ognor più ardente”, “ove di trombe e di squille odiasi suono”, “al coraggioso suon d’aurei metalli”, “l’aureo corno”⁷⁹⁹. “Il dignissimo invitto re Sobrino, / colmo d’una incredibil meraviglia, / prese il gentil bel caval Frontino / per la gemmata e d’or lucente briglia”⁸⁰⁰ e ancora “urne infinite sculte in bel disegno / son piene d’ossa di genti divine”⁸⁰¹. Nel secondo canto si descrivono Angelica e Medoro: “il cuore a la vicina alma s’appressa / e lascia in lei la bella effigie impressa, / qual smeraldo d’alto pregio e ornato / d’imagin divine la calda cera, / ch’avegna ch’ei sia poi guasto o spezzato / pur resta in lei la sua sembianza vera”⁸⁰². La bocca di Angelica è descritta secondo i soliti paragoni: “e mossi i vaghi e bei robini ardenti, / soave mormorio d’alme parole / sonar fra le sue perle inatto pio”⁸⁰³; “D’un bell’abito verde, ricco e strano / poscia vestì suo bel caro tesoro, / in cui ritratto avea sua dotta mano / di bei diamanti «Angelica e Medoro». / Veramente angel sembra in corpo umano / al vestire, a’sembianti, a’ capei d’oro”⁸⁰⁴. Medoro vede la Fede seduta sopra un sasso: “li rispos’ella e un bianco vel, ch’eccede / la neve e ‘l latte, santamente stende / al foco sopra, e ‘l foco non l’offende”, “poi a la veste co i pronti occhi arriva, / piena di macchie, et un sol lembo ha bianco, / ma sì lucente ch’el lume gli offese / e la cagion per cortesia le chiese”. Egli ebbe la spiegazione: “- L’abito che me vedi era una vesta / del color de le perle – ella rispose -, / in cui già, quasi in specchio, quella e questa / buona età l’opra sua scorgea famose; / or ogni mano, a violarmi presta, / dopo il mentir de le promesse cose / se forbisce a’ miei panni e tai colori / son l’alte destre d’e più gran signori”. Purtroppo “N’altro rimaso m’è

⁷⁹⁹ PIETRO ARETINO, *Poemi cavallereschi*, a cura di D. ROMEI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume II, Roma 1995, *Marfisa*, p. 51, 11 v. 1-2; p. 56, 25 v. 5 e 27 v. 5; p. 57, 30 v. 7; p. 61, 43 v. 4.

⁸⁰⁰ Ivi, p. 53, 16 v. 1-4.

⁸⁰¹ Ivi, p. 53, 26 v. 5-6.

⁸⁰² Ivi, p. 84, 2 v. 7-8, 3 v. 1-4.

⁸⁰³ Ivi, p. 87, 10 v. 5-7.

⁸⁰⁴ Ivi, p. 90, 20 v. 1-6.

che questo lembo, / semplice, netto, delicato e vago, / il qual lavò nel suo casto e bel grembo / Isabella, di cui sol or m'appago"⁸⁰⁵. Rodomonte è presente al convitto di trentadue re a Parigi: "Mensa non fu già mai simile a questa, / ch'ha tutti i vasi di smeraldo e d'oro; / è di diadema cerchiato ogni testa"⁸⁰⁶. Infine, "con gioia di diamante e non di vetro / sen van con paci graziose e sante / Angelica e Medor, coppia ch'a dito / il ben ne l'amor suo mostra infinito"⁸⁰⁷. Nel canto terzo si torna alla festa parigina: "Poi che la bella Angelica comparse / tra l'altre belle, ogniun chiaro comprese / che restor l'altre di beltà più scarse, / come ch'il vetro col diamante prese, / ch'un ste' forte al martel, l'altro si sparse / in pezzi, e tal fur l'altre donne arrese / all'angelice grazie ch'in lei sparte / ha sol natura, e lor s'ornar con l'arte"; "la sala è poi con mirabil lavoro / d'istorie ornata e drappi e gioie et oro"⁸⁰⁸.

Per quanto riguarda il poema *Angelica*, vale la pena riportare un paio di descrizioni; nel primo canto Aretino compone il ritratto dell'eroina eponima: "E non s'acorge che i bei soli ardenti / di chi tanto ama e l'ostro, il qual colora / il puro latte, e i crin d'oro lucenti / e del bel viso e de la fronte ancora / l'aria e 'l sereno et i soavi accenti / che tra perle e rubini escono fora / son quasi un vago e delicato fiore / che con quel dì che nasce con quel more -"⁸⁰⁹. Angelica e Medoro sono insieme: "Disciolto l'ondeggiante oro sottile / e il vel che lo copria seco traendo, / questa Aura de un bel crin forma un monile, / il candido di lei collo cingendo; / quella dentro e di fuor del sen gentile / un altro aureo crin fa gir serpendo: / chi parte i bei capegli e chi li preme, / altra gli sparge, altra gli accoglie insieme"⁸¹⁰. Nel secondo canto compare invece Marfisa: "Su le porte un dì corse in ire sciolte / con un trapunto d'oro abito bianco; / senz'elmo il vidi e trappassommi al core / sua dolce vista, come piacque Amore"⁸¹¹.

Con *Orlandino* si descrive ancora una volta un banchetto; nel primo canto "Venivan le vivande a son di piva, / di tamburi, di trombe e come s'usa; / e ogni volta che un piatto arriva / saltela un pazzo a suon di cornamusa"; "Mentre il pasto era in gloria Astolfo invita / a bere Rinaldo e brindisi! dicea, / et una tazza d'un bocal fornita / di Montalban el sir convien che bea"; "i loro abito d'oro e cremesini / paiono i panni dove i dipintori, / finiti ch'hanno questi quadri e quelli, / le mani si forbiscano e ' pennelli", "Finito il pacchio, si svagina fora / una giornea, ch'a farla un maestro atese / de gli anni trenta, in be' quadri distinti / dive i capricci

⁸⁰⁵ Ivi, p. 92, 25 v. 6-8; 26 v. 5-8; 27 v. 1-8; 28 v. 1-4.

⁸⁰⁶ Ivi, p. 102, 57 v. 3-5.

⁸⁰⁷ Ivi, p. 119, 108 v. 5-8.

⁸⁰⁸ Ivi, p. 125-126, 20 v. 1-8; p. 129, 31 v. 7-8.

⁸⁰⁹ Ivi, p. 169, 29 v. 1-8.

⁸¹⁰ Ivi, p. 190, 98 v. 1-8.

⁸¹¹ Ivi, p. 26 v. 5-8.

umani eran dipinti”, “Chiunque senza proposito dicea / scomunicata onoranda bugia / de iure aquisteria quella giornea, / ch’averla indosso era una signoria / e tanto gloriosa si se tenea”⁸¹²; dove è interessante il riferimento alla giornea, la lunga veste di origine militare che a un certo punto risulta però fuori moda, o adatta a personaggi maturi di età. Altri fugaci riferimenti in quest’opera sono genericamente a calze profumate con ambracane o ai frequenti, in un poema epico, squilli di tromba e rulli di tamburi.

L’ultimo poema di questo genere, l’*Astolfeida*, è dedicata a Pasquino e Marforio: neanche nella maturità Aretino taglierà del tutto quel cordone ombelicale con le sue origini letterarie romane. Si è già accennato al fatto che spesso, nella letteratura del XVI secolo, si cita lo specchio in forma simbolica, come termine di paragone per molte cose, ma lo specchio, in cristallo di rocca o in vetro cristallo, era un oggetto allora molto prezioso poiché comunemente si utilizzavano ancora molti specchi di acciaio; in più un oggetto così affascinante non poteva non rivestirsi di un’aurea magica e usato per scopi divinatori, e di questo c’è eco anche nell’opera ora in questione: “l’ombra chiam’io Tiresia tebano, / perché fu uomo e donna, putto e vecchio, / arcivide il futuro in uno specchio”⁸¹³. Curiosa è questa descrizione *internazionale* di Astolfo che “per buon francese a mensa era chiamato, / era in camiscia un buon italiano, / per mantuano il letto era accettato, / nel cader da cavallo inglese vero, / ch’han di cavalleria poco mestiero”⁸¹⁴. Si trova poi ancora un’utile accenno al valore di Marfisa e al corretto uso del trucco femminili: “Marfisa, insieme bella e valorosa, / odiò li specchi, la biacca e ‘l belletto”⁸¹⁵; sempre in argomento di cura della persona, sono citati, pur se in forma antitetica, i profumi: “Carlo vede che fuor nessuno sbocca, / empie le brache e ‘nsanguina le chiappe / d’altro che d’acqua lanfa e belzuino”⁸¹⁶. Interessante alla fine del terzo atto la citazione di uno dei tanti giochi di sorti che si amavano fare presso tutti gli strati sociali: “Scrivonsi i nomi e vengonsi a cavare / del vaso; [...]”⁸¹⁷.

In *Rodamonte*, dove si narra che Rodomonte dopo la morte vorrebbe impossessarsi dell’inferno, nel primo canto torna la tematica militare, con *auree briglie*, *sonar di squille*, la *coraza* e la *gropata*, ovvero la parte posteriore della corazza che protegge la schiena⁸¹⁸. Quasi a contrappunto di uno dei passi di Marfisa sopra citati, torna nel secondo canto la descrizione

⁸¹² Ivi, p. 222, 17 v. 1-4; p. 224-225, 24 v. 1-4; p. 226, 27 v. 5-8, 28 v. 5-8; p. 226-227, 30 v. 1-5.

⁸¹³ Ivi, p. 246, 10 v. 6-8.

⁸¹⁴ Ivi, p. 247, 14 v. 4-8.

⁸¹⁵ Ivi, p. 251, 30 v. 1-2.

⁸¹⁶ Ivi, 253, 37 v. 5-7. Il *belgioino* è un profumo ricavato da una resina.

⁸¹⁷ Ivi, p. 278, 30 v. 1-2.

⁸¹⁸ Ivi, p. 292-293, 296.

di un ritrattino portatile della donna amata: “dove di propria man del gran desio / li fu nel cuore la donna sua scolpita, / scordare non può il suo terreno idio / perché ne l’aspra e sua mortal partita / il cuore alla vicina alma s’apressa, / come da dotta man rame intagliato / lascia in la carta ogni sua forma vera / o qual sigillo d’una testa ornato / che facilmente l’imprime in la ciera”⁸¹⁹. In chiusura, nel racconto di un incontro tra Angelica e Medoro, si leggono gli ormai scontati schemi descrittivi dell’avvenenza, “[...] In certo loco / Angelica chiamato ha il bel Medoro, / palpandogli co man le chiome d’oro”, egli la baciò: “bocca legiadra che escan le viole, / che nel partir di dua rubini ardenti / formò queste dolcissime parole, / che, uscendo fra le perle in un suon pio, / disse: - Non verrai tu, Medoro mio?”⁸²⁰.

⁸¹⁹ Ivi, p. 309, 2 v. 3-8, 3 v. 1-4.

⁸²⁰ Ivi, p. 312, 9 v. 6-8; 10 v. 4-8.

2. Voci d'artisti nell'arco del XVI secolo. Albrecht Dürer, Lorenzo Lotto, Cesare Vecellio

I pittori, al di là della loro opera che può configurarsi come documento “fotografico” riguardo le produzioni suntuarie¹, offrono a volte alcune testimonianze scritte importanti riguardo alcune categorie di beni di lusso². Percorrendo tutto il Cinquecento ho ritenuto utile soffermarmi su alcuni aspetti di tre episodi che trovo particolarmente significativi per l'area veneta: in apertura di secolo il caso delle lettere da Venezia di Albrecht Dürer (1506)³, nei

¹ La pittura è stata indagata in taluni contesti come fonte importante di informazioni sulla realtà materiale, esempi di questo tipo di raffronto si trovano in *Con gli occhi di Piero. Abiti e gioielli nelle opere di Piero della Francesca*, catalogo della mostra a cura di M.G. CIARDI DUPRÉ, G. CHESNE, D. GRIFFO, Arezzo, basilica inferiore di San Francesco 11 luglio – 31 ottobre 1992, Venezia 1992; M. DE PEVERELLI, L. PRATESI, *Dentro l'immagine. Paesaggi, arredi e dettagli nella pittura del Rinascimento italiano*, Cinisello Balsamo (Milano) 1994; C. FURLAN, *Vita quotidiana e cultura materiale nell'opera dell'Amalteo*, in “*Gentilhomeni, artieri et merchatanti*”. *Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell'Amalteo (1505-1588)*, catalogo della mostra a cura di M. D'ARCANO GRATTONI, Pordenone, spazi espositivi provinciali, corso Giuseppe Garibaldi 8, 17 settembre – 27 novembre 2005, Milano 2005, p. 83-93. La pittura del XVI secolo ritrae spesso nelle *Cene* e nei *Conviti* tavole imbandite, sulle quali posa tutta una serie di suppellettili in materiali preziosi di ogni tipo, disposti con ordine su candide tovaglie ben stirate in tessuti di Fiandra a loro volta stese, come d'abitudine, sui cosiddetti *tapedi da tavola*, tappeti che coprivano appunto le mense: esempi celeberrimi sono le *Cene* veronesiane, ma anche *Il ricco Epulone* di Bonifacio Veronese (Gallerie dell'Accademia, Venezia), sul cui tavolo compare anche una bella confettiera in vetro giallo trasparente, o l'*Ultima cena* di Cesare da Conegliano (1583, Venezia, Chiesa dei Santi Apostoli), il *Convito di Baldassarre* di Tintoretto (Kunsthistorisches Museum di Vienna), la *Cena in casa di Simone Fariseo* di Girolamo Romanino (Brescia, chiesa di San Giovanni Evangelista) e il dipinto con lo stesso soggetto (Venezia, chiesa di Santa Maria della Pietà) e l'*Ultima Cena* (Brescia, chiesa di San Giovanni Evangelista) di Moretto. Ritratti e altre figure mitologiche dipinte da Tiziano rivelano ancora moltissime informazioni: abiti e gioielli (come i singolari *manigli*, le coppie di spessi bracciali uguali) dell'epoca si possono conoscere attraverso una cospicua serie di ritratti femminili, a solo esempio dei quali ricordo quello di Caterina Sandella (Collezione Tazio Tatti, Bellinzona).

Questo tipo di analisi acquista valore concreto nel momento in cui trova confronto e appoggio nelle fonti d'archivio e nella letteratura coeva. Un'operazione sistematica di questo tipo è stata pionieristicamente condotta in tempi recenti da G. BALDISSIN MOLLI in *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età Mantegna. Ricerche d'archivio a Padova*, Saonara (Padova) 2006, in particolare il capitolo *I dipinti di Mantegna come fonte di illustrazione*, p. 27-54, e G. BALDISSIN MOLLI, *Quali gioielli per Mantegna? Lussi e ori padovani nella seconda metà del Quattrocento, Mantegna e Roma*, in *L'artista davanti all'antico*. Atti del convegno internazionale di studi a cura di T. CALVANO, C. CIERI VIA e L. VENTURA, Roma, Università La Sapienza 8-10 febbraio 2007, Roma 2010, p. 451-478, in particolare le p. 468-478. Utile il riscontro e l'approfondimento in *Botteghe artigiane dal Medioevo all'età moderna. Arti applicate e mestieri a Padova*, a cura di G. BALDISSIN MOLLI, Padova 2000, e in G. BALDISSIN MOLLI, *I beni di lusso nei ritratti del Quattrocento*, Cittadella (Padova) 2010.

² Certamente sarebbe stata di interesse per esempio l'analisi di un testo come la *Vita* di BENVENUTO CELLINI (edizione a cura di E. CAMESASCA, Milano 2007), la cui esperienza, pur toccando tangenzialmente Padova e il Veneto, si svolge soprattutto altrove.

³ *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia*, a cura di G.M. FARA, Milano 2007. L'interesse di Dürer per abiti, gioielli, ornamenti, dettagli emerge con decisione sia dalla sua produzione pittorica che dalla mole di lavori di grafica, che egli fece abilmente circolare attraverso tutta l'Europa, fungendo da modelli per artisti di ogni paese. Per uno sguardo generale sul soggiorno dell'artista in laguna: F. KORENY, *Venezia e Dürer*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. AIKEMA e B.L. BROWN, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000, Milano 1999, p. 240-249. A Venezia Dürer osservò e rimase certamente colpito dai gioielli e dalla loro straordinaria fattura: si veda per esempio l'incisione risalente al periodo lagunare pubblicata a p. 188 (fig. 3) in P. VENTURELLI, *Disegni e incisioni per gioielli durante il XVI secolo. Modelli e diffusione*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio*

decenni centrali il *Libro di spese diverse* di Lorenzo Lotto (1538-1556)⁴, alla fine del secolo l'opera emblematica di Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo* (prima edizione del 1590)⁵, un artista ed erudito solo apparentemente defilato e periferico, e comunque in rapporto stretto con il cugino Tiziano.

2.1 Dürer agente a Venezia per Willibald Pirckheimer

Durante il suo soggiorno a Venezia, iniziato nel 1505 e terminato nel 1507 dopo un passaggio a Bologna e Ferrara, scrisse molte lettere alla moglie, alla madre, agli amici, e tenne un taccuino di viaggio. Della sua corrispondenza rimangono però solo dieci missive datate dal 6 gennaio al 13 ottobre 1506, tutte indirizzate all'amico Willibald Pirckheimer, anch'egli di Norimberga. Era questi un nobile facoltoso della sua città, coetaneo, amico intimo e sostenitore di Dürer; si distingueva per una grande cultura, avendo studiato anche a Padova negli anni 1488-1491 e disponendo dell'imponente biblioteca di famiglia, aperta a un vivace circolo di amici studiosi e costantemente accresciuta. Albrecht stesso miniò alcuni volumi posseduti da Willibald. Le dieci lettere da Venezia offrono molteplici informazioni e spunti di riflessione; *in primis* risultano di grande interesse per gli storici dell'arte in quanto forniscono una serie di importanti dati sull'evoluzione dell'opera principale che egli andava eseguendo in città, la *Festa del Rosario* commissionata da Cristoforo Fugger per la chiesa di San Bartolomeo presso Rialto e ora conservata alla Nàrodnì Galerie di Praga, e sulle altre opere di minor impegno che comunque lo tennero occupato. Emergono poi tante notizie sul clima che

a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 177-190, che richiama i motivi della corona della Vergine nella pala della *Festa del Rosario*.

⁴ LORENZO LOTTO, *Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. ZAMPETTI, Venezia-Roma 1969.

⁵ *Cesare Vecellio. Abiti e costumi a Venezia*, a cura di G. GRAZIOLI, 2 vol., Vittorio Veneto (Treviso) 2011; CESARE VECELLIO, *Habiti antichi et moderni: la moda nel Rinascimento: Europa, Asia, Africa, Americhe*, a cura di M.F. ROSENTHAL e A.R. JONES, ristampa anastatica dell'edizione Venezia, Presso Damian Zenaro, 1590, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2010. Per quanto riguarda la seconda metà del secolo e la semplice osservazione dei dipinti, molto ha da dire per esempio anche una parte dell'opera di Jacopo Tintoretto, anche se la sua pittura come quella degli artisti a lui contemporanei tenderà a farsi progressivamente più pastosa e meno definita, quindi meno utile ai nostri fini: per fare degli esempi, il quadro con *Susanna e i vecchioni* (1555-1556) del Kunsthistorisches Museum di Vienna dispiega davanti gli occhi dell'osservatore una serie di oggetti femminili come lo spillone, la collana di perle, gli anelli, l'ampolla in argento con il coperchio trasparente e l'immancabile specchio; Susanna porta degli orecchini con grosse perle e la coppia di manigli anche questi con perle e rubini. Una sontuosa stanza da letto è descritta nel dipinto con *Venere, Vulcano e Marte* (1551-1552) dell'Alte Pinakothek di Monaco: vi compaiono il bel letto e il cassone intagliati, il vaso di vetro cristallo sul davanzale, lo specchio rotondo e gli immancabili bracciali ai polsi di Venere. Molto si ricava anche dall'osservazione delle diverse *Cene* (per esempio quelle di San Trovaso, di San Polo, della Scuola grande di San Rocco, di San Giorgio Maggiore a Venezia), nelle quali Tintoretto rappresenta diversi tipi di interno, più o meno lussuosi, disponendo sulle tavole tovaglie, piatti, coltelli, bicchieri, boccali e *inghistere*.

egli respirava: dall'amicizia con il vecchio Giovanni Bellini all'ostilità invidiosa degli altri artisti, ai suoi simpatici tentativi di imparare la lingua del posto mescolando venetismi e latinismi alla sua lingua madre, alla difficoltà di reperire denari prima dei pagamenti definitivi, e infine – ma più vicino a quanto ci riguarda – i suoi sforzi per accontentare le richieste dell'amico Pirkheimer nella ricerca di beni di lusso presenti sul mercato veneziano.

La prima lettera⁶, come si diceva, risulta datata 6 gennaio 1506 e già introduce un argomento importante, una sorta di “spina nel fianco” per Dürer, ovvero il compito affidatogli dall'amico e protettore di fungere a Venezia da agente nella ricerca soprattutto di pietre preziose e gioielli, oltre che di altri beni, come vedremo. Un compito ingrato, questo, perché l'*Apelle germanico* si dichiarò spesso non all'altezza della situazione e bisognoso di consigli altrui. In questa prima missiva superstita la tematica si apre con la citazione: “Alla vostra richiesta di comprare molte perle e pietre [preziose] qui a Venezia, purtroppo devo rispondere che non ho trovato niente di buono e a buon mercato. I Tedeschi hanno fatto man bassa e non si trova più niente”. La seconda lettera⁷, del 7 febbraio seguente, rivela invece del rapporto astioso con i pittori veneziani, che lo criticano aspramente ma ne copiano l'opera; al contrario Giovanni Bellini lo visita e ne nasce un bellissimo legame. Interessante nello stesso testo è la menzione di “maestro Jacob”, Jacopo de' Barbari, che egli aveva conosciuto a Norimberga nel 1500-1501, e del committente della grande veduta di Venezia di quest'ultimo (la celebre incisione *Venetie MD*) Antonio Kolb, con cui è certamente in contatto in laguna. La terza lettera⁸ (del 28 febbraio seguente) torna a esserci molto utile: Dürer informa il corrispondente di aver venduto cinque di sei suoi piccoli dipinti su tavola, due al prezzo di ventiquattro ducati e altri tre in cambio di tre anelli che egli credeva dello stesso valore di 24 ducati, ma che in realtà ne valevano due in meno. I tre anelli furono spediti tramite Franz Imhoff a Pirkheimer, che ancora desiderava pietre preziose, con la specificazione che si trattava di uno smeraldo del valore di dodici ducati e di un rubino e un diamante i cui valori assommavano a dieci ducati, secondo la stima che il mercante tedesco Bernard Holzbeck aveva aiutato Dürer a fare. Meno di dieci giorni (8 marzo) e un'altra lettera⁹ si rivela ancora più densa di dati: questa volta la spedizione a Norimberga riguarda un anello con uno zaffiro del valore di più di diciotto ducati, che dalla ricerca condotta con amici ed esperti di fiducia risulta essere un grande affare e non avere pari in tutta la città. La fregatura però avviene con un'ametista che egli paga

⁶ *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia*, a cura di G.M. FARA, Milano 2007, p. 31.

⁷ *Ivi*, p. 32-33.

⁸ *Ivi*, p. 37.

⁹ *Ivi*, p. 39.

dodici ducati ma che ne vale cinque in meno, denaro che però recupererà contrattando con il venditore tramite un buon intermediario. Interessante è anche scoprire attraverso i commenti le dinamiche del mercato dei preziosi: pare infatti che alla fiera di Francoforte si pagassero certe pietre a cifre inferiori e che anche quelle che venivano smerciate a Venezia provenissero di lì, ma con una eccessiva maggiorazione. Nella stessa missiva compaiono una croce di giacinto (varietà di zircone rosso-bruno) e un anello con diamante che però il pittore non acquista in attesa di disposizioni. In quel momento gli smeraldi hanno un costo troppo alto e le ametiste, anche piccole, si aggirano sui venti o venticinque ducati.

Dalla lettera del 2 aprile successivo¹⁰ apprendiamo che la *Festa del Rosario* gli sarà pagata ottantacinque ducati e che l'acquisto del diamante è ancora in sospeso. Pirkheimer restituisce però lo smeraldo inviatogli in precedenza, mentre riceve qui l'informazione che le altre due pietre erano di buona qualità. Il 25 aprile (sesta lettera¹¹) Dürer non sa ancora se Willibald abbia ricevuto il prezioso anello con zaffiro, di cui riproduce sul foglio il disegno a grandezza naturale: "Nel caso fosse andato perduto, uscirei di senno per metà, poiché è stato stimato due volte il prezzo che l'ho pagato. E subito dopo l'acquisto mi si voleva offrire ancora di più". Nella settima missiva¹² (siamo ormai in piena estate, il 18 agosto), dai toni assolutamente ironici e giocosi ed esempio in talune frasi di quella *Mischung* linguistica cui si accennava, Albrecht confessa di nuovo il peso del ruolo di agente: "Vi ringrazio se mi farete il piacere di lasciarmi un po' in pace, alla larga dai vostri anelli. Se non vi piacciono, spezzategli la testa e buttateli nel cesso, come dice Peter Weisbeber¹³. Cosa pensate che mi interessino simili schifezze?". Altrettanto interessanti si fanno i passi seguenti: "Spedisco con il corriere il *fitrum ustum* per voi", il vetro soffiato quindi, di cui Pirkheimer era acceso estimatore, come vedremo anche oltre. Ancora, Antonio Kolb, che abbiamo già incontrato, lo "aiuterà a comprare i due tappeti" che il nobile norimberghese cerca, "i più belli, i più larghi e al prezzo migliore". Non è finita: dice Dürer "Inoltre vorrei anche cercare di procurarvi le penne di gru che fino ad ora non ho trovato. In compenso qui ci sono molte penne di cigno, come quelle che si usano per scrivere. Perché non ve ne mettete una sul cappello, nel frattempo?". La lettera rivela ancora dati contingenti di un certo rilievo: per il suo amico egli cerca anche testi in greco freschi di stampa e buona carta, oltreché qualche *storia* dipinta dagli italiani per il suo studiolo. E infine accenna anche alla terribile e spaventosa diffusione del morbo gallico, che

¹⁰ Ivi, p. 40.

¹¹ Ivi, p. 44.

¹² Ivi, p. 47-48.

¹³ Peter Weisweber, comandante militare.

allora si iniziava a vedere in modo massivo nei suoi effetti più devastanti e degradanti, un fenomeno che ebbe un impatto nell'immaginario collettivo dell'epoca veramente enorme.

L'8 settembre, nell'ottava missiva¹⁴, torna la ricerca dei tappeti assieme al mercante Kolb: "Con ogni diligenza mi sono messo a cercare dei tappeti, ma di larghi non ne ho trovati. Sono tutti stretti e lunghi". E anche le penne sono un pensiero: "Non sono riuscito a procurarmi alcuna di queste dannate penne [di gru]". Vi è anche qui un accenno alla situazione storica, con la registrazione del fatto che gli eserciti veneziani, pontifici e francesi si stanno ammassando; i veneziani in particolare dispongono di speciali ronconi, iperbolicamente dotati di "278 denti" avvelenati. Con la sua vena ironica, quasi in chiusura scrive all'amico: "Vi saluta anche il mio mantello francese, e la mia giacca italiana" offrendo un accenno anche ad alcuni capi del suo guardaroba. Un paio di settimane dopo, il 23 dello stesso settembre, troviamo nella nona lettera¹⁵ un significativo riferimento al "*daz geprent glas*": "Mi auguro anche che vi sia giunto il vetro smaltato che vi ho inviato con il corriere Ferber"; Pirkheimer infatti apprezzava molto questi prodotti e si sa che possedeva una collezione di circa duecento vetri soffiati e smaltati veneziani. In quei giorni Dürer era ancora alle prese con una ricerca meno fortunata: "Per quel che concerne i tappeti, ancora non ne ho comprato alcuno, poiché non ne ho trovati di quadrati: sono tutti lunghi e stretti. Fatemi quindi sapere quale volete, che io lo possa comprare". Chiude poi ironicamente anche questa missiva, con l'accenno al suo abbigliamento: "Il mio mantello francese, la casacca, e la giacca marrone vi salutano calorosamente". L'ultima lettera, la decima¹⁶, risale al 13 del mese seguente e finalmente una questione giunge a compimento: "Ho anche ordinato due tappeti, che pagherò domani, ma che non ho potuto comperare a buon mercato. Li farò imballare con i miei bagagli", poiché egli si stava preparando a lasciare temporaneamente la città. Ancora un'altra spedizione gradita a Pirkheimer: "Il corriere Ferber vi porterà il *vitrum vstum*" (il solito amato vetro soffiato) e verrà spedita anche una risma di carta, ma non si erano trovati nuovi libri in greco né le penne di gru, "In compenso ho trovato delle piccole penne bianche. Se ne trovo anche di verdi, le comprerò e le porterò con me". Dürer poi dovrà acquistare anche "cinquanta grani in corniola per un *pater noster*" per Stephan Paumgartner, già suo committente in Norimberga, ma sono piccoli e molto cari e non ne ha potuti trovare di più grossi: tutto questo ricorda quanto variabile fosse l'offerta di preziosi sul mercato veneziano, dipendendo da tantissimi fattori. Anche questa lettera, infine, riporta un dato di cronaca che

¹⁴ *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia*, a cura di G.M. FARA, Milano 2007, p. 50-51.

¹⁵ Ivi, p. 53.

era spesso incubo dei veneziani: un incendio era appena scoppiato nella zona dei Tedeschi, stava devastando le case di un connazionale e stava causando molto caos. Lo stesso Albrecht si vide danneggiato avendo perduto un panno di lana del valore di ben otto ducati e forse anche il suo mantello.

Nell'autunno del 1506, dopo aver consegnato la *Festa del Rosario*, Dürer partì per Bologna per apprendere la prospettiva italiana, calorosamente accolto dai pittori felsinei. Da lì si spostò poi a Ferrara, dove poté probabilmente confrontarsi con la pittura e soprattutto con la scuola di miniatura della città estense. Cercò poi di conoscere personalmente l'ammiratissimo Mantegna, ma giunse a Mantova troppo tardi in quel fatidico anno 1506 (Mantegna era morto nel settembre). Fece nuovamente tappa a Venezia e ripartì poi definitivamente per tornare alla sua città all'inizio del 1507.

¹⁶ Ivi, p. 63-64.

2.2 Lorenzo Lotto

2.2.1 Lorenzo Lotto e il “prezioso” *Libro di spese diverse*

I dipinti di Lorenzo Lotto ci restituiscono spesso abbigliamenti e gioielli strepitosi: i ritratti di nobili bergamaschi e trevigiani sono documenti iconografici ricchissimi di dettagli e apprezzabili anche per la grande precisione “fotografica”; lo stesso può dirsi della resa scrupolosa di stoffe, pellicce e materiali diversi nelle opere a carattere sacro, nelle quali i santi dispiegano un repertorio di indumenti e oggetti di estrema preziosità¹⁷. Per quanto concerne invece i dati che tale artista ci fornisce nel suo *Libro di spese diverse*, (anche questo un testo fondamentale per gli studiosi dell’artista e del suo tempo) troviamo notizie utili in quasi tutta l’estensione del suo registro, dal 1538 al 1554. I riferimenti ai gioielli riguardano tutto sommato un numero non elevatissimo di pezzi, ancorché molto preziosi e utilissimi al suo *ménage*, poiché impegnandoli ripetutamente presso banchi di ebrei, Monti di Pietà o nobili protettori come Giovanni Bressa di Treviso, poteva per mezzo loro ottenere del denaro e condurre le sue attività e i suoi spostamenti. Le citazioni più frequenti si appuntano su “una medaglia da beretta legato un cameo bianco con un putino” e un “anello con una corniola legata”¹⁸. Sappiamo da diverse citazioni successive che il cammeo “più che mezo rilievo” era

¹⁷ Si vedano per esempio il bel tappeto da tavola e da balcone e i gioielli nel ritratto della *Famiglia della Volta*, 1538, Londra, The National Gallery, nelle *Nozze mistiche di santa Caterina con il donatore Niccolò Bonghi*, 1523, Bergamo, Accademia Carrara, e nel *Ritratto di coniugi con cagnolino*, 1523-1524, San Pietroburgo, Museo di Stato Ermitage, o le mani riccamente ingioiellate del *Ritratto di gentiluomo con rosario*, 1521-23 circa, Niva, Nivaagaards Malerisamling, gli abiti, il copricapo e l’acconciatura nel *Messer Marsilio Cassotti e la sua sposa Faustina*, 1523, Madrid, Museo del Prado, e nel *Ritratto di gentildonna in veste di Lucrezia*, 1533 circa, Londra, The National Gallery. Strepitosi per la quantità di preziosi sono il *Ritratto di Lucina Brembate*, 1523 circa, Bergamo, Accademia Carrara, il *Ritratto di gentiluomo sulla terrazza*, 1533-1534, Ohio, Cleveland Museum of Art, i ritratti di *Febo da Brescia* e di *Laura Pola*, 1543-1544, Milano, Pinacoteca di Brera. Documenti importanti su gioielli e altri oggetti sono dipinti come la *Venere con Cupido mingente*, 1540-1541, New York, Metropolitan Museum of Art, o *La Castità mette in fuga Cupido e Venere*, 1529-1530, Roma, Galleria Pallavicini. Per quanto concerne le opere religiose e devozionali, splendidi abiti, accessori o monili si possono ammirare per esempio nella *Pala di Santa Lucia*, 1532, Jesi, Pinacoteca Comunale, nel *Polittico di San Domenico*, 1506-1508, Recanati, Museo Civico, nella *Madonna del Rosario*, 1539, Cingoli, Spazio museale, chiesa di San Domenico, in taluni dettagli della *Pala di Santa Cristina al Tiverone*, 1504-1505, Quinto di Treviso, chiesa parrocchiale di Santa Cristina al Tiverone; interni domestici sono abilmente descritti nell’*Annunciazione*, 1534-1535, Recanati, Museo Civico, o nel *Commiato di Cristo dalla Madre con Elisabetta Rota*, 1521, Berlino, Staatliche Museen. Per una panoramica aggiornata su Lorenzo Lotto, con relativa bibliografia, si vedano *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra a cura di G.C.F. VILLA, Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo – 12 giugno 2011, Cinisello Balsamo (Milano 2011), e *Omaggio a Lorenzo Lotto. I dipinti dell’Ermitage alle Gallerie dell’Accademia*, catalogo della mostra a cura di R. BATTAGLIA e M. CERIANA, Venezia, Gallerie dell’Accademia, 24 novembre 2011 – 26 febbraio 2012, Venezia 2011.

¹⁸ Impegnati e riscattati a Roma nel 1552-1553 (LORENZO LOTTO, *Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d’altri documenti*, a cura di P. ZAMPETTI, Venezia-Roma 1969, p. 18-19), avevano subito la stessa sorte tra il dicembre 1547 e il gennaio 1548 per potersi comperare un robbone foderato di pelliccia (p. 32-33, 39). Sulla medaglia da berretta, si veda Y. HACKENBROCH, *Enseignes. Renaissance Hat Jewels*, Firenze 1996.

antico e legato in oro¹⁹, mentre la corniola, anch'essa antica e probabilmente il suo sigillo, riportava in incisione una “gruva che si leva in volo”, “significata per la vita attiva e contemplativa” poiché aveva “uno jugo a piedi et in becco il segno di Mercurio”²⁰. Si collega al gioiello da copricapo la citazione di Lorenzo risalente al 1544, a Treviso, di un paio di lavori per il nobile Ludovico Avolante: l’“invention de una impresa da medaia a far su la beretta el designo colorato” e “un'altra impresa sul paese nel quadro del suo retrato lui in mare con Cupido” rispettivamente valutate tre e nove lire²¹. Altra frequente ricorrenza è quella della “busta” con alcuni cammei, “cioè li 12 segni celesti, 4 teste di donne”²² che Lotto definisce “moderni” e del prezzo di 80 scudi per lo zodiaco e 25 per le teste femminili. Nel 1549 Lotto aveva dato in deposito a Jacopo Sansovino i suoi “camei de agate orientali colorati de vari sugeti e sorte”²³, oltre alla sua corniola e ai lapislazzuli, di cui parleremo oltre, mentre l'anno prima erano “dati a tener in vendita per mostra” descritti come “li 12 segni celesti fati da la natura neli colori convenienti in agate orientali cavati poi de basso rilievo et separati l'un da l'altro, tuti a una grandeza in circha” assieme agli altri gioielli sopradetti e alle “quattro teste in camei colorati orientali”. In una nota del 1553 il pittore dice che i dodici segni assommano a un valore tra i 70 e gli 80 scudi d'oro mentre le quattro teste ne valgono 25²⁴; come gli altri due importanti pezzi, anche questi “12 segni celesti in camei de varii colori fati dala natura et in essi intagliato el segno tuti separati et desligati” e i “4 altri pezi de camei pur de tal natura colorati con teste, pur moderni e desligati” sono destinati alla vendita secondo la volontà che Lotto stesso esprime nel suo testamento dettato a Venezia nel 1546. Tornano spesso nel registro lottesco gli otto “canelli de lappis lazuli”²⁵, lapislazzuli da macinare, custoditi con gli altri preziosi “in una bustetta coperta de veluto negro”²⁶ e dati frequentemente in pegno come i gioielli testé descritti. Nel testamento appena citato, Lotto dispone la vendita anche di questi: “Item che li azuri ultramarini sarano da vendere et hano li preci segnati de sopra, cossì el lappis lazuli ultramarinno in polvere da afinarlo per cavarne lo azuro, si venderano per quello si potrà trovar”.

¹⁹ Altre citazioni sono sempre in LORENZO LOTTO, *Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. ZAMPETTI, Venezia-Roma 1969, alle p. 36, 38-39, 51, 66-69, 71, 111-112, 118, 162, 179; a p. 304 il cammeo per la medaglia da beretta viene citato anche nel testamento di Lorenzo del 25 marzo 1546, e viene definito “alquanto coroso”. A p. 66 viene valutato 20 scudi.

²⁰ Altre citazioni si trovano ivi alle p. 38-39, 51, 56, 66-69, 71, 98, 101, 111-112, 118, 158-159, 162, 179; a p. 304 la corniola viene citata anche nel testamento di Lorenzo del 25 marzo 1546. A p. 66 viene valutato 12 scudi.

²¹ Ivi, p. 122.

²² Ricorrono ivi alle pagine 50-51, 66-67, 83, 118, 131, 160-161, 177-179.

²³ L'episodio è riportato ivi a p. 98.

²⁴ L'episodio di pegno è ivi alle p. 188 e 190.

²⁵ I lapislazzuli si ritrovano ivi alle p. 51, 66 dove risulta che valgono 5 scudi, 98, 112, 131, 179, 188 e 190.

Nel *Libro di spese* si trovano poi accenni più occasionali a gioielli diversi, come quell’“aneleto d’oro ligato in esso un diamantino et un rubineto” da regalare alla nipotina Lauretta del valore di tre scudi d’oro avuto dall’orafo Bartolomeo Carpan²⁷. Nel 1549 il profumiere Marco di Ancona aveva dato a Lotto “uno anello d’oro ligato dentro una prasma a mandoleta con taglio non antico”, ovvero un anello con agata verde stimato tre scudi “a barato tante picture”; Marco però si era pentito e aveva chiesto la restituzione dell’anello²⁸. “Una plasma legata in anello” era stata impegnata dal pittore nel 1551 al Monte di Pietà²⁹ e tre anni dopo torna ancora un anello “ligato una plasma tagliata, moderno”³⁰. Al 1541 risale invece la citazione di “un cameo ligato in un fileto d’oro semplice zoè un Crocefiso con la Madonna san Zuane e doi anzoleti” valutato venticinque ducati³¹. Molto significativa, per concludere l’aspetto legato ai preziosi, è la presenza degli orafi: i fratelli Antonio, Vettore e Bartolomeo Carpan di Treviso e il suo allievo Lauro Orso, Francesco “de la Rocha Contrata” di Roma, Gerolamo Pulino da Recanati, Piero orefice in Ancona, Tommaso Empoli fiorentino, “misser Rocho diamanter, in Ruga” degli orefici a Venezia³². Ancora, interessanti sono i riferimenti al cavaliere Agostino Filago presente a Loreto: questi era fratello di quel Gian Maria Filago che compare nel 1544 nell’epistolario di Pietro Aretino e, sempre da questa autorevole fonte, risulta due anni dopo gestire una fornace vetraria in società con Biagio Spina detto il Paternostraro, specializzata appunto nella produzione di *paternostri* e nella contraffazione (legale) in vetro di pietre preziose. Prima di dedicarsi a quest’attività Biagio fu *muschiaro* presso Rialto e fu editore di almeno un paio di opere di Aretino.

Il registro di Lorenzo Lotto rivela inoltre una serie di informazioni su altri aspetti della vita materiale: è nota la passione del pittore per i tappeti e anche questi, come gioielli, potevano essere impegnati ai banchi degli ebrei: “deti un tapedo da impegnar in getto” e ancora, sempre nel 1548, “die dar in getto el bancho posto in pegno, un tapedo turchescho da mastabe alto di pelo et forma largo et un saio negro de pano venetiano negro novo falduto over crespato”³³ per il valore totale di tre ducati. Gli oggetti di arredamento che compaiono

²⁶ Cauzione annotata ivi a p. 131.

²⁷ Ivi, p. 21, 214.

²⁸ Ivi, p. 138-140.

²⁹ Ivi, p. 145.

³⁰ Ivi, p. 179.

³¹ Ivi, p. 212.

³² Su queste frequentazioni lottesche e sulle loro implicazioni in termini religiosi, in particolare la profonda amicizia con la famiglia Carpan, è di fondamentale importanza il testo di M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari 2004.

³³ I tappeti che Lorenzo Lotto raffigura nei suoi dipinti, e che da qualche decennio prendono addirittura il suo nome (solo per fare qualche esempio, il ritratto della *Famiglia della Volta*, 1538, Londra, The National Gallery,

sono anche altri, come nel 1549 quello sfortunato “spechio grande de cristallo che mi prestete [Marco, il profumiere di Ancona], el qual fu rotto medesimamente dai barcaroli, che costò in Venetia lire vintidoi de venitiane”³⁴. Da una nota del 1552, in Ancona, apprendiamo che Lorenzo fece un ritrattino a Donato de Nobili, opera che poi il committente non volle più; il dato interessante è però che il falegname Domenico Salimbene aveva eseguito per questa tavoletta “l’ornamenti de noce et suo coperto a uso de specchio”³⁵: l’intero manufatto doveva quindi essere composto di più parti, incernierate tra loro e movibili, come sulla base di tanti indizi si suppone fossero altre e più celebri opere lottesche. Altro riferimento a simili congegni, oppure a quei poco conosciuti pezzi di arredo che erano i *restelli*, sono i “due quadreti piccoli forniti de noce ad uso di specchio”, citati nello stesso periodo³⁶. Forse qualcosa di simile era stata eseguito anche per il nipote Mario d’Arman nel 1540, “l’ornamento del quadro de la Venere, che jo li donai, zoè de ligname de noce doratura e timpano de tella negra de Lion con le letere in tuto quale lui me ordinò facesse fare che pagaria luj lire 32”³⁷. Altri arredi e accessori per la casa citati nel registro sono per esempio i “saiadori [*serrature a saliscendi*] de porta de la stalla e cadenazi”, “una tavola de nogera da manzar con trespedi in telar”³⁸, “la litiera granda” da disfare e “farli altri conzieri” oltre alla “litiera in camera piccola”, anch’essa da arrangiare, “per la finestra alta ne la camera sopra la scala, spesi nel tellar de vetri per la tella et interrarla et ferri et cortinette per le due finestre grande in cale circha lire 9”³⁹, sempre per la casa di Mario d’Arman. Anche alcuni capi di corredo risultano essere di un certo interesse, come risulta per esempio nella nota del gennaio 1553, da Ancona, dove Lotto dice che deve dare a “mastro Antonio tentor de panni” veneziano “un tornoletto de telle usate bianche per tinzerle gialle pezi n°9, un pezo de guazaroni con uno mazo de

le *Nozze mistiche di santa Caterina con il donatore Niccolò Bonghi*, 1523, Bergamo, Accademia Carrara, il *Ritratto di coniugi con cagnolino*, 1523-1524, San Pietroburgo, Museo di Stato Ermitage, la *Pala di Santa Cristina al Tiverone*, 1504-1505, Quinto di Treviso, chiesa parrocchiale di Santa Cristina al Tiverone), appartengono a una tipologia affine a quello che gli studiosi chiamano il gruppo “Holbein”, dal nome del pittore che più li ha raffigurati: si tratta tecnicamente di tappeti con motivo ad arabesco, provenienti dal distretto turco di Ushak e realizzati con nodo ghiordes, divisi a loro volta in vari sottogruppi. Prima di Hans Holbein (1497/1498-1543) anche Domenico Ghirlandaio e Vittore Carpaccio hanno raffigurato tali manufatti (G. CURATOLA, *Tappeti*, Milano 1996, in particolare le p. 47-52; R.E. MACK, *Lotto, un amateur de tapis*, in *Lorenzo Lotto. 1480-1557*, catalogo della mostra, Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 13 ottobre 1998 – 11 gennaio 1999, Parigi 1998, p. 59-67).

Queste citazioni si trovano in LORENZO LOTTO, *Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d’altri documenti*, a cura di P. ZAMPETTI, Venezia-Roma 1969, alle p. 37-38 e 74. La *màstaba* è una tomba monumentale egizia risalente ai primi tempi di quella civiltà, ma che si ritrova anche in altri luoghi.

³⁴ Ivi, p. 139.

³⁵ Ivi, p. 45.

³⁶ Ivi, p. 69.

³⁷ Ivi, p. 211.

³⁸ Ivi.

franze”⁴⁰, o ancora il “fardelleto con pello di cervo da far cossini”⁴¹ proveniente da Roma, “la coperta verde de panno et spaliere bergamasche alta”⁴², o le 2 lire e 4 soldi che aveva speso “per copelar li arzenti de far 4 tazete simili a doi piccole erano in casa”. La coppellatura in metallurgia è il processo con cui l’argento viene purificato dal piombo, ma poi il pittore spese ancora denaro “per oro da dorar tute sei” e “per manifatura de le dite”⁴³. Si riscontra anche molta attenzione per la cura della persona e i piccoli accessori quotidiani: interessanti i “tre para de ochiali mandatime in Loretto”⁴⁴, quattro ducati “a bon mercato” valeva “uno stuzo grande de peteni lavorato da ogni canto de frissi groteschi colorite ad colori ad olio, do furonno a lavorarlo con gran perdita di tempo”⁴⁵ e ancora i tre “peteni d’avolio” e le “retecelle da conzar el capo”⁴⁶, o ancora le spese per “olio de sasso, sponge e pomice”⁴⁷ e “savon”⁴⁸. Anche l’abbigliamento è ben rappresentato: “un par de calzete e calzoni bianchi con la fuodra”, “un paro de parananze de tella azura”, due paia “de calzoni e calzeti et una vesta tuto de rassa taneda, telle pur fodra”, ancora “panno alto taneto chiaro [...] per un tabaro et una vesta”⁴⁹, “braza 6 biancheta per far doi para de calzeti e calzoni” e “pano lane per far una capa a Marco mio garzon”⁵⁰, “braza 1 panno giallo basso per far calzete alla putina zoè Laureta”⁵¹ sua nipote, tre lire “da far una peliza in mia parte”⁵², cinque “berete”⁵³ per i bimbi di famiglia, la “fatura de una camisola per Josep mio garzon” da pagarsi a “Batista sartor da Treviso” nel settembre del 1548⁵⁴. Molti i veli e i panni citati: un paio di veli per Armana, una “rassa” per Lucrezia, un “panno azuro basso” e “un velo de bambace per la Turcha”, altri “tre veli de bambase” spesso per le *massare*, e leggeri “veleti de seda per scufie”⁵⁵. Ancora, nell’agosto del 1544 Lotto mandò a fra’ Lorenzo un “quadreto fornito” ricevendo in cambio “una tuzzarola de malvasia [...] et altri panni lini cioè fazoli, fazoleti, scufie e fodrete et un

³⁹ Ivi, p. 214.

⁴⁰ Ivi, p. 10.

⁴¹ Ivi, p. 49.

⁴² Ivi, p. 211.

⁴³ Ivi, p. 213.

⁴⁴ Ivi, p. 31.

⁴⁵ Ivi, p. 88.

⁴⁶ Ivi, p. 226.

⁴⁷ Ivi, p. 31.

⁴⁸ Ivi, p. 211-212.

⁴⁹ Ivi, p. 48. Le *parananze* sono ad Ancona dei grembiuli, mentre la *rassa taneda* è un tessuto di lana grossa di colore rosso bruno.

⁵⁰ Ivi, p. 93.

⁵¹ Ivi, p. 212.

⁵² Ivi, p. 214.

⁵³ Ivi, p. 226.

⁵⁴ Ivi, p. 27.

⁵⁵ Ivi, p. 211-214, 226.

libreto”⁵⁶. Le calzature sono forse più rappresentate: interessante il “par de scarpe de cordovano alla spagnola” e le paia di “scarpe da tre pezzi”⁵⁷, o ancora l’atto registrato ad Ancona alla fine del 1551 di fare il ritratto di “Hercole calzolar” in cambio di “un par de pianelle fodrate de pano per donna Caterina governatrice”, “un par de pianelli fodrati de panno per me”, “un par de scarpe per Ercole mio criato, scarpe da tre pezzi”. All’inizio dell’anno successivo compare un altro paio di scarpe analogo al precedente e “un par de bolzachini negri de cordovan in loco di stivalli”, e ancora “un par de bolzachini per Hercole”, ai quali si aggiungono “un par de scarpe per donna Caterina” e “un par de scarpe per Hercole”⁵⁸. Lotto acquista o dà soldi per altre calzature quando si trova in casa dei d’Arman: dà un mocenigo per un paio di scarpe di Gasparo, paga la “fatura de un par de scarpe a Laureta” sua nipote⁵⁹, “per madona vechia un par de zocoli de pano” e infine “doi para de scarpe d’oro per Paulin fate venir da Venetia”⁶⁰.

2.2.2 Lorenzo Lotto e lo scudo in cristallo. Treviso intorno al 1500

Come si è detto sopra, l’opera di Lorenzo Lotto offre molti elementi di studio, riflessione e indagine nell’ambito delle arti sontuarie per la quantità e la qualità degli oggetti da egli frequentemente raffigurati. Tanti di questi oggetti rivestono un carattere simbolico, e in molti casi (soprattutto per quanto concerne i dipinti allegorici, eseguiti per una committenza colta e “iniziata” a studi neoplatonici, alchemici, astronomico-astrologici⁶¹), gli storici non sono ancora riusciti a comprendere l’ermetico significato. In questo capitolo mi soffermerò su uno di questi dipinti e in particolare su un singolare oggetto lì dipinto⁶².

⁵⁶ Ivi, p. 123.

⁵⁷ Ivi, p. 48.

⁵⁸ Ivi, p. 51. I *bolzacchini*, oggi *borzacchini*, erano stivaletti da viaggio e da lavoro che arrivavano a mezzo polpaccio.

⁵⁹ Ivi, p. 212-213

⁶⁰ Ivi, p. 226.

⁶¹ Si può vedere in proposito il recente saggio di M. BINOTTO, “*Lotto al bivio*”: *la dialettica di virtus e voluptas nella pittura profana*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra a cura di G.C.F. VILLA, Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo – 12 giugno 2011, Cinisello Balsamo (Milano 2011), p. 249-259 e le relative schede di catalogo.

⁶² Una breve sintesi di questo studio è stata pubblicata in coda alla scheda del dipinto lottesco di M. BINOTTO, *Allegoria degli appetiti dell’anima razionale (Allegoria della Virtù e del Vizio)*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra a cura di G.C.F. VILLA, Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo – 12 giugno 2011, Cinisello Balsamo (Milano 2011), p. 260-264; L. SABBADIN, *Attraverso lo scudo. Uno sguardo su Treviso intorno al 1500*, p. 264-265.

Nella cosiddetta *Allegoria del Vizio e della Virtù* di Lorenzo Lotto⁶³, appeso al tronco d'albero al centro della scena, si mostra un insolito blasone trasparente recante il volto di Medusa atteggiato in una smorfia agghiacciata. Frequentemente indicato nella storia critica del dipinto come simbolo di sapienza e di virtù connesse alla dea Minerva e manifestate dal vescovo De' Rossi, lo scudo richiama alla mente anche un altro frangente della vita culturale trevigiana di quegli anni: il ruolo che ricopriva in quel fermento intellettuale la splendida figura dell'umanista Girolamo Bologni (1454-1517). Notaio e giureconsulto molto apprezzato, si era in gioventù formato con gli insegnamenti dello zio materno, il celebre *grammatico* Francesco Rolandello. Prolifico autore di tante rime in latino, raccoglitore di iscrizioni antiche e studioso di epigrafia, fu molto vicino al mondo nascente della stampa curando numerose edizioni di autori classici e divenne certamente un "faro" nella Treviso del suo tempo. Fu in contatto con moltissimi umanisti italiani, molti dei quali da lui personalmente conosciuti durante il soggiorno romano dei primi anni settanta, al seguito del vescovo Lorenzo Zane, e strinse in particolare una fortissima e imperitura amicizia con Giovanni Aurelio Augurelli⁶⁴.

Il prezioso genealogista trevigiano Nicolò Mauro (1533-1612), autore di fondamentali raccolte di informazioni sulle più celebri stirpi della città, nella versione in volgare delle sue *Genealogie trevigiane* (ms 1341 della Biblioteca Civica di Treviso), riporta verso la fine del lungo spazio dedicato alla famiglia Bologna questa semplice frase: "L'insegna di questa famiglia, ingenuamente formata da i virtuosi fratelli figliuoli di Giovanni Mattheo, è il capo di Medusa co' i serpi in campo azzuro" (f. 82v). Al f. 82r Mauro trascrive l'epitaffio composto dall'umanista Girolamo per la tomba del padre Giovanni Matteo (morto nel 1463) posta nel cimitero presso il duomo; accanto a questo, il disegno dello stemma di famiglia a una prima vista poco colpisce a causa del suo carattere sommario e approssimativo: si scorge una sorta di volto tra due volute verdi (che poi si deduce essere delle serpi) in un campo partito d'azzurro e

⁶³ Lorenzo Lotto, *Allegoria del Vizio e della Virtù*, Washington D.C., The National Gallery of Art, ritenuta il coperto del *Ritratto del vescovo Bernardo De' Rossi*, Napoli, Museo e gallerie nazionali di Capodimonte.

⁶⁴ Per i profili dei due autori: R. CESERANI, *Bologni, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 11, Roma 1969, p. 327-331; L. FRANZONI, *Antiquari e collezionisti nel Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, vol. 3/III, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1981, p. 207-266; M. PECORARO, *Contributi biografici ed accenni letterari in due testamenti inediti di Girolamo da Bologna*, in *Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno*, Milano 1987, p. 169-188, P. PELLEGRINI, *Livio e la biblioteca di Girolamo Bologni. Libri e umanesimo a Treviso nei secoli XV e XVI*, "Studi Medievali e Umanistici" 5-6 (2007-2008), p. 125-162. R. WEISS, *Augurelli (Augurello, Agorelli), Giovanni Aurelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, Roma 1962, p. 578-581; G. PAVANELLO, *Un maestro del Quattrocento. Giovanni Aurelio Augurello*, Venezia 1905.

bianco. La descrizione testuale non compare nelle altre redazioni delle genealogie⁶⁵, ma un ben più leggibile disegno dell'arma, uno scudo con la testa di Medusa su campo azzurro, si ha nel ms 1089 recante le stesse *Genealogie*, e risalente alla fine del XVII secolo. Un altro riferimento utile si trova nell'ultima carta del piccolo ms 1067 della medesima biblioteca, opera del 1713 di Francesco Lasinio, *Stemmi de' nobili e cittadini trevigiani esistenti nell'anno 1713 raccolti dal sacerdote don Francesco Lasinio*, dove è visibile l'arma acquerellata Bologna, la testa della Gorgone su fondo azzurro. Ma sono le parole dello stesso Girolamo Bologni a confermare questa insegna gentilizia, in un suo carme intitolato appunto *Insigne suum gentilicium (Promiscuorum libri, IV, 42)*⁶⁶; tale componimento contiene la precisa descrizione dello stemma:

Hoc insigne mihi virtus fraterna reliquit
Hoc domui Pallas tradidit ipsa meae.
Divitibus donat clemens insignia Caesar.
Aegida pauperibus docta Minerva suam.
Anguicomum (*sic*) caput ex albo quod pingitur est, nam
Ho[c] fallaci virtus candida fraude caret.
Cerulei parma splendet honore coloris,
Nam superas virtus it super alta plagas.

Data la grande celebrità goduta da Girolamo Bologni a Treviso nei lustri a cavallo dei secoli XV e XVI, la sua assidua presenza nei cenacoli eruditi della città e il suo indiscusso prestigio come notaio e giureconsulto, pare cosa affatto prevedibile che la sua arma - quand'anche si trattasse di un'*insegna* puramente umanistica e non formalmente nobiliare⁶⁷ -

⁶⁵ Biblioteca Civica di Treviso, ms 1089 *Genealogie trevigiane* (in latino), ms 639 *Genealogie trevigiane* (in volgare, copia dell'anno 1697), ms 587 *Nicolai Mauri tarvisini De Civitatis Tarvisinæ ordinibus variis et genealogia familiarum tarvisinarum*, ms 588 *Historia delle famiglie della città di Treviso con loro disendentie, descritte dal dottor Nicolò Mauro*, tomo I, (copia di G.B. Fontana eseguita nel 1696-1698), *Libro dell'arbori delle famiglie di Treviso, fatica del dott. Nicolò Mauro*, tomo II, (copia di G.B. Fontana eseguita nel 1698-1699).

⁶⁶ Biblioteca Civica di Treviso, ms 962, vol. I, *Hieronimi Bononi opera* (in due volumi, copia predisposta da Vittore Scotti - 1692-1748 - per una stampa mai avvenuta); Biblioteca del Museo Correr di Venezia, ms Cicogna 2664, f. 58r. Nell'esemplare di Treviso *nam* alla fine del quinto verso e *Ho* all'inizio del sesto sembrano aggiunti in un secondo momento; nell'autografo veneziano *nam* risulta redatto normalmente contestualmente al resto, mentre di *Ho[c]* non vi è alcuna traccia. Lo Scotti probabilmente ipotizzò quest'aggiunta per rendere il verso funzionante dal punto di vista metrico.

⁶⁷ L'arma dei Bologna di Treviso non compare per esempio nella *Enciclopedia storico-nobiliare italiana* di V. SPRETI (ristampa anastatica dell'edizione Milano 1928-1936, 8 vol., Sala Bolognese 1981), mentre nel *Dizionario storico-blasonico* di G.B. CROLLALANZA (ristampa anastatica dell'ed. Pisa 1886-1890, 3 vol.,

fosse nota almeno nei circoli colti cittadini e quindi che anche Lorenzo Lotto ne avesse contezza.

Se due illustri precedenti per la presenza di un volto in uno scudo si trovano in un brano di Mantegna - nel *San Giacomo davanti a Erode Agrippa* della cappella Ovetari agli Eremitani -, e in Giovanni Bellini, nella *Resurrezione di Cristo* degli Staatliche Museen di Berlino⁶⁸, il discorso si fa più puntuale quando si considera che nel caso di Lotto il volto rappresentato è quello di Medusa, con evidente richiamo alla dea Minerva. Lo scudo con la Gorgone si incontra anche nel *Dialogo dell'impresie militari e amorose* di Paolo Giovio: del “targone spartano”, portato dal “gran marchese di Pescara” che combatté valorosamente “nel fatto d'arme di Ravenna” (1512), viene però descritta nel testo la sola anima, *Aut cum hoc aut in hoc*, e l'invenzione viene assegnata al poeta siciliano Pietro Gravina (1452-1526)⁶⁹. Ben più illustre tuttavia fu l'uso dello scudo con Medusa da parte di Giuliano de' Medici nella giostra del 1475, eternata dalle celebri *Stanze* di Poliziano. Secondo un anonimo cronista, Giuliano sfilò e giostrò “con uno scudo al pecto, cum coverta di tafectà bianco ricamato di perle; una testa di Medusa che tucto riempieva il campo dello scudo”; nello stendardo, la vera e criptica *impresa* del giovane Medici, Pallade teneva “nella mano diricta una lancia da giostra et nella mano manca lo scudo di Medusa”⁷⁰. Il contenuto del vessillo, e alcuni passi delle *Stanze* poliziane, rimandano a un significativo luogo letterario ancora precedente, il *Triumphus Pudicitie* di Petrarca⁷¹. Tali richiami sono solo in apparenza lontani nel tempo e nello spazio, se solo si pensa che proprio il più caro amico di Girolamo Bologni, Giovanni Aurelio Augurelli, alla giostra del 1475 era ben presente e, sollecitato dall'allora ambasciatore veneziano a Firenze - Bernardo Bembo, che divenne suo protettore - aveva composto in

Bologna 1965) si trova l'insegna di un'altra delle famiglie trevigiane cognominate Bologna (vol. I, p. 143), ben diversa però da quella qui considerata. L'arma dei nostri Bologna compare nel *Blasonario veneto* di E. MORANDO DI CUSTOZA (Verona 1985), tav. CCLIV-TREVISO, che si rifà però alle stesse fonti manoscritte sopracitate.

⁶⁸ Si veda la scheda sul dipinto di Giovanni Bellini di M. LUCCO, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 – 11 gennaio 2009, a cura di M. LUCCO e G.C.F. VILLA, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, p. 208-210.

⁶⁹ P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresie militari e amorose*, a cura di M.L. DOGLIO, Roma 1978, p. 100-102. L'impresa descritta è del marchese Francesco Ferdinando d'Avalos (1489-1525), marito dal 1509 di Vittoria Colonna.

⁷⁰ R.M. RUGGIERI, *Letterati poeti e pittori intorno alla giostra di Giuliano de' Medici*, “Rinascimento”, 10 (1959), p. 165-196, p. 168; A. POLIZIANO, *Stanze. Fabula di Orfeo*, a cura di S. CARRAI, Milano 1988, *Introduzione*, p. 8-9. Gli autori citano l'anonima cronaca volgare del ms Magliabechiano II IV 324 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, f. 122-135; la descrizione di Giuliano e del suo seguito fu edita da G. MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, vol. XI Firenze. R. Biblioteca nazionale Centrale, Forlì 1901, p. 27-29.

⁷¹ Si vedano in particolare i versi 118-119: “Ell'avea in dosso, il dì, candida gonna, / lo scudo in man che mal vide Medusa”.

merito un epigramma latino. Non solo, fu con ogni probabilità proprio Augurelli, stabilitosi negli anni successivi a Padova e rimasto in stretti rapporti con i Bembo, a coinvolgere il giovane e promettente Pietro allo studio di Petrarca. Certo, l'arma con Medusa appesa al tronco rimanda con decisione a Minerva, e in particolare alla "Minerva pacifica", lontana dalla guerra, una delle varianti con cui la dea veniva presentata nel Rinascimento⁷², ma giova forse tenere a mente la forte volontà di polisemantismo che permea l'arte figurativa di questi anni, il gusto per il gioco erudito ed ermetico, per il *rebus* a più soluzioni. Vale solo la pena soffermarsi brevemente sulla trasparenza del blasone, una caratteristica sul cui valore simbolico molto si può dire; ma volendo ipotizzare la possibilità della concreta realizzazione di un tale manufatto, conviene orientarsi forse sul prodotto più alla moda in quei decenni: il vetro cristallo veneziano. Una testimonianza del 1512 assicura infatti che nelle eccellenti vetrerie muranesi poteva essere "forgiata" un'armatura in vetro, "con el suo elmeto lavorà di cristallo fin, inguernido di arzenti smaltadi, con tutte le gale e sontuoxità è posibelle" che avrebbe potuto fruttare la grossa cifra di almeno mille ducati⁷³.

Un altro elemento dell'*Allegoria De' Rossi* ebbe infatti in quel periodo una grande frequentazione: il tronco d'albero reciso da cui germoglia un solo ramo verdeggiante⁷⁴. Questo soggetto divenne per esempio il simbolo di una famiglia nobile trevigiana, i Milani, che derivarono nel XVI secolo il loro prestigio dal legame con la famiglia Bettignoli-Bressa⁷⁵, committente dei Lombardo e di Lorenzo Lotto. Ancora, il "tronco di quercia dal quale prende nutrimento e vita rigogliosa un ramo di alloro" sarà eletto come *impresa* dall'erudito e poeta

⁷² R. WITTKOWER, *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery*, "Journal of the Warburg Institute", 2 (1938-1939), p. 194-205. Altri esempi di scudi addossati a un tronco morto: emblema di Massimiliano duca di Milano in A. ALCIATO, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di M. GABRIELE, Milano 2009, p. 21-27 e note; la placchetta di Andrea Riccio *Didone*, scheda n. 45 p. 60-61, in *Rilievi e placchette dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Roma, Museo di Palazzo Venezia, febbraio-aprile 1982, Roma 1982; più vicino al nostro caso e all'ambito fiorentino, l'arazzo con Minerva di Guy de Baudreuil, scheda n. 1752 p. 437-438, in *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, Catalogue, Paris, Petit Palais, Paris 1935. Fondamentale il contributo di S. SETTIS, *Citarea 'su una impresa di bronconi'*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institute" 34 (1971), p. 135-177.

⁷³ L. ZECCHIN, *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, 3 vol., Venezia 1987-1990, vol. 1, Venezia 1987, p. 234. Non si trattava di eccezioni: in vetro venivano realizzate anche selle, scimitarre, elmi, corazze, particolarmente apprezzate sui mercati orientali.

⁷⁴ G.B. LADNER, *Vegetation symbolism and the concept of Renaissance*, in *De Artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, p. 302-332.

⁷⁵ Biblioteca Civica di Treviso, ms 639 Nicolò Mauro, *Genealogie trevigiane*, f. 447r; ms 1341 Nicolò Mauro, *Genealogie trevigiane*, f. 248v; ms 1067 Francesco Lasinio, *Stemmi de' nobili e cittadini trevigiani*, f. 11. G.B. CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, ristampa anastatica dell'ed. Pisa 1886-1890, 3 vol., Bologna 1965, vol. II, p. 140; E. MORANDO DI CUSTOZA, *Blasonario veneto*, Verona 1985, tav. CCLIV-TREVISO.

opitergino Francesco Melchiori (1528-1590), la cui vita per tanti aspetti ricorda quella di Bologni⁷⁶.

Negli anni a cavallo tra XV e XVI secolo Treviso si presenta come un centro culturalmente molto attivo e sotto certi aspetti particolarmente “sensibile” riguardo alla difficile situazione politico-sociale della penisola, con la presenza di umanisti colti e dinamici, in contatto con i cenacoli delle maggiori città della penisola, e con una fiorente e precoce industria tipografica. I maggiori “poli” attrattivi per gli spiriti eruditi furono la figura del vescovo, Niccolò Franco prima e poi Bernardo De’ Rossi, e per lungo tempo anche la casa del priore della commenda di San Giovanni del Tempio, Lodovico Marcello⁷⁷. È impossibile descrivere in poco spazio quali e quanti furono i contatti e i legami tra gli eruditi, i poeti, gli intellettuali che si muovevano tra questi spazi, certo è che frequenti furono le occasioni di incontro, conoscenza e discussione e che lo stesso Lorenzo Lotto, risiedendo presso Marcello e frequentando il vescovado, non poteva non esserne in qualche modo coinvolto⁷⁸. L’uso di dedicarsi vicendevolmente tra letterati componimenti o raccolte di componimenti rivela molti di questi contatti; solo per indicare pochissimi (e certamente insufficienti) ma significativi

⁷⁶ J. GELLI, *Divise-motti e imprese di famiglie e personaggi italiani*, ristampa anastatica dell’edizione Milano 1928, Milano 1976, p. 176. Su Melchiori, G. LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, ristampa anastatica dell’edizione Venezia 1760-1830, 4 vol., Bologna 1971, vol. IV, p. 425-428; C. SCALON, *Tra Venezia e il Friuli nel Cinquecento: lettere inedite a Francesco Melchiori in un manoscritto udinese (Bartolini 151)*, in *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, 2 vol., a cura di R. AVESANI, M. FERRARI, T. FOFFANO, G. FRASSO, A. SOTTILI, Roma 1984, vol. II, p. 623-660.

⁷⁷ M. PASTORE STOCCHI, *La cultura umanistica*, in *Storia di Treviso*, a cura di E. BRUNETTA, vol. III *L’età moderna*, Venezia 1992, p. 137-157; A. GENTILI, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503/1512*, con la collaborazione di M. LATTANZI e F. POLIGNANO, Roma 1985; L. GARGAN, *Lorenzo Lotto e gli ambienti umanistici trevigiani fra Quattro e Cinquecento*, in *Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e restauri*, catalogo della mostra a cura di G. DILLON, Treviso, chiesa di S. Nicolò; Quinto, chiesa di Santa Cristina; Asolo, duomo, settembre-novembre 1980, Treviso 1980, p. 1-31; A. SERENA, *La cultura umanistica a Treviso nel secolo decimoquinto*, Venezia 1912; G. BISCARO, *Lodovico Marcello e la chiesa e commenda gerosolimitana di San Giovanni del Tempio*, “Nuovo Archivio Veneto”, 16 (1898), p. 111-149; N. POZZA, *L’editoria veneziana da Giovanni da Spira ad Aldo Manuzio. I centri editoriali di terraferma*, in *Storia della cultura veneta*, vol. 3/I, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1980, p. 215-244; D.M. FEDERICI, *Memorie trevigiane sulla tipografia del secolo XV per servire alla storia letteraria e delle belle arti d’Italia*, Venezia 1905; D. E. RHODES, *La stampa a Treviso nel secolo XV*, Treviso 1983. Molto stretti erano anche i contatti con Aldo Manuzio e la sua tipografia. Sulla particolare predisposizione del *milieu* culturale trevigiano a recepire e fronteggiare le gravi difficoltà - politiche, militari, religiose, sociali, climatiche - del momento e a esprimere in forme ermetico-astrologiche l’inquietudine e la consapevolezza di vivere un momento di passaggio traumatico tra due distinte epoche si vedano per esempio M. PASTORE STOCCHI, *La cultura umanistica*, in *Storia di Treviso*, a cura di E. BRUNETTA, vol. III *L’età moderna*, Venezia 1992, p. 137-157; M. PASTORE STOCCHI, *G.B. Abioso e l’umanesimo astrologico a Treviso*, in *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, atti del convegno, Castelfranco Veneto e Asolo, 1-3 settembre 1978, a cura di M. MURARO, Roma 1987, p. 17-38; M. PASTORE STOCCHI, *Inquietudini preriformistiche in un pronostico trevigiano per il 1499*, “Studi trevisani. Bollettino degli istituti di cultura del Comune di Treviso” 1-2 (1984), p. 39-54; E.M. DAL POZZOLO, *La cultura umanistica e astrologica del fregio*, scheda n. 41, in *Giorgione*, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010, a cura di E.M. DAL POZZOLO e L. PUPPI, Ginevra-Milano 2009, p. 420-421.

⁷⁸ Su questo aspetto la bibliografia è vasta e in parte si ritrova alla nota precedente.

esempi, a partire dai citati *Promiscuorum libri* di Bologni, ritroviamo tra i dedicatari di carmi lo stesso Lodovico Marcello⁷⁹, il celebre segretario del vescovo De' Rossi Galeazzo Facino⁸⁰, il primicerio Bertuccio Lamberti che in un solo momento ci rimanda al mondo letterario veneziano tramite la sua parentela con l'affascinante figura di Cassandra Fedeli⁸¹, e al mondo dei letterati fiorentini tramite la stima che questa aveva ottenuto presso Poliziano e Ficino. Ma ben tre carmi di Bologni sono direttamente dedicati ad Angelo Poliziano⁸². Rimane difficile da affrontare la complessa questione del rapporto tra questa produzione letteraria e le arti figurative, ma va sottolineato sulla scorta di autorevoli indagini⁸³, che a quest'altezza cronologica non è ancora da aspettarsi dai testi un'emergere palese, deciso e "specifico" di artisti e opere d'arte, anche se Bologni, Augurelli e altri "amici" hanno saputo dimostrarsi preziosi anche sotto questo aspetto⁸⁴. D'altronde, resta imprescindibile il ruolo estremamente pregnante e determinante delle discussioni che avvenivano in questi cenacoli nella creazione di immagini tanto ermetiche, tanto dense di molteplici piani di lettura, come

⁷⁹ A Marcello Bologni dedica addirittura l'intero primo libro dei *Promiscuorum*, oltre ai carmi I, 1, 13; IV, 28; XV, 64; XX, 75-76.

⁸⁰ Facino è destinatario dei componimenti VIII, 67 e VII, 83. Sul letterato, G. PISTILLI, *Facino, Galeazzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, Roma 1994, p. 108-110; L. GARGAN, *Un umanista ritrovato: Galeazzo Facino e la sua biblioteca*, "Italia medioevale e umanistica" 26 (1983), p. 257-305; F. CORTESI BOSCO, *La Madonna col Bambino e i santi Pietro Martire e Giovanni Battista di Capodimonte: devozione o "damnatio memoriae"?*, "Venezia Cinquecento", 19 (2000), p. 71-132, in particolare nota 40 p. 116-119.

⁸¹ A Lamberti Bologni indirizza dai *Promiscuorum* i carmi VI, 24, 62; VII, 23-24; XVIII, 4. Per un profilo biografico della Fedeli, che a Padova nel 1488 aveva ricevuto per il parente le insegne dottorali e pronunciato davanti al Senato accademico l'eccezionale *Oratio pro Bertucio Lamberto*, si veda F. PIGNATTI, *Fedele (Fedeli), Cassandra*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, Roma, p. 566-568. La famiglia veneziana dei Lamberti ebbe diversi membri all'interno del capitolo trevigiano, traendone grandi utili (si veda per esempio A. CAMPAGNER, *Cronaca capitolare. I canonici della cattedrale di Treviso*, 3 vol., Treviso 1992; D. SANTARELLI, *La nunziatura di Venezia sotto il papato di Paolo IV. La corrispondenza di Filippo Archinto e Antonio Trivulzio (1555-1557)*, Roma 2010, p. 76, 88).

⁸² L'epitaffio composto da Bologni per Angelo Poliziano si legge in *Promiscuorum* IV, 3 posto significativamente immediatamente prima di quello di Giorgio Merula, suo "oppositore" deceduto a pochi mesi di distanza (L. PEROTTO SALI, *L'opuscolo inedito di Giorgio Merula contro i 'Miscellanea' di Angelo Poliziano*, "Interpres", 1 (1978), p. 146-183). Sempre a Poliziano sono indirizzati i carmi V, 23-24, mentre lo stesso toscano è citato tra le fonti negli *Antiquarii libri duo* (G. BOLOGNI, *Hieronymi Bononii Tarvisini Antiquarii Libri Duo*, edizione critica a cura di F. D'ALESSI, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Memorie della Classe di scienze morali, lettere ed arti, vol. 54, Venezia 1995, p. 46, 134).

⁸³ A. BALDUINO, *Poeti e artisti italiani fra Quattro e Cinquecento (il caso di G.A. Augurelli)*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, atti del XII convegno dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985, a cura di A. FRANCESCHETTI, 3 vol., Firenze 1988, vol. II, p. 433-458; A. BALDUINO, *Un poeta umanista (G.A. Augurelli) di fronte all'arte contemporanea*, in *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, atti del convegno, Castelfranco Veneto e Asolo, 1-3 settembre 1978, a cura di M. MURARO, Roma 1987, p. 59-76.

⁸⁴ Solo per citare degli esempi, D. SACRÉ, *Girolamo Bologni's epigrams on the painter Giovanni Bellini (1509 e 1516)*, "Humanistica Lovaniensia" 52 (2003), p. 401-404, che aggiorna G.C. SCIOLLA, *Due epigrammi inediti di Girolamo Bologni da Treviso per Giovanni Bellini*, "Arte Veneta", 44 (1993), p. 62-64; inoltre, restando nello stesso giro di conoscenze, curioso il componimento sempre su Bellini di Bartolomeo Leonico Tomeo, detto Fusco, illustrato da G. AGOSTI, *Un amore di Giovanni Bellini*, Milano 2009. Ancora, affascinante l'ipotesi di una figura come G.A. Augurelli nell'ambito del ciclo pittorico del palazzo Pretorio di Cittadella (R. BRAGANTINI, *Il ciclo di ritratti affrescati di Cittadella: appunti sulle fonti letterarie*, "MLN", 119 (2004), p. 1-36).

approfonditamente illustrato in questa sede dai contributi di Margaret Binotto. Viene da concludere con lo stesso Augurelli - il quale era stato ritratto, almeno in copia, da Lotto⁸⁵ - che, in risposta a Bernardo Bembo proprio sull'impossibilità di una interpretazione unica e univoca dello stendardo di Giuliano de' Medici, asseriva:

Multi multa ferunt, eadem sententia nulli est;

Pulchrius est pictis istud imaginibus⁸⁶.

⁸⁵ Si vedano i diversi riferimenti in L. LOTTO, *Il "Libro di spese diverse" con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. ZAMPETTI, Venezia-Roma 1969 (per esempio p. 102, 103, 192; il ritratto aveva "roverso et coperto").

⁸⁶ G. PAVANELLO, *Un maestro del Quattrocento. Giovanni Aurelio Augurello*, Venezia 1905, p. 240-241; con la stessa citazione chiudeva S. SETTIS, *Citarea 'su una impresa di bronconi'*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institute" 34 (1971), p. 135-177. La parte precedente del carme di Augurelli *Aurelius ad M. oratorem Bernardum Bembum* recita: "In signis quare Medici sit, Bembe, requiris / Post tergum vinctis pictus Amor manibus, / Sub pedibusque tenens arcus fractamque pharetram / Pendeat ex humeris nullaque penna suis / Atque solo teneat fixos immotus ocellos / Emeritam veluti sentiat ille crucem; / Horrida cui tereti Pallas supereminet hasta, / Et galea et saeva Gorgone terribilis".

2.3 Cesare Vecellio. Le immagini e il testo

In anni recenti, in particolare a partire dall'occasione del quarto centenario della sua morte, si è notevolmente innalzata l'attenzione degli studiosi su Cesare Vecellio (circa 1521 – 1601) e sull'opera con cui egli è più celebre, la voluminosa serie di incisioni *Degli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo libri due, fatti da Cesare Vecellio e con discorsi da lui dichiarati*, secondo il titolo della prima edizione, uscita a Venezia nel 1590 per i tipi di Damiano Zenaro⁸⁷. Tale repertorio ci porta in avanti nel tempo, sullo scorcio del secolo, e sebbene tanto sia stato detto sull'opera e sull'autore, val forse la pena richiamarne alcuni aspetti, magari considerando dal punto di vista dell'indagine sulle arti sontuarie alcuni lavori pittorici di Cesare stesso. Egli portava certamente un cognome importante per la sua epoca, essendo parente di secondo grado del ben più famoso Tiziano; non si sa dove sia avvenuta la sua prima formazione, ma per sua affermazione egli fu con il cugino, con Orazio Vecellio e con Lambert Sustris ad Augusta nel 1548 proprio per apprendere maggiormente l'arte pittorica a contatto con i suoi familiari⁸⁸. Egli poi lavorerà prevalentemente nel bellunese e nel Cadore, la sua terra d'origine, lasciando una serie considerevole di opere e godendo del favore, dell'amicizia e del mecenatismo delle più importanti famiglie della comunità cadorina, primi tra tutti i conti Piloni e tra questi in particolare il coltissimo Odorico. Da questo artista ci si aspetta dunque una certa attenzione al dato materiale, e così infatti è realmente, a partire dalla descrizione di stoffe sontuose e risaltanti fermagli nei dipinti religiosi (si vedano per esempio quelli della *Pala del Rosario* nella chiesa di Lentiai, edificio dove egli esplica al meglio le sue capacità di regia di un intero apparato decorativo che va dal complesso soffitto, agli affreschi parietali, alle pale di alcuni altari fino al *polittico dell'Assunzione*⁸⁹, o ancora la pala della chiesa di San Candido a Tai di Cadore, nella quale sant'Osvaldo indossa un abito dorato e dei preziosi calzari; scintillanti gioielli e calzari sono

⁸⁷ Edizioni recenti: *Cesare Vecellio. Abiti e costumi a Venezia*, a cura di G. GRAZIOLI, 2 vol., Vittorio Veneto (Treviso) 2011, basata sulla citata prima edizione del 1590; CESARE VECELLIO, *Habiti antichi et moderni: la moda nel Rinascimento: Europa, Asia, Africa, Americhe*, a cura di M.F. ROSENTHAL e A.R. JONES, ristampa anastatica dell'edizione Venezia, Presso Damian Zenaro, 1590, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2010.

⁸⁸ Sulla figura di Cesare Vecellio: *Cesare Vecellio 1521 c. – 1601*, a cura di T. CONTE, Belluno 2002 e relativa bibliografia; G. TAGLIAFERRO, *Il clan Vecellio: congiunti e collaboratori di Tiziano nell'ultimo decennio*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra a cura di L. PUPPI, Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008, Ginevra-Milano 2007, p. 163-169; B. DE MARTIN, A. GENOVA, S. MISCELLANEO, *Da Guecelus a Titianus: un contributo alla genealogia del casato Vecellio di Pieve di Cadore*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra a cura di L. PUPPI, Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008, Ginevra-Milano 2007, p. 445-448.

⁸⁹ S. CLAUT, *Le opere di Cesare Vecellio nella chiesa di Lentiai*, in *Cesare Vecellio 1521 c. – 1601*, a cura di T. CONTE, Belluno 2002, p. 35-70.

indossati anche dall'angelo nell'*Annunciazione* ora nella chiesa di San Biagio di Pren), o dalla tavola raffinatamente apparecchiata con calici e *inghistere* in vetro e una finissima tovaglia candida stesa sopra il tappeto nell'*Ultima cena* della chiesa di Santa Maria Nascente di Pieve di Cadore. Un luminoso tappeto a corsia è anche adagiato sui gradini del trono della *Madonna con il Bambino, san Giovanni Battista e san Girolamo* della chiesa di Santa Maria di Cadola, mentre paramenti sacerdotali contesti d'oro e ricamati a fiori bianchi e rossi campeggiano nella pala della cattedrale di Belluno, nella pala della cappella dei Martiri della chiesa di Santa Maria del Borgo in Borgo Valsugana e nella *Presentazione di Gesù al tempio* della chiesa arcipretale di Tarzo. Ricchissimo e quasi veronesiano per il gusto di un ornato molto appariscente è l'abito della personificazione di Venezia nella *Dedizione del Cadore a Venezia*, dipinta da Cesare nel 1599 per la Sala del Consiglio del Palazzo della Magnifica Comunità di Cadore a Pieve.

Molti particolari di interesse emergono anche dalle opere per la committenza privata, a partire dalla splendido tappeto da tavola e dai gioielli delle dame del *Ritratto di famiglia* del Museo Correr di Venezia, e poi nella lunga serie di opere realizzate per la famiglia Piloni, con la quale ebbe sempre un rapporto sincero e privilegiato, anche grazie alla grande cultura che vi si respirava⁹⁰. Nella sala del Consiglio Provinciale, con sede proprio in palazzo Piloni a Belluno, sono ancora conservati i due ritratti di Giorgio Piloni, figlio di Odorico e autore per pubblico incarico dell'*Historia della città di Belluno* stampata a Venezia nel 1607, in uno con i guanti e il libro e nell'altro solo con il libro appoggiato su un tappeto da tavola un po' spento; accanto a lui la moglie, la giovane Degnamerita dei conti di Porcìa, adornata di pochi ma eleganti gioielli e sontuosamente vestita di un lungo abito rosso con sopravveste verde, una figura che Cesare decisamente richiama nella *Gentildonna di Civitale di Belluno* all'interno della raccolta *Degli abiti antichi, et moderni*, qui ritratta in posa vicino a un tavolo coperto da un vivace tappeto su cui sono appoggiati i suoi oggetti d'uso quotidiano: un cestino con lo strumentario da ricamo e cucito e un piccolo officio. Sono le parole dello stesso Cesare ad accompagnare la lettura di quest'ultimo ritratto, che diventa emblema della migliore società bellunese, delle più alte qualità delle donne di una famiglia tanto nobile: "Ha anchora tre nuore, mogli di detti tre suoi figliuoli; le Signore Dignamerita, Faustina, et Doretta, modestissime nel vestire, affabili nel parlare, accorte nel proceder, argute nel risponder, et modeste nelle attioni; le quali vestono di seta, et di broccati d'oro secondo i

⁹⁰ E. ZADRA, *La committenza privata*, in *Cesare Vecellio 1521 c. – 1601*, a cura di T. CONTE, Belluno 2002, p. 173-201.

tempi, et secondo le altre gentildonne del Padovano, Trivigiano, et della Patria del Friuli; le quali portano un'acconciatura di testa assai benefatta con ricci attorno le tempie de' capelli; il resto de i quali si svolgono in treccia, et quella appuntano con un sottilissimo velo di seta, che lor pende dietro la schiena. Di sopra portano una sopraveste di velluto, ò raso bottonata davanti fino alla cintura, et da quella in giù aperta, per la cui apertura se ne vede un'altra di sotto di ormisino, ò damasco lunga fino à terra. La veste di sopra hà le maniche larghe, ma serrate alle mani, portando vestite le braccia con le maniche della veste di sotto. Usano collane al collo d'oro, et alla cintura catene simili di gran valuta"⁹¹. La descrizione dell'*Habito per casa delle nobili donne di Civital di Belluno* non si discosta dalla precedente e prende spunto stavolta dalle donzelle di casa Miari: "L'Habito dunque di queste Gentildonne di Civitale per casa è conforme à gli altri di quelle del Padovano, et del resto di Lombardia, et è, che sempre vanno molto bene acconcie di testa con ricetti à torno le tempie, e con trecchie legate con bellissime cordelle di seta di color diverso, et al collo usano lattughe di camice ben'acomodate, con qualche catena d'oro al collo, portano alcuni giubbboni di tela di seta vergata d'oro, et altre di colore, facendogli fare una pancetta con una punta assai dilettevole; al quale si allacciano una carpetta di raso, ò di altra seta fregiata di passamani d'oro; et quivi le donzelle parlano senza rispetto con i loro amanti però onoratamente"⁹².

Nella stessa sala sono conservati i ritratti di Odorico Piloni, anch'egli con guanti e libro, e della moglie Laura di Terlago, che regge ugualmente un paio di guanti e un fazzoletto; si tratta di due ritratti molto sobri, di una coppia di personaggi molto autorevoli e posati, con abiti preziosi ma senza fronzoli però profondamente analizzati nella loro psicologia, due dei ritratti meglio riusciti dell'artista. Esistono poi due altri ritratti di Odorico più anziano e sofferente, uno sempre nella medesima sala e un altro di collezione privata, nei quali l'unico dato che emerge è il fazzoletto portato dal nobile uomo in entrambi i dipinti, e che è stato visto da Silvia Gazzola come un segno di collegamento affettivo e ideale con la defunta

⁹¹ Cesare Vecellio. *Abiti e costumi a Venezia*, a cura di G. GRAZIOLI, 2 vol., Vittorio Veneto (Treviso) 2011, p. 225, *Habito di Gentildonna di Civital di Belluno*.

⁹² Ivi, p. 227-228. Si tratta di due soli esempi dell'adesione del testo descrittivo di Cesare Vecellio alle sue opere grafiche o in pittura, ma il discorso si potrebbe applicare a molte altre descrizioni relative all'abbigliamento a lui contemporaneo, tanto maschile che femminile, religioso o militare. L'ambiente veneziano in cui si era formato gli aveva permesso di sviluppare la sua capacità di osservazione, la curiosità e l'interesse per le altre culture, per le differenze tra i modi di vita e quindi anche tra le differenti abitudini vestimentarie di persone appartenenti a popoli diversi (I. CAMPAGNOL FABRETTI, *Mode e tessuti veneziani negli Abiti Antichi di Cesare Vecellio*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 27-40; G. BUTAZZI, *L'acconciatura femminile della seconda metà del secolo XVI nei «figurini» del Vecellio*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 41-54).

moglie⁹³. Nell'atrio a pian terreno di palazzo Piloni è poi conservato, anche se non in condizioni ottimali, un ciclo ad affresco raffigurante le *Stagioni* con le diverse attività di campagna che in esse si svolgono, preso seriamente in considerazione dalla critica solo in tempi recenti. La *Primavera*, ambientata in un bel paesaggio tra la pianura e le Prealpi, è rappresentata da tre fanciulle vestite di abiti leggeri e ornate di collane, bracciali e cinture preziose; l'*Estate*, caratterizzata dal lavoro nei campi di grano, mostra la visita del proprietario ai suoi possedimenti nel momento della mietitura e illustra l'insieme degli attrezzi utilizzati all'epoca per quest'attività. Il riquadro dell'*Autunno* è ancora caratterizzato dalla presenza del padrone, che si reca a saggiare il mosto e, ben vestito, regge elegantemente un calice in cristallo; gli abiti dei contadini che portano ceste di frutta sono sobri ma colorati e ben rifiniti. L'*Inverno* è forse l'immagine che offre più spunti: la scena si svolge in un interno con una grande apertura ad arco sulla piazza innevata della città; una giovane donna, che ricorda Degnamerita o qualche altra modella degli *Habiti*, e un anziano signore riccamente vestiti con abiti fodrati di pellicce siedono a una tavola imbandita con pietanze stagionali come la selvaggina; la suppellettile è costituita da eleganti forchette a due rebbi e coltelli, da piatti da portata in argento o peltro, una saliera e importanti calici di un materiale di difficile definizione (probabilmente a causa delle cattive condizioni di conservazioni dell'opera). La semplice tovaglia bianca è stesa sopra un ampio tappeto da tavola dalle lunghe frange; la sedia su cui siede il vecchio barbuto è rivestita in cuoio con brocche dorate mentre a terra giace un bel mantice lavorato per il focolare retrostante. Sulla scena compaiono anche altre figure: un servitore dall'elegante livrea divisata e due maschere musicanti, una delle quali porta una lunga veste in code di ermellino. Purtroppo le non buone condizioni generali del ciclo non consentono di entrare più nello specifico dei dettagli raffigurati dalla quella che è ormai considerata la mano di Cesare, ma è comunque indiscussa l'attenzione dell'artefice per dato materiale e di costume e il rapporto con talune figure della serie degli *Habiti*⁹⁴.

⁹³ S. GAZZOLA, "Di breve lin facendo eterno laccio". *Itinerari simbolici del fazzoletto*, "Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura", 31 (2006), p. 147-187, in particolare alle p. 168-172.

⁹⁴ J. GUÉRIN DALLE MESE, *Abiti di Cesare Vecellio: Venezia e "il Veneto"*, in *Cesare Vecellio 1521 c. – 1601*, a cura di T. CONTE, Belluno 2002, p. 125-154; F. VIZZUTTI, *Alcune considerazioni sull'abbigliamento cinquecentesco nella pittura dell'alto Veneto*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 97-106. Innovativi e illuminanti sono i recenti studi di Giovanna Baldissin Molli incentrati sull'analisi dei beni di lusso rappresentati negli affreschi delle ville venete, nei quali, a seconda dei casi indagati, si possono visualizzare molti aspetti della cultura materiale del Cinquecento: G. BALDISSIN MOLLI, *L'aspetto utopico dei beni di lusso negli affreschi delle ville venete del Cinquecento*, in *L'utopia di cuccagna tra Cinquecento e Settecento. Il caso della Fratta nel Polesine*, atti del convegno internazionale di studi a cura di A. OLIVIERI, M. RINALDI, Rovigo e Fratta Polesine 27-29 maggio 2010, Rovigo 2011, p. 383-422.

Un capitolo a parte è certamente rappresentato dallo studiolo, una vera *Wunderkammer*, di Odorico Piloni (1503-1594) presso la villa di Casteldardo, non lontano da Belluno. E' il caso di sentire innanzitutto la voce di Cesare che descrive l'amico e il suo possedimento: "ogni volta che tra me stesso io volo co'l pensiero ad un animo magnanimo, mi si appresenta nella memoria quello del Sig. Odorico Pillone, Dottor integerrimo, et ammirabile, la cui virtù è degna, di esser laudata, predicata, et honorata con tutte le sorti di honori del mondo; posciache nel suo dire è dottissimo, grave, et ingegnossissimo; e ne i giudicii, et sentenze non ha alcuna cosa di triviale; di modo che tutte le sue attioni, che procedono dal suo acutissimo ingegno, sono da molta esperienza indirizzate alla virtù, da vanie dottrine arricchite, da perfetti suoi giudicii risolte; et sopra tutto con regolatissimi ordini incominciate, seguite, et condotte al fine", egli "gode molti beni di fortuna, et molte possessioni; fra' quali una ne tiene à Casteldardo, luogo lontano dalla Città sei miglia, amenissima di sito, et dotata di eterna primavera, la quale mostra un certo alto grado di eccellenza, che la natura quivi pare signoreggi con Imperio [...]. Entro ad'essa vi è fabricato un Palazzo bello di sito, et leggiadro dentro, et fuori, alto, et ben'ordinato, nel quale hà uno studio oltre molti, e diversi libri, colmo d'ogni antichità, che si può desiderare, tanto di medaglie antiche, et eroi ritratti, et scolpiti in marmi, e'n bronzi, come di meraviglie della natura in materia di ogni gentilezza, il quale meritamente in quel paese è addimandato l'arca di Noè, nome appropriatoli dall'Illustrissimo Cardinale dalla Torre; in modo, che non è nessun personaggio, che per là vicino passi, che à quello non voglia arrivare, come à cosa meravigliosa, e singolare"⁹⁵. In una residenza tanto affascinante, anche per la sua ubicazione circondata non solo dalla campagna coltivata ma anche da boschi, giardini, viali ben curati e amenissimi, spicca certamente questo singolare studiolo, dove Odorico conservava molte curiosità naturali come per esempio molti fossili e campioni di legno fossilizzato e molte pietre particolari; collezionava inoltre – cosa all'epoca abbastanza singolare – trofei di guerra relativi a conflitti recenti e appartenenti a tutte le classi di partecipanti: la guerra di Cipro del 1570 e la vittoria di Lepanto del 1571, a dimostrazione di una partecipazione emotiva, oltreché politica (dato l'attivo ruolo della famiglia nella Comunità e presso la Serenissima) agli eventi della storia. Sulle altre opere conservate, in particolare le "antichità", poco è dato sapere perché i documenti relativi alla dispersione della collezione, avvenuta a partire dal 1874, non sono precisi né descrittivi; certo i contemporanei consideravano lo studiolo di

⁹⁵ Cesare Vecellio. *Abiti e costumi a Venezia*, a cura di G. GRAZIOLI, 2 vol., Vittorio Veneto (Treviso) 2011, p. 223-224.

Odorico Piloni in grado di competere senza sfigurare con ben più celebri episodi di collezionismo veneto: Pietro Bembo, Giangiorgio Trissino, Giovan Battista Ramusio, Girolamo Gualdo, Marco Mantova Benavides, che fu presente quando Giorgio Piloni sostenne il suo dottorato in legge a Padova nel 1566. Non è da escludere una conoscenza anche tra Odorico Piloni e il cardinale Giovanni Grimani (nato e morto all'incirca negli stessi anni), magari nel periodo in cui questi fu vescovo di Ceneda⁹⁶. La particolarità di questa collezione risiede però nella sua biblioteca, considerata un *unicum* nella storia dell'arte e nella storia del libro; sempre a causa dell'imprecisione dei documenti relativi al momento della dispersione del patrimonio, non è possibile conoscere con precisione di quante centinaia di manoscritti, incunaboli, cinquecentine ed edizioni successive fosse composta tale biblioteca, raccolta con grande passione da più generazioni di Piloni, a partire dal padre di Odorico, notevolmente accresciuta da quest'ultimo e continuata dai figli. Ciò che ben si conosce è che, dato l'uso allora di conservare i libri sullo scaffale al contrario dell'uso d'oggi ovvero con i tagli rivolti verso l'osservatore, Odorico desiderò che un considerevole numero di volumi fossero decorati in pittura proprio sui tagli, sulla parte visibile dell'oggetto-libro. Almeno 170 opere furono decorate in questo modo da Cesare Vecellio, in più fasi a partire dalla metà del secolo: autori classici, con prevalenza di Aristotele e tanti altri filosofi, oratori, poeti, storici e cultori di materie scientifiche, padri della Chiesa, qualche testo medievale come l'opera astronomica di Sacrobosco e Dante, tanti contemporanei, tante relazioni di viaggio (bastano gli *Habiti* a dimostrare la passione di Odorico in questo settore) e tante opere storiografiche, data anche l'impresa storico-letteraria ufficiale in cui era impegnato Giorgio. L'idea di questo tipo di decorazione potrebbe essere stata di Cesare Vecellio, che aveva ben potuto conoscere il mondo dell'editoria più aggiornata nei suoi soggiorni a Venezia⁹⁷, ma le annotazioni sui libri in merito ai soggetti da dipingersi fanno pensare a un progetto concepito in condivisione con il committente Odorico. I soggetti rappresentati sui volumi attualmente rintracciati sono di svariati tipi, frequenti sono gli autori rappresentati nei loro studioli intenti alla scrittura, ritratti, elementi architettonici, paesaggi e qualche soggetto naturalistico, e nella loro composizione tengono spesso conto della posizione in cui erano collocati sugli scaffali più alti presentando un punto di vista di sottinsù. Questa grande raccolta, unica nel suo genere, venne

⁹⁶ J. GUÉRIN DALLE MESE, *Curiosità e meraviglie in villa nel Cinquecento: lo studio di Odorico Piloni a Casteldardo*, in *Il bello, l'utile, lo strano nelle antiche dimore venete*, atti del convegno a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Castello di Lusa, Villabruna di Feltre, 9-11 settembre 2005, Crocetta del Montello (Treviso) 2007, p. 177-225.

⁹⁷ G.C.F. VILLA, *Tra connoisseurship e bibliofilia: il percorso di Cesare Vecellio*, in *Cesare Vecellio 1521 c. – 1601*, a cura di T. CONTE, Belluno 2002, p. 23-34.

ceduta alla fine del 1874 dal conte Francesco Piloni al cognato perché questi la vendesse presso una libreria veneziana, e così, con grande biasimo delle autorità locali, prese la strada dell'Inghilterra. Il nipote di questo acquirente la vendette in blocco nel 1957 a un libraio francese e da lì iniziò la diaspora di quell'instimabile patrimonio, ora disperso in tante collezioni private (e pochissimi enti pubblici) di ogni angolo del mondo. Pare infine che Cesare Vecellio avesse dipinto per la famiglia Piloni anche due globi e un mazzo di carte, ma dalle ricerche finora condotte non sono emersi altri dati certi⁹⁸.

⁹⁸ Sulla biblioteca Piloni si possono vedere, come titoli di base: J. GUÉRIN DALLE MESE, *Curiosità e meraviglie in villa nel Cinquecento: lo studio di Odorico Piloni a Casteldardo*, in *Il bello, l'utile, lo strano nelle antiche dimore venete*, atti del convegno a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Castello di Lusa, Villabruna di Feltre, 9-11 settembre 2005, Crocetta del Montello (Treviso) 2007, p. 177-225, alle p. 184-199; G. GRAZIOLI, *La Biblioteca Piloni*, in *Cesare Vecellio 1521 c. – 1601*, a cura di T. CONTE, Belluno 2002, p. 87-94 e la relativa bibliografia, testimonianza di una sofferta ricerca per seguire e rintracciare il numero più elevato possibile dei volumi dipinti da Cesare; F. BELLENCIN, *La decorazione pittorica della Biblioteca Piloni*, in *Cesare Vecellio 1521 c. – 1601*, a cura di T. CONTE, Belluno 2002, p. 95-123, dove vengono riprodotti i tagli dipinti dei volumi finora rintracciati.

3. I documenti d'archivio

Nello studio di categorie di oggetti che sono andate spesso interamente irrimediabilmente perdute, accanto alle fonti letterarie e al riscontro sulle immagini pervenuteci grazie alle arti visive, sono utili e indispensabili le informazioni che si possono reperire all'interno dei numerosi archivi a cui gli studiosi possono accedere. I documenti che offrono aiuto in questo senso sono di varia natura: primi tra tutti sono certamente gli inventari patrimoniali seguiti dai testamenti, ma con una certa frequenza anche altri tipi di materiale come suddivisioni di beni, elenchi di cose impegnate, confessioni di debito, doti e anche atti processuali possono rivelarsi ricchi di notizie ragguardevoli¹.

Per quanto concerne l'ambito qui considerato con particolare attenzione (Venezia e il suo territorio nel XVI secolo), il bacino cui maggiormente hanno attinto e continuano ad attingere gli studi per la vastità della documentazione ivi conservata è l'Archivio di Stato di Venezia; sono naturalmente molti i fondi che vengono scandagliati, tra i quali vanno citati gli schedari delle commissarie dei Procuratori di San Marco (istituzione spesso incaricata dell'esecuzione testamentaria), il fondo "Cancelleria Inferiore, Miscellanea Notai diversi" per quanto concerne le sezioni "Testamenti", "Emancipazioni e divisioni", "Inventari di eredità", i fondi dei "Provveditori, Sopraprovveditori e Collegio alle Pompe", dei "Giudici di petizion", degli "Ufficiali del cattaver", dei "Giudici del Proprio e dei Tre savi sopraconti", e sicuramente il vastissimo fondo notarile, che nel suo complesso conserva più di quattordicimila pergamene e quasi diciannovemila pezzi², insieme al "Fondo notarile testamenti". Partendo da eventi noti e da autorevoli studi sulla ricostruzione degli interni delle dimore venete e veneziane, è possibile individuare un primo elenco di notai esercitanti nella dominante nel XVI secolo che si possono avvicinare all'ambiente frequentato da Pietro Aretino o dalle sue conoscenze: Rocco de Benedetti (al quale detta il 21 ottobre 1564 le sue ultime volontà Caterina Sandelli, compagna proprio del poligrafo toscano), Giacomo de Beni, Gabriel Bianchini, Antonio Brinis, Giovanni Andrea Catti, Marco Antonio de Cavagnis, Giacomo Chiodo, Luca Gabrieli, Girolamo Luran, Ottavio Novello, Francesco Alcaini,

¹ Richiamo come esempio efficace di questo tipo di indagine G. BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età Mantegna. Ricerche d'archivio a Padova*, Saonara (Padova) 2006; sull'importanza del confronto delle fonti, I. PALUMBO FOSSATI, *La casa veneziana, in Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. TOSCANO e F. VALCANOVER, Studi di arte veneta 6, Venezia 2004, p. 443-484, p. 459; E. CURRIE, *Inside the Renaissance House*, London 2006.

Vettore Maffei (presso il quale avevano peraltro rogato anche Alessandro Vittoria e il cultore di numismatica Sebastiano Erizzo), Arvidio Branco, Fabrizio Beaziano (il notaio della famiglia Bollani, i primi padroni di casa noti di Aretino), Marc'Antonio Cavagnis, o Giuseppe Cigrini.

3.1 I documenti e le fonti edite

E' noto come a Venezia la prassi testamentaria fosse molto praticata anche dalle donne già da parecchio tempo; l'attenzione nei confronti del mondo femminile del passato è relativamente recente e una serie di importanti studi ha messo in evidenza come, nonostante fossero formalmente escluse da ogni attività politica, amministrativa o legata al redditizio commercio marittimo, le donne esercitassero invece una loro influenza, con i mezzi loro consentiti ma a volte non poco incisivi, e il testamento è proprio uno di questi³. Questo atto aveva un valore terreno, in quanto dichiarava le modalità di trasmissione di beni materiali, ma anche un significato fortemente religioso poiché era sempre messa in primo piano la cura dell'anima del testatore e dei suoi eredi; questo per le donne era l'unico mezzo per poter disporre della loro dote e quindi di esercitare un certo ruolo nelle dinamiche tra la famiglia di origine e quella del marito. Venezia nello specifico si preoccupò di tutelare la libertà della donna dalle prevedibili pressioni dei mariti ritenendo con una legge del 1474 non validi i testamenti redatti alla presenza del coniuge stesso. E' interessante notare che presso l'Archivio di Stato di Venezia il numero delle testatrici è superiore a quello dei testatori e questo fenomeno non si ritrova in altre aree europee o italiane; le donne inoltre testavano spesso più volte nella vita, per esempio prima dei parti e poi successivamente, quando la composizione familiare era mutata⁴. Ancora, le donne non avevano la necessità di mantenere unito un patrimonio quindi, con il mezzo del testamento, potevano fare dei regali a diverse persone che avevano amato in vita, in particolare altre donne a cui lasciavano quanto potevano o ritenevano a scopo di dote. Purtroppo però pochi dati si desumono circa le occupazioni delle donne dei ceti meno abbienti: le donne svolgevano svariate attività, anche artigianali soprattutto all'interno delle botteghe di famiglia (e lo si desume dalla presenza degli attrezzi da lavoro nel testamento), ma per tanto tempo non figurarono nelle liste degli iscritti alle

² A. DA MOSTO, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, 2 tomi, Roma 1937-1940; M.F. TIEPOLO, *Archivio di Stato di Venezia, in Guida Generale degli Archivi di Stato*, vol. IV, Roma 1994, p. 859-1148, <http://www.archivi.beniculturali.it/guidagenerale.html>; <http://www.archiviodistatovenezia.it>.

³ L. GUZZETTI, *Le donne a Venezia nel XIV secolo: uno studio sulla loro presenza nella società e nella famiglia*, "Studi veneziani", ns 35 (1998), p. 15-88.

⁴ Ivi, p. 18-27.

fraglie dipendendo sempre da un padre o un marito (potevano però appartenere e avere dei ruoli all'interno delle associazioni devozionali dette *scuole piccole*). Lavoratrici come per esempio balie e servitrici non avevano una corporazione, quindi una buona fetta della popolazione femminile risulta debole e non rappresentata; i *battoro* erano generalmente maschi, ma nella suddivisione del lavoro molti *filaoro* erano donne; la maggior parte opera però nei settori tessile e della vendita di beni e alimenti al minuto. Già dal Trecento possono essere *maestre* dell'arte vetraria e vi è un certo numero di medichesse; le donne non avevano poi così rigide restrizioni per quanto concerneva i loro spostamenti, solo era non adatta a loro l'area di Rialto, per la presenza di troppi *foresti* e delle residenze delle prostitute, ma si sa che donne di diversa estrazione sociale frequentavano tranquillamente già nel Trecento i mercati e le fiere periodiche di San Marco e San Polo per acquistare gioielli e quello dei pittori di San Luca per la ricerca di quadri, spesso devozionali⁵.

Per quanto riguarda la prassi testamentaria, nel XVI secolo troviamo accentuati quei processi già ben avviati due secoli prima: le donne continuavano a voler testare e lo facevano preferibilmente con le loro mani, per evitare fraintendimenti dal latino difficilmente comprensibile dei notai; anche Cassandra, «q. dominis Paridis pictoris», scrisse il suo testamento verosimilmente nel 1573 «de sua man propria»⁶. Le donne dunque sanno scrivere e spesso il livello della loro grafia non è direttamente proporzionale alla loro estrazione sociale: talune artigiane dimostrano una scrittura più rapida e meno stentata rispetto ad alcune nobili, e a Venezia le donne hanno molta più disinvoltura con la penna che non in altri luoghi d'Italia. Inoltre, il fatto di ricorrere il meno possibile al notaio e di allegare al testamento inventari ugualmente autografi, sono ulteriori espressioni della volontà delle testatrici di riservatezza (a volte di vera e propria segretezza dettata dalla paura) e di autonomia nel disporre dei propri beni; anche nel Cinquecento, spesso sottoposte a pesanti pressioni delle famiglie di origine come di quelle acquisite, in particolare per la destinazione della dote, le donne trovano nel testamento uno dei pochi mezzi con cui manifestare il proprio ruolo e la propria consapevolezza. Un'altra fonte archivistica di fondamentale importanza è l'inventario, che si ritrova a volte inserito nei testamenti, nelle divisioni patrimoniali e nei documenti dotali, e altre volte viene appositamente redatto in occasione di decessi avvenuti in assenza di un testamento o di eventuali convivenze, in virtù delle quali si riteneva utile una scrittura che

⁵ Ivi, p. 78-80.

⁶ F. AMBROSINI, «De mia man propria». Donna, scrittura e prassi testamentaria nella Venezia del Cinquecento, in *Non uno itinere. Studi storici offerti dagli allievi a Federico Seneca*, Venezia 1993, p. 33-54. La citazione di Cassandra Bordon è a p. 37.

dimostrasse l'appartenenza dei beni⁷. Si può ulteriormente dare uno sguardo al mondo femminile attraverso questa tipologia di documento, ampiamente studiata da Isabella Palumbo Fossati, e scoprire come le donne tenessero particolarmente ai loro averi, soprattutto quelle appartenenti ai ceti inferiori della società: disporre di poche cose, rendeva queste ultime ancora più pregne di valore e del loro destino ci si interessava sentitamente. Le donne lasciavano quasi sempre ad altre donne anche i loro più piccoli averi, che potevano essere qualche semplice posata in peltro o argento, gioiellini come orecchini o anellini (e tra questi hanno certamente un posto di prim'ordine quegli oggetti ritenuti "magici", abitati da spiritelli positivi e quindi portafortuna particolarmente amati), utensili da lavoro come per esempio forbicette, aghi, ditali per ricamo e cucito, stoffe grandi o piccole, più o meno preziose. Qualche volta si ritrovano cassetine contenenti oggetti e accessori per la cura del corpo, tra i quali pettini, cordelle e *drezze*. Sorprendente è la presenza dello specchio quasi ovunque, negli inventari di donne di discreta condizione come di quelle che vivono ospitate in istituti religiosi, ospedali o presso altri familiari, e si tratta spesso di specchi con la loro cassa in noce, a volte dipinta. Ancora, le donne dispongono sovente di qualche pezzo d'arredo come *scagni*, letti con i loro materassi, casse e cassoni, non di rado dipinti e qualche volta dorati, e di qualche tappeto o cuscino. Negli inventari sono elencati anche i capi d'abbigliamento, spesso bianchi e verdi, e il loro valore, talora accompagnati da ventagli dai manici dorati o lavorati e intarsiati; a questi facevano da contraltare in inverno le pellicce, ma raramente si trattava di capi di gran pregio. Uniformemente diffusa è la presenza di quadri e immagini, quasi sempre ritratti ma soprattutto devozionali nei confronti della Madonna, a volte "alla greca", cioè icone, e a volte accompagnate dal tipico cesendello. Ancora, le donne non trascuravano altri oggetti religiosi come crocette, *agnusdei*, *paternostri*, qualche volta altaroli, e gli oggetti legati all'infanzia dei figli, come gli abitini "da batizar" e i talismani: coralli, turchesi e campanellini. Non mancano in tanti inventari oggetti collegati al mondo della cultura come strumenti musicali (arpicordi, manacordi, violini, cetre) o meno frequentemente libri.

Isabella Palumbo Fossati ha indagato a lungo attraverso lo spoglio di innumerevoli documenti la fisionomia delle abitazioni dei veneziani⁸. Le case dei facoltosi mercanti (anche

⁷ I. PALUMBO FOSSATI CASA, *Figure femminili attraverso un gruppo di inventari veneziani di fine Cinquecento*, intervento presentato al convegno internazionale *Donne a Venezia. Spazi di libertà e forme di potere (sec. XVI-XVIII)*, Venezia, Ca' Dolfin, 8-10 maggio 2008, disponibile su http://www.storiadivenezia.net/sito/donne/Fossati_Figure.pdf.

⁸ I. PALUMBO FOSSATI, *Aspetti della società veneziana alla fine del Cinquecento attraverso gli atti del notaio Giovanni Andrea Catti*, p. 435-461, in *Alberto Tenenti. Scritti in memoria*, a cura di P. SCARAMELLA, Napoli 2005; I. PALUMBO FOSSATI, *La casa veneziana*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G.

di gioie e preziosi) della seconda metà del secolo, per esempio, si caratterizzano per la straripante ostentazione di una ricchezza acquisita con i traffici mercantili soprattutto verso il Mediterraneo orientale: abbondano di oro e *souvenir* raccolti ovunque, tappeti, cuoi dorati spagnoli o tappezzerie pregiate orientali, mappe e mappamondi, raccolte di armi turche o moresche, e così via. E' palese in questa classe emergente la volontà di imitazione del patriziato, sia nella distribuzione e nella destinazione dei locali all'interno dei palazzi, sia nel modo di arredarle e decorarle, anche se la volontà di emancipazione sociale portava a questo eccesso di esibizione: oro ovunque, anche nei giochi dei bambini, che si rifletteva nei *porteghi* grazie al riverbero della luce dei tanti *fanò* sui costosissimi specchi, mentre nelle case aristocratiche sembrano prevalere i più "leggeri" oggetti in argento e soprattutto in elegante vetro cristallo di Murano. I documenti notarili descrivono le stanze dei padroni zeppe di ogni bene: quadri anche importanti, stampe, specchi incorniciati, scrittoi intarsiati, cassoni, imponenti lettiere rigorosamente dorate, fornite di molteplici materassi, coltri orientali e biancheria in seta contestata d'oro e argento e decorata da perle; in più, come i nobili, collezioni di ogni genere, dai vetri agli argenti, dai gioielli alle pietre preziose, dalle medaglie agli orologi, agli occhiali. Anche nella seconda metà del secolo, i gioiellieri della *ruga* di Rialto erano in grado di costituire grandi imprese per vendere a Costantinopoli creazioni dai valori inconcepibili, fino ai centomila ducati. Gioiellieri come Anton Maria Fontana e mercanti di preziosi come Sebastiano Usnaghi abitavano dimore ricche di opere d'arte e naturalmente possedevano quantità enormi di pietre preziose e gioielli. Tra i quadri abbondano i ritratti, di famiglia e di personaggi importanti come i dogi, i quadri devozionali frequentemente su fondo oro, qualche dipinto dei maestri veneziani contemporanei, qualche paesaggio e scene di genere provenienti dall'oriente o dalle Fiandre. Interessante notare come tante informazioni provengano anche dagli atti di compravendita o affitto delle case: dovendo esprimere in modo inequivocabile le condizioni di conservazione e abitabilità delle dimore, si annoveravano per esempio gli infissi e i loro annessi, come le lastre di vetro alle finestre, catenacci, serrature e chiavistelli di balconi e porte.

Nel corso del XVI secolo cresce la popolazione cittadina e aumenta di conseguenza la domanda di alloggi, con gli effetti di una qualità e una cura inferiori (frammentazioni, divisioni, sopraelevazioni affrettate) e del fenomeno della speculazione, anche se rispetto ad altre città permane una sorta di conservazione degli spazi a disposizione, almeno per quanto

TOSCANO e F. VALCANOVER, Studi di arte veneta 6, Venezia 2004, p. 443-484, studio basato sull'indagine di più di ottocento inventari redatti dai notai veneziani nella seconda metà del XVI secolo.

riguarda l'aristocrazia e i ceti abbienti non nobili. Le pareti delle stanze sono sempre ricoperte, magari con stoffe vecchie e consunte, e quasi sempre dei colori verde e rosso, o a motivi vegetali, anche presso le dimore meno facoltose. Chi può permetterseli, appende arazzi, fissa antiporte e spalliere di vari materiali, più o meno costose, dota le stanze delle *soaze*, le mensole lungo tutta la parete su cui si appoggiano svariati oggetti e dalle quali pendono ganci con altre suppellettili o telerie. I beni di ogni materiale venivano conservati in cassoni, cassepanche, casse, cofani, forzieri, scrigni, tutti in posizione orizzontale; per trovare mobilio a sviluppo verticale (armadi, librerie), bisognerà aspettare la metà del secolo. Era molto diffuso l'uso di far dipingere questi pezzi d'arredo anche presso il popolo minuto, e questa ricerca estetica si nota anche nei centri più piccoli di terraferma; decorazioni più ricercate, come intagli, intarsi in legno o madreperla, lavorazioni ad agemina, si riscontrano sempre più frequentemente mano a mano che si sale la scala sociale. Il *restello* invece, con il suo specchio e i suoi pannelli dipinti, tende a scomparire dalla seconda metà del secolo, in concomitanza con la diffusione dei mobili "verticali"; permangono invece i mobili "espositori" per esibire le collezioni o i servizi di suppellettili di rappresentanza, come le credenze e le rastrelliere per armi, meglio se antiche.

Esempi concreti, approfonditamente analizzati dalla suddetta studiosa, ben rappresentano alcune tipologie di abitazioni cittadine. L'intagliatore in legno, noto e molto apprezzato, Andrea Fosco detto Faentino per la sua provenienza, abitava una tipica casa di pochi vani, con un mobilio semplice che però presentava a sorpresa un pezzo di tutto rispetto, uno scrittoio per libri dipinto in verde all'esterno ma all'interno decorato con immagini e prospettive, un mobile di lusso che si ritrova più facilmente in case di mercanti o uomini esercitanti professioni liberali; altri pezzi di rilievo sono delle belle posate e un liuto, poiché nelle case veneziane raramente mancava la musica. Dalla sua città d'origine forse proveniva la serie maioliche, mentre è di rilievo la quantità di oggetti in peltro che possedeva, indice di una certa agiatezza; come quasi tutti, possedeva un quadro devozionale delle Madonna e degli altri ritrattini di "turchi", un soggetto che allora si diffuse alquanto nella pittura veneta e nelle dimore cittadine. Stupisce ancora il numero di libri e tra questi la scelta di trattati d'architettura di recente pubblicazione. Gasparo Segizzi, miniatore, aveva invece una casa ben più grande e su due piani, arredata molto decorosamente con mobili dorati e dipinti, belle posate, una gran quantità di stoffe e tappeti; non mancano vetri trasparenti alle finestre, specchi e alcune decine di dipinti nei due *porteghi* e nelle altre stanze, di vari soggetti non solo religiosi, come nudi femminili, ritratti di casa e di imperatori, un dipinto a carattere

geografico⁹. Anche il grande musicista Gioseffo Zarlino, allievo di Willaert e poi maestro della cappella ducale di San Marco, stimato compositore e abituato a frequentazioni “di rango”, abitava una casa di medie dimensioni, sobria ma di buon gusto e dotata dei tipici elementi d’arredo come il letto *fornido*, casse e cassoni; molti mobili erano dipinti, aveva tappeti e le pareti erano protette da cuoi dorati e colorati. Naturalmente non mancavano strumenti musicali, e neanche oggetti più intriganti per quanto riguarda la personalità e gli interessi del colto personaggio, come astrolabi, diversi tipi di orologi, mappamondi¹⁰. A questo si aggiunge la particolarità della sua biblioteca, costituita da circa mille volumi e purtroppo venduta dal nipote contro la volontà del testatore ai domenicani del convento dei Santi Giovanni e Paolo¹¹. Il caso dell’inventario dei beni dell’aristocratico Sebastiano Erizzo è dal canto suo affatto significativo: per taluni aspetti potrebbe ben rappresentare l’aspetto dell’interno di una spaziosissima dimora patrizia veneziana, denunciandone la austera sobrietà, la mancanza di un’esagerata ostentazione di opulenza, quanto piuttosto una semplice ma elevatissima raffinatezza esplicitata nella rarità e qualità degli oggetti posseduti e nella preziosità dei materiali. Alle pareti sono le immancabili tappezzerie, molte in stoffe pregiate e altre più consuete, gli arazzi e le spalliere in cuoio dorato; i mobili, sontuosi, sono però i tipici dell’arredamento dell’epoca: il letto, le sedie, le casse coperte dai tappeti. Posate e suppellettili in argento non vi si trovano in quantitativi rilevanti, così come i gioielli. Certo è che il coltissimo Erizzo aveva impiegato gran parte dei suoi capitali nella ricchissima collezione di medaglie antiche (ne possedeva quasi duemila, a fronte per esempio delle circa millesettecento della raccolta del procuratore Federico Contarini) e nella costituzione della sua biblioteca comprendente i 1150 libri contati dal notaio alla sua morte. Questi, Gerolamo Luran, come quasi tutti i suoi colleghi non aveva molta confidenza con titoli e contenuti dei volumi (che negli inventari sono quasi sempre descritti sommariamente e sulla base dell’aspetto esteriore), né tantomeno con la specificità delle medaglie, delle quali descrive con più precisione le caratteristiche dei graziosi contenitori. Sebastiano Erizzo non aveva eredi diretti e nel suo testamento non dimostrò una particolare attenzione alla sua anima; dopo averle tanto indagate e aver pubblicato in merito studi innovativi, si preoccupò piuttosto del

⁹ I. PALUMBO FOSSATI, *L’interno della casa dell’artigiano e dell’artista nella Venezia del Cinquecento*, “Studi veneziani”, n.s. 8 (1984), p. 109-153.

¹⁰ Sulla presenza nelle case veneziane e nelle ville di terraferma di mappamondi e di quadri a soggetto geografico tra XVI e XVII secolo si veda F. AMBROSINI, “*Descritzioni del mondo*” nelle case venete dei secoli XVI e XVII, “Archivio veneto”, 117 (1981), p. 67-79.

destino delle sue collezioni numismatiche e librerie, che chiese (e ottenne) restassero unite¹². Le dimore veneziane del Cinquecento dimostrano insomma una ricerca estetica e di benessere diffusa a cascata a tutti gli strati sociali e in tutti i settori dell'esistenza; esprimono quindi in qualche modo quella compattezza che caratterizzava la società della città lagunare di quel periodo, destinata a iniziare di lì a poco il suo declino lento ma irreversibile, un crepuscolo che si evidenzierà anche in una spartizione più netta e "classista" della ricchezza¹³.

Gettando uno sguardo attorno a Venezia, su alcune città che a partire dal XIV secolo progressivamente finirono nell'orbita della Dominante, possiamo notare come una certa ricchezza fosse effettivamente diffusa e come diverse categorie di cittadini esprimessero attraverso gli oggetti che si riscontrano nei loro inventari un gusto estremamente raffinato, e caricassero di un valore non solo materiale, ma anche altamente simbolico, tanti beni (come vesti o gioielli) in loro possesso. E' questo per esempio il caso di tanti padovani del XV secolo, in particolare docenti universitari, i cui inventari di beni sono stati indagati da Giovanna Baldisin Molli¹⁴; dello stesso periodo (1467) è l'inventario dei beni di Giovanni Antonio Gattamelata, assai interessante sia per la gran quantità di oggetti di lusso elencati, sia per il rapporto che legava il padre, il celebre condottiero Erasmo da Narni, alla Serenissima¹⁵.

Spostandoci a Treviso e inoltrandoci progressivamente nel secolo XVI, è possibile considerare il patrimonio mobile di un personaggio di eccezione, il vescovo Bernardo de' Rossi, "imposto" alla città dalla Repubblica di Venezia e mai del tutto accettato dal Consiglio cittadino. Il prelado fu costretto nel 1509 a lasciare i territori della Dominante e ceduto come ostaggio a papa Giulio II poiché il fratello, comandante militare, era stato condannato all'esilio per alto tradimento durante i tristi fatti della guerra contro la Lega di Cambrai. Cominciano a essere redatti in quegli anni degli inventari (1506-1524, ora conservati

¹¹ L'inventario dei beni e il testamento di Gioseffo Zarlino sono trascritti e riprodotti in I. PALUMBO FOSSATI, *La casa veneziana di Gioseffo Zarlino nel testamento e nell'inventario dei beni del grande teorico musicale*, "Nuova rivista musicale italiana", 20 (1986), p. 633-649.

¹² I. PALUMBO FOSSATI, *Il collezionista Sebastiano Erizzo e l'inventario dei suoi beni*, "Ateneo Veneto", 22 (1984), nr 1-2, p. 201-218.

¹³ I. PALUMBO FOSSATI, *La casa veneziana*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. TOSCANO e F. VALCANOVER, Studi di arte veneta 6, Venezia 2004, p. 443-484; *At Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. AJMAR-WOLLHEIM e F. DENNIS, Londra, Victoria&Albert Museum, 5 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007, London 2006; P. FORTINI BROWN, *Private Lives in Renaissance Venice*, Princeton 2004; P. FORTINI BROWN, *Behind the walls: the material culture of Venetian elites*, in *Venice reconsidered: the history and civilization of an italian city-state 1297-1797*, Baltimore 2000, p. 295-338.

¹⁴ G. BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età Mantegna. Ricerche d'archivio a Padova*, Saonara (Padova) 2006, in particolare le p. 127-149.

¹⁵ G. BALDISSIN MOLLI, *Erasmo da Narni, Gattamelata e Donatello. Storia di una statua equestre. Con l'edizione dell'inventario dei beni di Giovanni Antonio Gattamelata (1467) a cura di Giulia Foladore*, Padova 2011, p. 153-179.

all'Archivio di Stato di Parma, Fondo Famiglie, *Carte Rossi*) dei beni di Bernardo, che subiranno vari traslochi, depositi e dispersioni a causa delle sue vicende biografiche¹⁶. Il primo elenco che si incontra è già del 1506 e cita una serie nutrita di arazzi, spalliere, coltrine, *antiporte* di svariati colori e motivi, tappeti e tutto il corredo per una signorile lettiera. Il titolo dell'elenco del 1510 è già interessante, trattando "el forzer degli arzenti"; qui vi sono bacili e vasi di vario tipo, ben 36 piatti, confettiere, scodelle, tazze, bicchieri con coperchi, posate in gran numero e molte con manici in madreperla, un orologio, un breviario "fornì de arzento", una *pace*, pezzi di argento e corallo. In un altro forziere gemello sono conservate preziose coperte in velluto, dorate, di seta, foderate di pellicce, cuscini ricamati o in velluto, svariate *fazole*, tovaglie da altare e qualche indumento da donna (forse la sorella Giovanna, che per anni lo accompagnò) come maniche e una *traversa*. In due casse, distinte dal colore delle maniglie, sono conservati i ricchi indumenti: rocchetti, camicie, cappe, giubboni (*zupponi*), maniche, vesti in tessuto o "de zambeloto" (stoffe di pelo di cammello o altra lana) cremisi o paonazzo foderate di pellicce di diversi tipi. Altre spalliere, arazzi, tappeti, *antiporte*, *valenzane*, coltri, sono avvolte in diverse *balle*. Segue poi un elenco degli arredi delle camere da letto, alcune più sontuose e altre più "quotidiane", a seconda dell'occupante; nella canipa, nella cucina, nel tinello (la stanza da pranzo dei servitori), nella dispensa, vi sono censiti i tipici oggetti d'uso comune: tavole, panche, treppiedi, *scani*, *carege* e tutti i *fornimenti* necessari alle attività svolte al focolare. Sempre dello stesso anno è un breve e sommario inventario delle suppellettili di Brocardo Malchiostro, l'uomo certamente più vicino al vescovo e che reggerà la diocesi in sua assenza, che lascia intuire come anch'egli godesse di un certo benessere materiale: letti, varie e belle sedie, coltri e cuscini nuovi, forzieri pieni di argenti e di cristalli, cosa quest'ultima veramente degna di nota, considerati a quel tempo il costo e la preziosità del vetro cristallo. Nel 1511, ormai allontanato il presule dalla città, viene redatto l'inventario dei beni che dal vescovado di Treviso devono essere depositati al convento del Santo Spirito di Venezia; alle cose citate sopra possiamo aggiungere che vengono elencati qui quattro quadri, tre devozionali e un ritratto di De Rossi stesso. L'inventario poi inizia a dare conto di divisioni tra cose che rimangono a Venezia e beni che partono per Roma: certamente nel suo spostamento abbisogna del suo fornitissimo

¹⁶ G. LIBERALI, *Gli inventari delle suppellettili del vescovo Bernardo de Rossi, nell'episcopio di Treviso (1506-1524)*, in Lorenzo Lotto. *Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, a cura di P. ZAMPETTI e V. SGARBI, Asolo, 18-21 settembre 1980, Venezia 1981, p. 73-92; L. GARGAN, *Lorenzo Lotto e gli ambienti umanistici trevigiani fra Quattro e Cinquecento*, in *Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e restauri*, catalogo della mostra a cura di G. DILLON, Treviso, chiesa di S. Nicolò; Quinto, chiesa di Santa Cristina; Asolo, duomo, settembre-novembre 1980, Treviso 1980, p. 1-31, p. 17-18.

guardaroba, poi delle tappezzerie per personalizzare quelle che saranno le sue stanze, ancora delle suppellettili quotidiane, come piatti, *gotti*, bacili, confettiere e saliere, posate, preziosi oggetti per lo studio e paramenti le celebrazioni, tra i quali tovaglie da altare e campanelli, ma anche anelli pontificali (“de arzeno indoradi cum pietri contrafati”), cinture, guanti, scarpe, cappelli, croci, *partenostri* tra i quali alcuni di corniola e ambra. Poi vi sono le casse dei libri: ovviamente molti a carattere religioso, ma anche testi classici (per esempio Plauto, Apuleio, Ovidio, Cicerone, Strabone) e di astrologia opere di letteratura da Petrarca in poi¹⁷. Ai libri si aggiungono le carte di famiglia. A Venezia riangono alcune *balle* di tappeti e tappezzeria, suppellettili da cucina, qualche pezzo d’arredamento, un esiguo numero di paramenti sacerdotali, alcuni documenti personali e familiari, interessanti “una copa de smalto biancha cum lo pede darzeno cum la sua cassa” e “uno reloio darzeno cum la sua cassa”, e i tre quadri (*San Girolamo* era in bronzo). Nel 1524 vengono mandate da Treviso a Roma le ultime cose. Dì lì in poi il vescovo non avrà lunga vita: scontratosi più volte con i familiari per la proprietà di alcuni castelli del parmense, dovrà vedersela pure con Giovanni Dalle Bande Nere accorso in difesa della sorellastra Bianca Riario, e morirà – in dubbie circostanze – nel 1527. Rimanendo nello stesso ambito culturale trevigiano, quello della curia e della commenda del Tempio all’inizio del XVI secolo, vale la pena scorrere l’inventario dei beni stilato alla morte avvenuta in quel medesimo 1524 dell’umanista trevigiano Giovanni Aurelio Augurelli, canonico del duomo, coltissimo umanista apprezzato dai maggiori letterati del tempo¹⁸. Certo ci si sposta alquanto di ceto sociale, ma tra le poche suppellettili di casa dell’erudito si nota la presenza di un elemento comune con gli averi del ricco vescovo: la raccolta di “medaie de rame de più sorte n. 97 in una borsa de raso paonazo vechia”, “in un bossolo medagie darzeno n. 34 et una de bronzo, bossoletti de legno n. 7 con le medagie de bronzo et do medagie senza bossolo”. La sua stanza ha le pareti coperte di spalliere verdi e quadri in rame, bronzo e legno, in un’altra stanza ha curiosamente anche un “mapamundo piccolo in cartabona”; vi sono pochi tappeti e mobili, una cassa con un po’ di corredo. Un paio di cassoni sono dipinti e contengono poche vesti e calze, descritte sovente come “vechia” o “vechia e trista”; notevole è il fatto che “il forcier novo depento” sia “pieno de libri desligadi

¹⁷ L’inventario dei libri era stato precedentemente pubblicato in G. LIBERALI, *Lotto, Pordenone e Tiziano a Treviso. Cronologie, interpretazioni ed ambientamenti inediti*, “Memorie dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, Classe di Scienze Morali e Lettere, vol. 33, fasc. III, Venezia 1963, p. 79-83.

¹⁸ Per un suo profilo biografico si veda R. WEISS, *Augurelli (Augurello, Agorelli), Giovanni Aurelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, Roma 1962, p. 578-581; sull’ambiente trevigiano di inizio secolo rimando all’approfondimento in questa sede sull’*Allegoria De’ Rossi* di Washington, *Lorenzo Lotto e lo scudo in cristallo. Treviso intorno al 1500*.

senza ordine, in carte de ogni sorte” e che un’altra “cassa nova depenta” contenga una meglio descritta biblioteca personale: qualche libro a carattere religiosi e tanti classici, con una sezione a parte per quelli greci. Anch’egli aveva qualche gioiellino: “do aneleti de coralli con una perleta”, quindici *paternostri* “de diaspro in un cordon negro”, un anello con topazio e uno con una “granata ligadi in oro fino”; tra gli oggetti più insoliti vi è “un curadente darzento dorato con un cordon paonazo”¹⁹. Treviso era in quei decenni un centro culturale attivissimo, frequentato soprattutto grazie a Ludovico Marcello, priore della commenda del Tempio, e a Bernardo De’ Rossi da intellettuali di rilievo: Galeazzo Facino fu segretario del medesimo vescovo fino al 1506, anno della morte. L’inventario dei suoi beni, disposto dal presule, registra nel dettaglio i suoi libri, i beni maggiormente rappresentati accompagnati dalle usuali vesti e suppellettili. Anche egli possedeva “uno anelo d’oro con un cameo en el qual è sculpto un angelo”, “un vaseto de perfumigi d’archimia”, un’immaginetta di san Girolamo, uno specchio d’argento, un compasso, un liuto con la sua cassa²⁰.

Giovanni Aurelio Augurelli aveva certamente importanti relazioni diffuse in vari centri della penisola; sono noti per esempio gli amici di Firenze ma non mancarono eccellenti agganci con la corte di Mantova: è del 1511 una lettera all’amico Girolamo Avogadro degli Azzoni, allora podestà in quella città, dalla quale emergono i positivi contatti con Isabella d’Este, la loro conoscenza reciproca mediata anche dal vescovo Bernardo de’ Rossi, la conoscenza da parte di Augurelli delle collezioni della marchesa stessa, dato che a quella lettera si accompagna una canzone in lode della nobildonna scritta “sopra il Cupido marmoreo della Illustrissima Madama nostra”²¹. Vale la pena a questo proposito soffermarsi su alcuni aspetti degli inventari dei beni di Isabella d’Este perché vi si possono rinvenire alcuni spunti utili a puntare i riflettori su oggetti di lusso legati a Venezia²². La marchesana era deceduta nel 1539, il figlio Federico II l’anno dopo e in quell’occasione la duchessa Margherita Paleologo e il cardinale Ercole Gonzaga assunsero la reggenza dello stato come tutori degli eredi minori; iniziarono quindi la stesura dei cosiddetti *Inventari Stivini* (1540-1542, dal nome del notaio

¹⁹ G. PAVANELLO, *Un maestro del Quattrocento. Giovanni Aurelio Augurello*, Venezia 1905, p. 25-262.

²⁰ L. GARGAN, *Un umanista ritrovato: Galeazzo Facino e la sua biblioteca*, “Italia medioevale e umanistica”, 26 (1983), p. 257-305.

²¹ R. WEISS, *Giovanni Aurelio Augurello, Girolamo Avogadro e Isabella d’Este*, “Italian Studies”, 17 (1962), p. 1-11.

²² Per quanto segue si veda D. FERRARI, *L’“Inventario delle gioie”*, in *Isabella d’Este. la primadonna del Rinascimento*, a cura di D. BINI, supplemento a “Civiltà mantovana”, 112 (2001), p. 21-43; D. FERRARI, *Le collezioni Gonzaga. L’inventario dei beni del 1540-1542*, Cinisello Balsamo (Milano) 2003. Oggetti eccezionali, di certo alla portata solo di casate principesche, si ritrovano negli inventari dei beni di Eleonora d’Aragona, madre di Isabella d’Este, della cognata di quest’ultima, Anna Sforza, o di Lucrezia Borgia (R. IOTTI, *Ricchezze*

Odoardo Stivini, che aveva rogato il testamento di Isabella, l'atto di procura e gli inventari citati di tutti i beni Gonzaga che a quest'atto erano funzionali). Erede universale di Isabella era il figlio, ma alla nuora aveva lasciato il diritto di godimento del contenuto della cosiddetta *Grotta*, il luogo dove la marchesa aveva disposto le sue collezioni dal valore inestimabile. L'*Inventario delle gioie*, che anticipa quello della *Grotta*, elenca una serie straordinaria di pietre preziose di grande purezza e di dimensioni notevoli: rubini, smeraldi, diamanti, sciolti o montati in *conzadure da testa* o in uno "scufiotto de oro battuto a fogliamme di lauro" con ottanta rubini. I diversi armadi della *Grotta* contengono ogni bene antico come moderno: cammei, saliere, vasi in porcellana, alabastro, cristallo, agata, calcedonio, diaspro, corniola, ancora alcuni gioielli, *pomander* (profumiere in foggia di gioiello da portare appese al collo o alle vesti), orologi e astrolabi, specchi in acciaio o cristallo, posate particolarmente preziose, calamai e completi da scrittoio, cofanetti e contenitori di vari materiali e lavorazioni pregiate. Elencate a parte sono anche le svariate centinaia di medaglie, in oro, argento o bronzo, a volte "ligate", antiche o contemporanee. Isabella era stata educata in un ambiente eccezionale, per la ricchezza e la cultura con le quali da subito si era abituata a confrontarsi. Per il suo matrimonio ebbe una dote strabiliante di venticinquemila ducati, ai quali se ne aggiunsero duemila di corredo e oltre tremila di gioielli; partecipò attivamente alla costituzione del suo corredo, ideando capi e ornamenti, seguendo da vicino il lavoro degli artigiani e l'attività degli agenti inviati nelle altre città alla ricerca di materie prime. Lo stesso Ercole de' Roberti, che aveva dipinto con profusione di foglia d'oro tredici dei cofani del corredo e aveva disegnato il letto, una galea, una carrozza e una culla per quell'occasione, venne mandato personalmente a Venezia a cercare l'oro e i lapislazzuli per tali realizzazioni. Da Venezia provenivano anche le tappezzerie e i tessuti per la sua camera; molti gioielli della sua dote furono creati sia da orafi veneziani che fiorentini e milanesi. Anche dopo il matrimonio Isabella continuò a cercare beni preziosi di suo gradimento a Ferrara e a Venezia tramite i solerti agenti Giorgio Brognolo e Girolamo Ziliolo, a cui lei scriveva assiduamente in merito a ogni suo desiderio. A Venezia ordinava stoffe pregiate come il "raso beretino e morello da le liste larghe" per una gamurra con il "pecto a la francese" tutta fodrata di velluto nero, o le venticinque braccia "De li olmesini" (sete) per un'altra gamurra²³. Isabella amava particolarmente la tela di Reims e nel

ed eleganze di corte negli inventari di celebri principesse italiane, in *Isabella d'Este. la primadonna del Rinascimento*, a cura di D. BINI, supplemento a "Civiltà mantovana", 112 (2001), p. 45-51).

²³ C. ZAFFANELLA, *Isabella d'Este e la moda del suo tempo*, in *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, a cura di D. BINI, supplemento a "Civiltà mantovana", 112 (2001), p. 209-223, p. 212-213, lettere degli anni novanta del Quattrocento.

1496 aveva ordinato a Brognolo di “cercare tutti li fontechi de Venezia per trovare al più bella et la faciatì vedere a vostra moglie che se ne intenderà meglio de vui”; in quel periodo però i viaggi verso le Fiandre erano difficoltosi e in laguna si trovava molto poco²⁴. Se i guanti, profumati per lo più di gelsomino o muschio, provenivano dalla Spagna, elementi per costituire i ventagli venivano invece da Venezia, che doveva essere un buon mercato di piume, poiché scriveva la marchesana a Giorgio Brognolo di mandarle “uno mazo de penne negre de struzzo et quatro o cinque de bianche pur de struzzo”²⁵ (anche Dürer cercherà a Venezia delle piume per l’amico Pirkheimer). Come si diceva, Venezia era uno dei mercati di gioielli preferiti da Isabella, e tra i suoi vari acquisti qui aveva commissionato un’opera all’incisore di pietre dure Francesco Anichini, padre di quell’Alvise tanto amico – e corrispondente – di Pietro Aretino; nel 1496 scriveva al suo agente di cercare con Francesco “una turchina fina et in perfectione et apta da essere intagliata [...]. Ritrovata che l’havereti, la fareti intagliare cum una «Victoria» a figura intera e “non de testa”. Isabella aveva fretta di avere questa preziosa opera del maestro veneziano e insisteva molto con Brognolo. Neanche la cucina e la tavola erano trascurate dalla signora, che si occupava meticolosamente tanto del personale quanto dei cibi, dei vini, dei menù, dell’allestimento delle tavole, in un insieme raffinato e scintillante che doveva stupire i commensali. Per esempio nel 1529 faceva cercare a Venezia tra le bancarelle dei vetrai della festa della Sensa “qualchi belli vasi novi”, dieci o dodici “vasi da bere che siino varii di foggie; taze e bichieri, et che habbino li fili bianchi schietti, senza oro”²⁶. Già nel 1521 aveva ricordato all’agente Formigone, sempre a Venezia, di farle avere “quelli vasi da bere che te dicessimo, item di quelle bocaline de vetro cisellate, over con quelle tre bochie per cadauna costa”, più altri oggetti in vetro lattimo prodotti dalla fornaci *alla Sirena*²⁷. Isabella curava tutto, anche l’igiene: ordinava spesso profumi e acque odorifere, meno intense e utilizzate anche per lavarsi, oltre a procurarsi in continuazione barili di “sapone da mani”, spesso da Firenze²⁸.

Un’altra interessante donna della famiglia Gonzaga che vale la pena considerare è Lucrezia (1524-1576), figlia di Pirro dei Gonzaga di Bozzolo. Pirro era cugino di Francesco, il marito di Isabella d’Este, e aveva sposato Camilla Bentivoglio. Le loro figlie erano cresciute a

²⁴ Ivi, p. 216.

²⁵ Ivi, p. 217.

²⁶ D. BINI, *Isabella d’Este e la cultura del cibo*, in *Isabella d’Este. La primadonna del Rinascimento*, a cura di D. BINI, supplemento a “Civiltà mantovana”, 112 (2001), p. 225-233, p. 231.

²⁷ Ivi, p. 231.

Gazzuolo, una corte certo più piccola e meno ricca di Mantova, ma altrettanto vivace e stimolante per la presenza di molti intellettuali come Pico, Castiglione e Bandello. Deceduti presto i genitori, Lucrezia fu affidata alle cure della nonna paterna e passò poi a vivere a Mantova presso Luigi Gonzaga (per inciso, nella stessa casa in cui poco più di un decennio prima era morto Giovanni dalle Bande Nere); in compagnia di Ginevra e Costanza Rangone continuò, di nuovo con Matteo Bandello, la sua accurata istruzione fino al matrimonio, avvenuto nel 1541. Il marchese Luigi, sempre nel solco della tradizione militare della famiglia, aveva deciso per Giampaolo Manfrone, capitano di ventura allora al soldo di Venezia. Lucrezia si trasferì quindi nel palazzo fortificato dei Manfrone a Fratta Polesine (purtroppo demolito nel 1883)²⁹, ma la convivenza della coppia non fu duratura, poiché nel 1546 Giampaolo, per motivi ancora poco chiari, attentò alla vita del duca di Ferrara Ercole II d'Este; venne quindi imprigionato e morì sei anni appresso. Vedova e con quattro figli (di cui solo Isabella ed Eleonora sopravvissero), Lucrezia dimostrò forza e determinazione riscoprendo come vitale l'amore per gli studi e la conoscenza: fu infatti al centro di un colto gruppo di letterati ed eruditi di varie discipline che fece del piccolo centro polesano il proprio luogo di indisturbato e pacifico ritrovo, l'accademia dei Pastori Fratteggiani. Intanto la campagna si era andata popolando con l'arrivo di famiglie ferraresi, mantovane e veneziane,

²⁸ Ivi, p. 232. Sui profumi ricercati da Isabella in tutto il mondo noto, C. ZAFFANELLA, *Isabella d'Este e la moda del suo tempo*, in *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, a cura di D. BINI, supplemento a "Civiltà mantovana", 112 (2001), p. 209-223, p. 218.

²⁹ Nell'inventario dei beni di Giampaolo Manfrone, considerato più avanti, è così descritto: "uno palazzo cum due toreselle tuto de muro, cum una torre granda vechia et antiqua, facto novamente per el ditto con le fosse circumcirca, cum corte, horto, broilo et altre fabriche de muro per stalle, caneve et habitazioni per factori castaldi, iuxta suos confines", LUCREZIA GONZAGA, *Lettere*, a cura di R. BRAGANTINI e P. GRIGUOLO, Rovigo 2009, p. 255.

Giampaolo Manfrone era noto e in corrispondenza con Pietro Aretino. L'aristocratico veneziano Scipione Costanzo scrive al letterato a proposito del condottiero: dalla lettera si apprende che era un suo parente e che glielo aveva presentato proprio lui (*Lettere scritte a Pietro Aretino*, Tomo I, Libro I [1551], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2003, lettera n. 382). Tre missive sono testimonianza di una corrispondenza diretta tra Aretino e Manfrone: due di lodi scritte da Aretino stesso (PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo II, Libro II [1542], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1998, lettere n. 218 e 247), e una da parte di "Giovannapaulo Fortebraccio Manfron" (*Lettere scritte a Pietro Aretino*, Tomo II, Libro II [1551]¹, a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2004, lettera n. 62). Altre tre lettere di Pietro, indirizzate ad altri destinatari, lo citano dando qualche informazione anche sulla sua prigionia presso Ercole d'Este (PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo III, Libro III [1546], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1999, lettera n. 333; PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo IV, Libro IV [1550], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2000, lettere n. 418 e 540). Infine, senza contare i contatti di Aretino con la famiglia Rangone, altre due lettere riportano la testimonianza della sua conoscenza con Isabella Gonzaga, sorella di Lucrezia e quindi cognata di Giampaolo Manfrone (*Lettere scritte a Pietro Aretino*, Tomo II, Libro II [1551]¹, a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2004, lettera n. 46, nella quale Francesco Gritti esprime il desiderio di Isabella di ricevere opere di Aretino; PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo II, Libro II [1542], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1998, lettera n. 155, insieme alla quale lo scrittore invia a Francesco Gritti un'opera per Isabella Gonzaga).

tre la quali spiccano i Badoer e i Grimani, committenti delle due celebri ville che ancora oggi caratterizzano l'urbanistica del paese. L'unica figlia di Lucrezia che sopravvisse, Isabella, sposò un altro condottiero al servizio di Venezia, Fabio Pepoli, famiglia presso la quale confluirono i beni Manfrone. La nobildonna, verso la fine della sua vita, lasciò Fratta per Mantova, dove morì nel 1576. Il suo epistolario, stampato a Venezia nel 1552 da Gualtiero Scotto, fu uno dei primi femminili e l'autrice tradì infatti un certo imbarazzo nel tentare l'impresa, spinta in questo dal sodale Ortensio Lando. L'edizione contemporanea³⁰ ha il pregio di riportare in calce la trascrizione di una serie di documenti inediti utili (in modo diverso rispetto alle lettere per il taglio che queste dovevano avere) a comprendere l'ambito e le modalità con cui si muoveva una donna come Lucrezia, ma utili anche per le informazioni che forniscono su quello che doveva essere il patrimonio "mobile" di un siffatta famiglia.

Per quanto riguarda tali documenti, presso l'Archivio di Stato di Rovigo è conservato il testamento di Giampaolo Manfrone da lui dettato nel 1545; tra le varie cose colpiscono le volontà dell'uomo d'armi circa la sepoltura: era un "Fortebracci" e ne aveva piena coscienza, un condottiero che voleva imitare precedenti illustri *comandando* che "circa el sepelir mio sia fatta sepoltura marmorea cum una statua di bronzo in piedi et similmente ne sian fatte altre due cum statue di bronzo, l'una allo illustrissimo quondam signor mio padre, l'altra allo illustrissimo signor Ioanne Paulo mio avvo dove l'ossa nostre si troverà sepolte" disponendo la spesa di duecento ducati per ognuna delle tre arche e precisando che le tre statue dovessero essere "di comune grandezza"³¹. Lo stesso testamento, come era uso, cita i diritti della moglie a proposito della dote: "lasso alla signora Lucretia del quondam illustre signor Pirro marchese de Gonzaga, mia consorte, la dote sua et contradote, qual contradote habbi da cavarsi nele gioglie, ori, batudi, arzenti, et altri beni mobili che la si troverà"³². Poco dopo l'arresto nel 1546, Giampaolo Manfrone aggiungerà al suo testamento un codicillo (Archivio di Stato di Ferrara), all'interno del quale si trova un foglio dove sono elencati i beni che il condottiero aveva presso il cognato Rodolfo Gonzaga³³: "Ha due bacili de argento; piati cinque grandi, tondi sei de argento; dui tazzoni grandi de argento; un chuchiara de oro de scudi 30; una

³⁰ LUCREZIA GONZAGA, *Lettere*, a cura di R. BRAGANTINI e P. GRIGUOLO, Rovigo 2009. Su Giampaolo Manfrone si veda anche P. GRIGUOLO, *Una figura di condottiero nel '500: il capitano Fortebraccio Manfroni*, in *Eresie, magia, società nel Polesine tra '500 e '600*, atti del XIII convegno di studi storici, Rovigo, 21-22 novembre 1987, a cura di A. OLIVIERI, Rovigo 1989, p. 235-239.

³¹ Ivi, p. 241. Giampaolo Manfrone *senior* era stato sepolto con tutti gli onori nella basilica di Sant'Antonio di Padova, chiesa famosa per la sepoltura di un ben più prestigioso condottiero, Gattamelata. Il padre Giulio era forse sepolto a crema presso la chiesa degli Agostiniani, ordine a cui apparteneva la sorella di questi, Domitilla.

³² Ivi, p. 242.

³³ Era marito di Isabella Gonzaga, sorella di Lucrezia Gonzaga Manfrone.

medaglia d'oro; piastre quindece d'oro; una copa d'oro da beberli dentro; un salarino de argento dorato; una corona de ambra con paternostri 31 o 32, granda³⁴. Poco dopo la morte di Manfrone, che nessuno era riuscito a far scarcerare neanche con suppliche a Ercole II d'Este, il 25 aprile 1552 la vedova Lucrezia fa redigere l'inventario dei beni presenti nel palazzo di Fratta³⁵; si ha l'idea di una casa agiata, con ogni comodità, come si poteva presumere dal rango dei signori, ma non eccessiva nell'ostentazione: pur nella dignità e nella sensazione, dovuta a una certa ricercatezza degli oggetti, che quelle stanze avessero passati momenti migliori, siamo certamente lontani dai fasti dei cugini mantovani del ramo principale della famiglia, da quella ricchezza sfoggiata dalla parente Isabella d'Este, che aveva anche la biancheria adorna di pietre preziose. Nell'ordinatissimo inventario dei Manfrone a Fratta troviamo suppellettili in argento come bacili, saliere, cucchiari, in ottone ancora bacili, secchi, candelieri, attrezzi da camino, questi ultimi anche in ferro; in cucina sono ovviamente presenti gli oggetti d'uso quotidiano in materiali meno preziosi, come peltro e rame. Anche in questo palazzo, come in città, le pareti sono coperte di arazzi, preferibilmente “fiandreschi alti, grandi et belli, novi”, ai quali si accompagnano le spalliere, i “paramenti de rassa negra per una camera”, tre *trabache*, una sorta di tendaggio, di cui una “de zendale verde incarnada” e un'altra “nova de drapo sutille”, e gli immancabili tappeti, soprattutto da tavola. Come sempre, tra i mobili sono molte le casse di diverse misure, dai forzieri agli scrigni, soprattutto in noce, poi per sedersi *cadrege*, *scarane*, *banchette*, sgabelli, otto tavoli e ben quindici lettiere “fra bone et cative de più sorte”. Il corredo è considerevole: le cose più notevoli sono cinque coperte in raso di diversi colori “con sui tornoleti”, centoquaranta lenzuola di varia qualità e finezza, trecento “tovalgiolli boni”, quaranta “tovalgie da tavolla de più sorte”, undici *sparavieri*, cioè baldacchini da letto, “lavoradi de seda et altri de bianco”, dieci paia di federe delle quali alcune in seta, quarantatre tra letti “de bona pena”, *matarazzi*, *paiazzizi*, e *piumazzi*, svariati cuscini e altre coperte di minor valore. Nel documento sono naturalmente enumerati anche i beni che il condottiero aveva in casa: tra le armi tre *moschiti* in ferro, otto *archibusi*, quindici picche, undici partigianoni, uno scudo e due rotelle, “una coraza adorada et un'altra schieta da homo d'arme”, una spada dorata e una semplice, un elmo, insegne, tamburi, celate; Lucrezia dice poi che il defunto marito aveva prestato al cognato Carlo Gonzaga due pezzi di “artelaria minuta”, mentre “uno collo et testiera da cavallo” si trovavano presso un armigero della compagnia di Manfrone. Altre voci di interesse sono “uno arloio

³⁴ Ivi, p. 248-249.

³⁵ Ivi, p. 254-270, Archivio di Stato di Rovigo.

grando”, quindi un orologio tra i beni dell’uomo, una “carea de nogara adorada” a cui si potrebbero avvicinare la “sopravesta da cavallo de veludo cremesino intaiada con cordoni d’oro” e le due “coperte da careta: una de veludo rosso, l’altra de scarlatto”. Sono citati anche i beni personali di Lucrezia come le vesti, delle quali solo due sono degne di nota: “una vesta de brochado d’oro e cremesina” e “una de damasco cremesin con treve d’oro da pe”; le altre tre in velluto nero o grigio sono definite vecchie e fruste. Per quanto concerne i gioielli Lucrezia porta “in man sue” tre anelli “de precio, ligadi in oro” con uno smeraldo, un diamante, un rubino; possiede “uno pendente ligado in oro cum due zolgie” ovvero un balascio “et un’altra zoia cum perle numero tre grosse”, che lei dichiara di poco valore. Sono poi citate ventiquattro perle di buona qualità ma piccole, un diamante dato per falso ma “grosso honestamente et bono”, e infine due beni meritevoli di attenzione per essere tipici di un’epoca e ritrovarsi in un certo numero di dipinti e ritratti coevi: “uno zebelin cum la resta d’oro et colana d’oro”³⁶ e un paio di “manile d’oro facti a foiamè”, ovvero la testa di uno zibellino coperta da una maschera d’oro e portata addosso o appesa alla cintura e un paio di quei bracciali gemelli, a fascia, che si mettevano a entrambi i polsi³⁷. Per l’inventario Lucrezia dichiara anche i beni impegnati “al Monte di Verona”: bacili, tazze, piatti d’argento per un peso totale di venti libbre e “un cuchiaro d’oro de valor”, forse quello citato dal foglio nel codicillo del testamento di Manfrone e all’epoca dell’arresto conservato presso il cognato Rodolfo. L’inventario prosegue poi con l’elenco dei registri contabili della famiglia, dei possedimenti e delle relative rendite in natura o denaro.

³⁶ La voce dell’inventario è trascritta ivi a p. 255; piuttosto che *resta* ipotizzerei una lettura per *testa*.

³⁷ Per lo zibellino si veda per esempio il ritratto di Tiziano di *Eleonora Gonzaga*, 1536-1537, Firenze, Uffizi. I cosiddetti *manigli* si ritrovano in molte *Veneri* ugualmente tizianesche, come la *Venere con organista, amorino e cagnolino*, 1548-1549, Berlino, Gemäldegalerie, o ancora nel dipinto di Tintoretto *Susanna e i vecchioni*, 1555-1560, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

3.2 I documenti inediti

Lucrezia Gonzaga, alla morte del marito nel 1552, scrive immediatamente a una delle persone di cui aveva più fiducia, un professionista che dai tempi del nonno di Giampaolo (Giampaolo Manfrone il Vecchio) curava a Venezia gli interessi della famiglia, il dottore in leggi e cavaliere Alvise Campagnaro detto “da Noal”³⁸. Nella casa di quest’ultimo, situata in città nei pressi di Santa Maria del Giglio, nel 1544 Manfrone aveva formulato l’atto di dichiarazione di consistenza della dote della moglie, e tra i testimoni era presente il segretario dell’ambasciatore imperiale a Venezia Diego Hurtado de Mendoza, Ferdinando Montesi, con cui lo stesso Aretino fu in corrispondenza. Alvise da Noal era talmente legato alla famiglia da risultare curatore dell’eredità di entrambi i Giampaolo Manfrone a due generazioni di distanza, e da essere nominato tutore delle figlie del prigioniero di Ercole II d’Este, assieme alla moglie Lucrezia e a Pietro Paolo Manfrone³⁹. Va a questo punto segnalato un fatto che credo la critica non abbia mai evidenziato. Giampaolo Manfrone il Vecchio era un uomo valoroso e grande reputazione. Egli morì in battaglia nel 1527 a ottantacinque anni, un’età molto avanzata per un capitano di ventura: infatti aveva chiesto alla Serenissima, presso la quale era stato in servizio e da cui già percepiva una pensione di duecento ducati, di poter tornare a combattere per vendicare la morte del figlio Giulio (che gli era succeduto al comando), avvenuta nell’estate del 1526 in un modo allora ritenuto indegno per un soldato, cioè per colpa di un’arma da fuoco, come sarebbe poco dopo accaduto a Giovanni dalle Bande Nere. Nel 1525 (o 1526-1527) circa Giampaolo “Fortebraccio” aveva commissionato al pittore di origini trevigiane Paris Bordone una pala raffigurante la Vergine nell’atto di prendere il Bambino dalla spalla di san Cristoforo e san Giorgio, il volto del quale si è pensato fosse il ritratto dell’amato figlio Giulio, sulla scorta di un cenno di Giorgio Vasari⁴⁰. Tra le ipotesi vi è anche quella che suppone che la cosiddetta *Pala Manfrone*, che si trova ora nelle

³⁸ Per un breve profilo su questo interessante personaggio - ricco proprietario terriero con villa nel contado, cittadino veneziano “per privilegio” (avendo sposato una veneziana), avvocato fiscale della Repubblica appoggiato dal doge Andrea Gritti, nobile trevigiano, eccellente giurista più volte citato per le grandi capacità oratorie anche nei *Diarî* di Marin Sanudo - rimando ad A. BELLAVITIS, *Noale. Struttura sociale e regime fondiario di una podesteria della prima metà del secolo XVI*, Treviso 1994, p. 62-68, 109-114.

³⁹ LUCREZIA GONZAGA, *Lettere*, a cura di R. BRAGANTINI e P. GRIGUOLO, Rovigo 2009, p. 180, 238-240, 254.

⁴⁰ Vasari parla di Paris Bordone tra gli allievi di Tiziano, in coda alla biografia di quest’ultimo; egli cita una pala che Manfroni avrebbe richiesto al pittore per la chiesa di Sant’Agostino di Crema, con un san Giorgio il cui volto sarebbe stato il ritratto del figlio. Anche M.A. Michiel aveva citato l’opera tra quelle presenti a Crema. G. MARIANI CANOVA, *Paris Bordone: profilo biografico e critico*, in *Paris Bordone*, catalogo della mostra a cura di E. MANZATO, Treviso, Palazzo dei Trecento, settembre-dicembre 1984, Milano 1984, p. 28-50, scheda del dipinto *Madonna in trono tra san Giorgio e san Cristoforo*, p. 56-58; E. PESCE, *San Giorgio che uccide il drago di Paris Bordone*, in *Noale città d’arte. Il patrimonio pittorico dal XIV al XVII secolo*, a cura di F. PIGOZZO, Cittadella (Padova) 2007, p. 19.

collezioni dell'Accademia Tadini di Lovere, fosse posta in corrispondenza della sepoltura del giovane Giulio, sepoltura di cui non si sa nulla. Del 1525 è la commissione da parte di Alvise da Noal di una pala allo stesso Paris Bordone: si tratta del *San Giorgio e il drago* dipinto per la chiesa del convento francescano di San Giorgio di Noale, ora conservata ai Musei Vaticani. E' quantomeno curioso che due uomini così legati si rivolgessero nello stesso periodo al medesimo artista per un pala di analogo soggetto, e - questa sì forse è una coincidenza - che entrambi avessero un figlio di nome Giulio⁴¹.

L'approfondimento della biografia di un caso esemplare come Alvise da Noal, un uomo proveniente dall'entroterra rurale veneziano che attua una scalata sociale straordinaria, porta a considerare una fonte archivistica ancora poco battuta dagli storici: gli archivi podestarili, ovvero quegli archivi (attualmente confluiti in quelli comunali) che raccolgono i documenti prodotti dalle *podesterie*, le istituzioni che la Dominante utilizzava per il governo del territorio di Terraferma a essa soggetto. In questa sede mi limiterò a illustrare quale campione l'archivio della podesteria di Noale, evidenziando con degli esempi come anche documenti e atti diversi da quelli finora citati possano fornire importanti informazioni, tra i tanti aspetti, anche sulla cultura materiale di un'epoca e di una comunità⁴². La cittadina aveva legato precocemente la propria storia a quella della Serenissima all'incirca di pari passo con Treviso, già nel 1338 con la dedizione di Guecello Tempesta alla Repubblica. L'anno dopo il condottiero moriva e la Dominante iniziava a privare progressivamente di ogni beneficio i suoi discendenti fintantoché, nel 1342, il castello veniva compreso nella podesteria di Treviso. Nel 1360 Venezia istituiva nel territorio noalese una capitaneria, destinata a durare fino al 1381. Dopo il periodo di dominazione carrarese, resistito fino al 1388, Noale tornò a essere distretto soggetto alla Serenissima, che vi insediò questa volta una podesteria. Dal 1390 alla caduta della Repubblica, nel 1797, i podestà veneziani si avvicendarono ininterrottamente nel governo del territorio noalese (salvo una breve parentesi nel XVIII secolo), che si estendeva allora da Trebaseleghe a Salzano, da Scorzè a Buchignana. La podesteria di Noale doveva

⁴¹ Sara, la moglie di quest'ultimo, una volta rimasta vedova all'incirca nel 1561 gestirà energicamente le estesissime proprietà di terraferma della famiglia.

⁴² La comunità di Noale disponeva anche di un archivio notarile. L'istituzione di un collegio notarile era stata chiesta nel 1541 e ottenuta nel 1551. L'archivio dei notai cessati fu conservato in un edificio dai da Noal molto vicino alla loggia, che la comunità prese in affitto nel 1572. Dal 1589, poi, l'archivio notarile trovò posto in uno dei tre locali nella nuova provvederia, e veniva curato da un notaio scelto sempre dal collegio. Da quel momento seguì quindi la storia degli altri due archivi noalesi (del rettore e della comunità) conservati nello stesso luogo, condividendo soprattutto nel XVIII secolo il destino di incuria e abbandono. In epoca napoleonica, nel 1812, il territorio della podesteria di Noale venne incorporato nel distretto di Bassano, appartenente a sua volta al dipartimento del Bacchiglione. Per questo motivo, oggi, una parte dell'archivio notarile di Noale è conservata a

sempre e comunque fare riferimento alla capitale provinciale, Treviso, la quale doveva garantire omogeneità di amministrazione di una vasta regione. A Treviso aveva infatti sede la Camera fiscale, che raccoglieva le imposte dell'intera provincia; il podestà trevigiano sovrintendeva alle operazioni degli estimi generali del territorio e controllava l'operato dei rettori dei centri secondari; gli statuti cittadini erano preminenti sugli altri e questo valeva in special modo per Noale, che non ne aveva predisposti di propri. I tre principali organi di governo del territorio erano il podestà (cioè il rettore veneziano), il Consiglio cittadino, la cosiddetta *Podesteria*, con compiti e atti specifici.

Il podestà inviato a Noale era un membro del "patriziato povero", veniva eletto in Maggior Consiglio e durava in carica dai 12 ai 16 mesi. Nei centri minori della Terraferma svolgeva le funzioni di due distinte figure: il *potestas* per le materie giurisdizionale (sia penale che civile) e politica, e il *capitaneus* per le materie finanziaria e militare. Al momento dell'insediamento il suo predecessore lo attendeva alle porte del castello per il cerimoniale del passaggio delle consegne. Egli era accompagnato da una piccola corte: un vicario giureconsulto e un notaio-cancelliere, veneziani e non imparentati con il rettore, tre *donzelli*, un servitore. I suoi compiti comprendevano la giurisdizione in civile e criminale (in casi di necessità valeva sempre la supremazia della corte pretoria di Treviso), la presidenza dei consigli cittadini, la vigilanza su acque, sanità, ordine pubblico, il controllo dei prezzi dei cereali, il controllo delle scorte di armi, munizioni e viveri, la sorveglianza della gestione delle finanze pubbliche, la soprintendenza a problemi militari, alla gestione delle milizie, alla custodia del castello. Per quanto riguarda i documenti che qui ci interessano, il compito principale del cancelliere pretorio era la predisposizione dei *Volumi Reggimento*: i grossi registri che documentavano l'attività del rettore e che venivano archiviati alla fine del mandato. I processi non espediti venivano passati al successore. I *Volumi Reggimento* vennero naturalmente tenuti per tutta la durata del dominio veneziano su Noale, verosimilmente dall'ultimo periodo del XIV secolo e fino al 1797. Il cancelliere doveva provvedere in modo ordinato alla strutturazione dei registri, ma a Noale non si riscontra un assetto fisso e regolare nella sequenza degli atti all'interno dei volumi; la stessa titolazione *civilium* o *criminalium* è determinata da una maggiore presenza di processi civili o penali conservati in quel fascicolo. Il primo volume di ogni podestà inizia con il *registrum litterarum et proclamationum*, il registro della corrispondenza del rettore con le magistrature veneziane e con il podestà di

Bassano del Grappa, presso la sezione dell'Archivio di Stato di Vicenza. La restante parte del materiale, più consistente, si trova all'Archivio di Stato di Venezia (*Notai di Noale*).

Treviso, il principale referente. Il primo documento redatto dal nuovo podestà era sempre la *littera consignationis regiminis*, con la quale egli, il giorno stesso, comunicava al Senato il suo insediamento e lodava l'operato del predecessore. Seguivano poi gli inventari delle armi ricevute in consegna, delle licenze per il taglio delle querce (un argomento di vitale importanza per la Serenissima, e molti dipinti ce lo testimoniano) ed eventualmente della visita alle carceri. Tutti i registri successivi venivano allegati senza rispettare un criterio omogeneo e con moltissime varianti nella titolazione. La serie dei *Volumi Reggimento* non ci è giunta integra: il registro più antico appartiene al 1405, podestà Donato Da Ponte. Degli anni precedenti non rimane alcun atto ma tale documentazione risultava già mancante nei primissimi anni del Seicento; vi sono poi numerose e cospicue lacune (anche riguardanti interi reggimenti) nel corso del secolo XV e all'inizio del XVI, mentre ciò che rimane risulta spesso frammentario⁴³.

Il Consiglio cittadino era l'istituto di governo locale, che gestiva tutto il potere non competente al podestà veneziano. In ogni caso, però, le assemblee della comunità avevano validità giuridica solo se presiedute dal rettore stesso. In origine era un organo a larga rappresentanza, a cui partecipavano tutti i capifamiglia che sapessero leggere e scrivere e che fossero in possesso di almeno venticinque campi. Nel 1465 le maggiori famiglie cittadine, con una *serrata*, ottennero l'esclusione dei ceti popolari e contadini: analogamente a quanto avveniva in altri distretti, il Consiglio divenne un organismo chiuso e si istituì di fatto un ceto aristocratico. Da quel momento il Consiglio risultava composto da 24 membri appartenenti a 15 casate, tra le quali molto famose nella storia noalese (e non solo) saranno quelle degli Andrioli, dei Bastiati, dei Negro, dei Sorgato, dei Dalla Scala, dei Vettori. Questo atto causò nei ceti esclusi un malcontento destinato a durare per tutto il secolo successivo. L'*élite* noalese rimase comunque un gruppo chiuso in se stesso, che osteggiava aspramente l'ingresso di famiglie nuove anche nei difficili momenti di estinzione delle casate più antiche, tanto che nel 1752 sedevano in consiglio solo quattro famiglie. Il Consiglio eleggeva o estraeva le cariche

⁴³ *Archivio Comunale di Noale. Archivi del podestà, della comunità e della podesteria in epoca veneta (1405-1797). Inventario I*, a cura di L. FERSUOCH e M. ZANAZZO, Venezia 1999; *Archivio Comunale di Noale. Archivi del podestà, della comunità e della podesteria in epoca veneta (1405-1797). Inventario II*, a cura di L. FERSUOCH e M. ZANAZZO, Venezia 2005. In questi due volumi è stato pubblicato l'inventario analitico dei primi 162 *Volumi Reggimento*, appartenenti al periodo dal 1405 al 1599. Si attende la pubblicazione degli inventari anche per gli anni 1600-1797. L'inventario analitico segnala puntualmente la mancanza di fogli o parti di essi e non cita alcuna sezione di mappe. Analoghi lavori sono stati svolti in Veneto nell'ambito del progetto "Archivi non statali della Regione Veneto – Inventari", coordinato dalla Soprintendenza Archivistica regionale, per esempio per i comuni di Feltre, Vittorio Veneto, Portogruaro, Lendinara, Cittadella e particolari località montane (<http://www.regione.veneto.it/Servizi+alla+Persona/Cultura/Beni+culturali/Archivi/Archivi+non+Statali.htm>).

dei pubblici uffici, che in parte variarono nel corso dei secoli, spesso compatibili e cumulabili tra loro generando spesso meccanismi poco trasparenti soprattutto quando si trattava di maneggiare ambiti come la materia fiscale: poiché Venezia stabiliva solo l'entità totale di un'imposta e la quota di questa che ciascuna provincia doveva versare, spettava ai consigli locali ripartire il carico tra i diversi corpi sociali (cittadini, clero, contadini, veneziani, forestieri) e poi tra i singoli contribuenti. Prima parte di questo complesso incarico era la redazione dei *registri degli estimi*, sia *particolari* che *general*i, secondo i *capitoli*, ossia i criteri fissati dal Consiglio stesso. La quota di *colta* (tassa) veniva calcolata in seguito in base alla *cifra d'estimo* rilevata e riportata in appositi registri. Le *reformationes focorum* (o *estimi rurali*) servivano invece alla ripartizione dei gravami imposti ai soli abitanti delle campagne, i distrettuali: obblighi di servizi civili e militari, dai quali gli altri corpi erano esenti. L'attività del Consiglio si evince dai *registri delle parti*, ovvero i registri delle proposte di legge che venivano messe ai voti e poi ratificate dal podestà; tali *quaterni*, la cui redazione si decise nell'anno 1500 e si effettuò a partire dal 1502, erano intitolati solitamente *Consiliorum* e trascrivevano appunto tutte le delibere assunte. A noi è giunta solo circa la metà dei *registri delle parti*, mentre risulta ancora presente un buon numero di estimi, quattordici particolari e due generali per quanto riguarda i secoli XV e XVI. Poco rimane degli altri tipi di documenti prodotti da questo organismo.

Infine, va precisato il termine *podesteria*, che può avere due significati. Oltre a designare un territorio amministrato da un podestà, con *podestaria* si intende l'istituto politico, amministrativo e rappresentativo dei distrettuali, i comitatini, abitanti del contado. Le assemblee della *podesteria*, alle quali partecipava un centinaio di consiglieri, si tenevano a Noale in loggia (l'edificio pubblico) o in rocca (la residenza del podestà veneziano) e alla presenza del podestà stesso. I capi di colmello, massimi funzionari all'interno dell'istituto della contadinanza, tenevano con ogni probabilità un proprio archivio con le delibere assunte in assemblea, che riguardavano soprattutto le elezioni alle cariche dell'organismo, e con copia dei libri dei fuochi, come facevano anche i capi di colmello della podesteria di Treviso. La *podesteria* doveva avere anche un libro giornale, per la registrazione dei conti, e un libro della *colta* redatto annualmente. Molto probabilmente anche il *saltaro* teneva delle registrazioni. Salvo poche copie di delibere di alcuni consigli della *podesteria* conservate nei volumi reggimento del podestà, di questo archivio non rimane nulla.

Le ricerche condotte su un archivio di questo genere possono dare risultati spesso inaspettati. Per esempio, durante le attività di inventariazione è stato rinvenuto un atto

processuale che ha permesso di attribuire finalmente con certezza una tavola ad Alvise Vivarini, e di poterla datare con certezza in tutte le sue fasi di esecuzione grazie alla precisione con cui nel documento veniva riportata ogni singola informazione, compreso il costo dei materiali, della manodopera, delle spese accessorie. Dalla lunghissima nota spese riporto alcune voci: il 26 novembre 1504 i massari della Scuola dei Battuti, committente, si recano a Venezia a prendere l'opera e annotano che vengono pagati dei soldi "in fillo per la coltrina", "per biava da cavallo", "per barcha per andar a Venezia", "per lo disnar per nui 3", "per li fachini per portar le tavole", "per corda per ligar la pala", "per tella da coprir la pala", "per corda per la coltrina", per "broche et una tanaia et uno martello et trevelin per conzar la pala", "per oio per la cesendela". Il giorno successivo sostengono spese "per la benanda have li carzoni de magistro Alvixe depentor" e "in pose per li maistri che vene a meter suso la pala", mentre il 28 novembre "have li fachini per meter la pala et portar lo ligname in barcha", un viaggio importante perché occorsero "barche 3 che porto la pala infine Mestre" e poi "3 carri portò la pala"; furono inoltre pagati "li garzoni de lo indorador" e "el fameio vardò la pala quella note"⁴⁴. Questo è un caso eclatante, ma gli artisti e gli artigiani che si incontrano in migliaia di atti processuali finora poco esplorati sono tantissimi, segno di una società che anche in provincia curava al massimo delle proprie possibilità tutti gli aspetti del vivere. Non tutti potevano rivolgersi a maestri come i Vivarini, Palma il Vecchio, o Paris Bordon ma il gran numero di affreschi interni o di facciata dei palazzi cittadini, le citazioni di dipinti soprattutto devozionali presenti nelle case, le commissioni (spesso pretenziose) del Consiglio cittadino danno l'idea che esistesse un buon gruppo di artefici abili con il pennello, fossero anche degli *schiccaraforzieri* o *pittori da casse*, come li chiamava Aretino, cioè quei decoratori che dipingevano i mobili e le casse per l'arredamento delle dimore di quasi ogni ceto sociale. Il lapicida veneziano Martino dal Vitello⁴⁵ ne è un esempio, al quale possiamo avvicinare il collega Gaspare de Grandis⁴⁶, "Martinum pictorem habitantem Noali"⁴⁷ e gli altri

⁴⁴ Le voci sono tratte dal documento *Processus inter dominum presbyterum Hectorem a Bastia plebanum Anotalis ex una et massarios scolle Sancte Marie Batutorum ex altera*, Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 60, f. 1142-1151, anni 1522-1523. Sull'inserimento dell'opera nel corpus vivarinesco e sulla copia riportata nel processo della commissione, S. SIMI DE BURGIS, *Sulla tavola dell' "Assunta" di Alvise Vivarini nella chiesa dei Santi Felice e Fortunato di Noale*, "Arte Veneta", 52 (1998), p. 129-132.

⁴⁵ Sulle testimonianze presenti nell'Archivio Storico di Noale si veda M. ZANAZZO, *La perizia*, in *Lontananze capovolte. Nuovi scritti di amici per Raffaella Piva*, a cura di A. PASETTI MEDIN, Saonara (Padova) 2009, p. 221-228.

⁴⁶ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 109, f. 1678-1685, anno 1559.

⁴⁷ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 83, f. 565-569, anno 1538; Volume Reggimento 110, f. 424-428, anno 1560.

pittori Aurelio Corusco⁴⁸, Aloysio⁴⁹ e Santino⁵⁰. Per quanto riguarda più da vicino questa ricerca, molte sono le testimonianze lasciate negli atti intorno al Cinquecento dai numerosi orafi, anche questa una presenza che indica inequivocabilmente un certo livello di agiatezza: alcuni di loro furono Bartolomeo “Petri”⁵¹, maestro Girolamo⁵², Pietro e Giovanni Battista fratelli orafi⁵³, Giovan Francesco Soligo⁵⁴, Gaspare⁵⁵, Giampaolo orese⁵⁶. Passarono in città anche nomi *foresti*, come Stefano et Francisco tiraoro de Veneciis⁵⁷, Francesco orefice “al pomo d’oro” a Venezia per un discorso di eredità⁵⁸, o Lazaro del fu Battista da Venezia orefice all’insegna del castello⁵⁹. Come in tutti gli altri centri, non potevano mancare tanti altri tipi di artigiani, più o meno specializzati: accanto agli immancabili *marangoni*, come quel Giovanni attivo nel terzo decennio del secolo⁶⁰, c’erano intagliatori (nel 1532 è ricordato un Domenico “de Pile quondam magistri Iacobini intaiatoris”⁶¹) e comparivano finestrai⁶². Erano comunque presenti tutte le professioni necessarie alla vita quotidiana, dai mugnai ai fornai, dai cerusici agli speziali, dai muratori ai fabbri agli spadari ai calderai, dai drappieri ai *calegheri*, ma anche artigiani più peculiari come *scaleteri* (pasticceri), *pettenari*, guantai⁶³. Come si diceva, in un abitato periferico come Noale - anche se per la sua collocazione geografica avvezzo a confrontarsi con le città di Venezia, Padova anche se in misura minore, e soprattutto Treviso - un certo lusso non mancava e negli atti processuali si rinvenivano spesso inventari. Uno di questi casi riguarda la nobildonna Maria Sorgato, il cui inventario di beni viene redatto nel 1498, sullo scorcio del secolo; tra i suoi beni, conservati nei soliti cassoni e *choffani*, troviamo i pezzi del tipico corredo: lenzuola, “colzere de meza vita” o vecchie ma in

⁴⁸ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 150, f. 731-744, anno 1588.

⁴⁹ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 134, f. 376-384, anni 1576-1577.

⁵⁰ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 135, f. 1425-1427, anno 1575.

⁵¹ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 44, f. 653-659, anni 1494-1495.

⁵² Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 100, f. 867-875, anno 1554.

⁵³ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 104, f. 1730-1733, anno 1557; solo Giovanni Battista risulta in Volume Reggimento 121, f. 637-646, anno 1567, e Volume Reggimento 128, f. 649-651, anno 1571. *Aurifices* diventerà in seguito il cognome o soprannome di una famiglia, per cui non sempre è facile distinguere le situazioni. Nel 1593 compare in un processo “Paulo figliolo de misser Zuan Batista orese spiciaro al Gesù”, in altri atti cognominato Caoduro, Volume Reggimento 155, f. 1098-1103.

⁵⁴ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 108, f. 829-846, anni 1559-1560.

⁵⁵ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 116, f. 1612-1615, anni 1564-1565.

⁵⁶ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 159, f. 339-342, anni 1594-1596.

⁵⁷ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 100, f. 877-882, anno 1554.

⁵⁸ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 116, f. 1418-1422 e Volume Reggimento 118, f. 184-189, anni 1565-1566.

⁵⁹ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 159, f. 607-608, anno 1596.

⁶⁰ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 61, f. 960-963, anno 1524.

⁶¹ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 72, f. 752-759.

⁶² Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 78, f. 488-501, anni 1535-1536, “magistri Francissi fenestrarii veneti”.

piuma, *entemelle* (cioè federe), “uno leto de pignolà vechio vergado cum piuma” tovaglie, “tovaioli vergadi”, *fazuoli* conservati anche in scatole e colorati, “uno fazolletto cum chassi d’oro”, camicie da uomo, braccia e braccia di tele di lino. Vi sono poi abiti che rivelano in provincia una moda un po’ attardata, almeno nella terminologia: “Una gonella bona da homo fodrà”, “una ma<n>tellina de bochesin” e “un mantello de pano negro” anche se consunti, “una cotolla de tela negra” e “uno zupon de fustagno” anche questi di una certa vita, “una borsa del velludo rossa”. Non mancano però una buona quantità di bottoni d’argento e “uno anello d’oro con una granata rossa”. Il resto dell’inventario elenca all’incirca le solite cose d’uso quotidiano e non di rappresentanza conservate nelle cucine, nelle canipe, nelle stalle, come quel “par de staffe de cavallo triste de ferro”⁶⁴. Maria Sorgato era allora una donna degna di interesse: come tante altre aveva fatto lasciti e doni, anche importanti, ai monasteri e alle chiese cittadine, tra i quali nei primi anni del secolo si segnalano alla parrocchiale un piviale in seta rossa su cui erano ricamate le immagini dei santi patroni Felice e Fortunato e lo stemma di famiglia, una pianeta con dalmatiche sempre in seta rossa con gli evangelisti e quattro dottori della chiesa; ma lei soprattutto si distinse per aver commissionato la grande tavola con i santi Pietro e Paolo tradizionalmente attribuita a Vittore Carpaccio⁶⁵. L’attribuzione è stata messa in discussione dalla critica, ma si tratta certamente di un’opera di alta qualità, che rispecchia l’ascesa sociale di una famiglia ormai da tempo inseritasi nella migliore società trevigiana; così la descriveva il genealogista trevigiano Nicolò Mauro: “Questa famiglia che de Sorgati fu detta trasse l’origine sua da Novale castello del trivigiano a i confini del padovano et venne a Trevigi d’intorno al 1300. Produisse buoni cittadini de’ quali ne furono molti notari et si conservò d’intorno a 200 anni. Veggonsi ancora in Novale le loro case con l’arma dipinta che è una gamba di sorgo ch’esce di tre monticelli verdeggianti in campo azzurro et due stelle dai lati della pannocchia, et tende ad alto quanto è il scudo dell’arma”⁶⁶.

Anche questo è un caso eccezionale che non rispecchia la media, ma più ci si inoltra nel XVI secolo più si evince che un certo benessere aumentava e a pioggia si distribuiva verso

⁶³ Risale al 1570 un processo contro Nicola fratello “Camilli vanterii ad insigne zii”, Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 127, f. 1238-1244.

⁶⁴ *Processus circa consignationem factam per dominam Mariam Sorgatam filiam et heredem quondam ser Juliani Sorgato de bonis per patrem suum tanquam commissarium quondam Antonii Cumalo, Antonio et Iohani Cumalo tutoribus filiorum quondam dicti Antoni*, Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 48, f. 1189-1197, anni 1497-1498. Le voci estratte dall’inventario sono ai f. 1191r-1192r.

⁶⁵ L. BARUZZO, *Il Carpaccio di Noale. Un capolavoro ritrovato*, Quinto di Treviso (Treviso) 2007, p. 17-19.

⁶⁶ Treviso, Biblioteca Comunale, ms 1341, NICOLÒ MAURO (1533-1612), *Genealogie trevigiane* (in volgare), f. 341v.

tutti i ceti: le case, anche nel contado, disponevano tanto spesso di mobili dipinti, di un certo numero di suppellettili, di discreti guardaroba, quasi sempre accompagnati da qualche vanitoso accessorio, e anche i bambini avevano i loro gioiellini; neanche alla più povera delle ragazze di campagna mancava mai un piccolo corredo per la dote con alcune buone stoffe tra cui gli immancabili *fazuoli* di seta, e dei ninnoli (*cordelle* e nastri, *paternostri*, *passetti* o *agnusdei* in corallo o argento). In centro non mancano quadri, specchi, tappeti *turcheschi*.

Anche inventari allegati ad atti giudiziari risultano essere particolarmente preziosi perché, riportando in “presa diretta” tante testimonianze ufficiali rese al cancelliere o alla corte dalle più diverse persone, offrono non solo la “fotografia” di un patrimonio o di uno spazio abitativo (o di botteghe e osterie) con il relativo contenuto, ma permettono di contestualizzare i beni, di precisarne e comprenderne il ruolo, la simbologia nella mentalità e nelle dinamiche sociali del tempo in cui sono stati prodotti o posseduti. Mi soffermo in particolare su due episodi che ho analizzato approfonditamente. Il primo è un processo istruito nell’ottobre del 1550 in seguito al ritrovamento di una cassetina contenente preziosi, uno scrignetto in noce, che era stato oggetto di furto⁶⁷. Questa cassetina era lunga circa mezzo braccio, aveva un manico sopra il coperchio ed era dotata di una chiusura con “cadenazetum”, un piccolo catenaccio, però “evulsum et extirpatum” dal coperchio stesso⁶⁸; le testi chiamate a deporre confermarono infatti che “il coverchio salta in suso et li era sta rotta la chiavadura”. Era fornita di numerosi cassetini e “haveva un altro fondo di sotto del primo”. La tipologia del manufatto è meglio specificata dalla prima testimone, che la definisce “una casselletta de quelle che adopera le done da tenir le sua cose da conzar la roba”, insomma una piccola cassetina a scomparti per i lavoretti di cucito e rammendo che ogni donna teneva con sé. Vi erano state infatti ritrovate “delle azze da cuser”, ovvero delle accie, dei fili da cucito chiamati anche *bavèle* se di seta e dei “lavorieri da done”; ancora, secondo un’altra teste conteneva “un bavero et non so che colari”, accessori in tessuto da apporre agli abiti, attorno al collo. L’elenco dei beni contenuti nel forzierino redatto da messer Bernardo Locatelli, il padrone della casa da cui era mancato lo scrigno, enumera dapprima i gioielli: “una filza de perle con una crosetta de valutta de scudi 30” e “un altro fil de perle più piccolo con uno pendente”, un anello con zaffiro e un altro con rubino, “uno anelletto piccolo”; poi il denaro: “mozanigi sie in uno cassetino de ditta casselletta”, “moneda de bezi da circa denari 7 in uno altro cassetin”,

⁶⁷ L. SABBADIN, *La cassetina in noce*, in L. SABBADIN – L. PAVANETTO, *La donna a Noale nel ‘500. Gerarchia dell’onore, gerarchia della ricchezza*. Storia di Noale, Quaderno n. 2, Scorzè (Venezia) 2008, p. 46-56.

⁶⁸ Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 95, f. 1356-1364, *Processus super furto et subreptione unius cassellę nogharię cum nonnullis bonis*.

ancora “scudi cinque doro” e infine “uno cechino in un altro cassetto della ditta cassella, con altre diverse robbe et scritte”. Di questo piccolo tesoro, la famiglia aveva recuperato quasi tutto tranne il filo di perle più piccolo, i due anelli, tre *mozanigi* e cinque scudi. I *mozanigi* erano delle monete in argento coniate sotto il doge Pietro Mocenigo nella seconda metà del Quattrocento, il *cechino* era uno zecchino, un altro tipo di moneta. I gioielli citati ci consentono di immaginare come fossero fatti gli ornamenti di una delle donne più in vista di Noale, che dovevano essere sicuramente di pregio. A questo proposito l’interrogatorio dei testimoni offre una serie di informazioni aggiuntive, che dal semplice elenco non avremmo avuto. Dunque, i fili di perle erano due, uno da donna e uno più piccolino, appartenente alla figlioletta dei proprietari; quest’ultimo, “non troppo grande” e “de perle piccole”, non era stato ritrovato alla riconsegna della cassetta. Il filo maggiore invece doveva essere alquanto prezioso: la prima testimone lo definisce “un fil de perle belle con una bella crosetta attacà con segnali d’oro”, e anche la seconda parla di “una filza de perle assai grosse et belle attacade con una crosetta et con certi segnali d’oro”; una testimone interrogata il secondo giorno afferma che tra le perle “li era un pendente con non so che piere dentro et con una perla grossa de cao dal ditto pendente”, dettaglio confermato poco oltre da un’altra persona che parla appunto di “una crosetta con una perla de cao dalla crosetta grossa come el deo”. Riepilogando, doveva trattarsi di una sorta di rosario i cui grani, detti più spesso *paternostri*, erano costituiti da perle grandi e di ottima qualità, intervallati da *segnali* d’oro; questi avevano varie forme e venivano frequentemente chiamati bottoni o “passetti”. Il gioiello di Susanna, la padrona di casa, aveva come pendente una bella crocetta, probabilmente con pietre preziose incastonate e terminante in basso (“de cao”) con una perla di considerevoli dimensioni, grossa addirittura come il dito (“el deo”). Ancora, dentro il contenitore “in una carta li era certi filletti d’oro”, un piccolo cartoccio con fili d’oro forse per realizzare in futuro altri gioielli o per decorare abiti e acconciature. Vi si trovavano inoltre “certe ampollette” o “impolletine” sulle quali purtroppo nessuno sa dire nulla e risulta difficile ipotizzarne il contenuto.

Il secondo esempio è un po’ più tardo e riguarda un processo intentato in seguito a denuncia anonima contro un signorotto locale che aveva rapito la fanciulla di cui era innamorato, nonostante egli fosse sposato con una donna naturalmente di suo pari rango⁶⁹. La

⁶⁹ Archivio Comunale Noale, Volume Reggimento 157, f. 625-652, *Processo contro Girolamo Zamengo detto “Borina” per adulterio e rapina*, anni 1594-1595. L. SABBADIN, *Due approfondimento sul processo contro Girolamo Zamengo*, in L. SABBADIN – L. PAVANETTO, *La donna a Noale nel ‘500. Gerarchia dell’onore, gerarchia della ricchezza*. Storia di Noale, Quaderno n. 2, Scorzè (Venezia) 2008, p. 30-45. Oltre alla bibliografia ivi citata e riportata anche nel presente lavoro, è utile anche M. ROUCH, *Gli oggetti dei contadini tra Cinque e Seicento*, in *Il bello, l’utile, lo strano nelle antiche dimore venete*, atti del convegno a cura di J. GUÉRIN

povera ragazza era stata fatta oggetto di numerose vessazioni da parte della famiglia in cui era finita con un matrimonio riparatore (per non essere emarginata poiché gravida, aveva infatti dovuto sposare un lavorante alle dipendenze del suo amante) e il processo, attraverso le numerose testimonianze, ci restituisce un quadro sociale in cui gli oggetti, e in particolare quelli delle dote, rivestono un significato importante, in particolare nei loro passaggi da una famiglia all'altra. Un paio di giorni dopo il rapimento della ragazza, Caterina, il capofamiglia dell'accusato si era recato a casa del lavorante "vestito tutto di rosso contrario all'uso suo, armato d'archibusi da ruota, accompagnato da diversi similmente armati con archibusi a ruota", era "vestito de rosso con una veste longa fin su li piedi". Dai modi, si trattava di un gesto autoritario e inappellabile attuato per riprendere i beni che il fratello aveva dato alla giovane in dote, un gesto doveva sancire la chiusura definitiva della questione. L'abito, in questo momento, dimostra lo *status* dei signori: la lunga veste rossa ricorda quelle usate dai nobili veneziani che occupavano alcune importanti cariche nella Repubblica, il cui solo colore già evocava ricchezza, potere, autorità e rispetto. Eloquentemente poi, il fatto che questi uomini si muovevano con carrozze e cavalli (animali sempre denotanti autorità e ricchezza) e che disponevano di archibugi a ruota, armi dalla meccanica molto complessa e allora costosissima. Circa la dote della giovane donna si sa che il corredo era di un certo valore ma che nessun inventario venne stilato a tutela della parti; capi d'abbigliamento e pezze di tessuto erano infatti solitamente registrate negli elenchi e negli inventari proprio perché "costituivano un vero capitale, immediatamente sfruttabile, che si poteva vendere, impegnare, donare, lasciare in eredità [...]; spesso costituivano un piccolo tesoro facilmente convertibile in denaro"⁷⁰. Già dai primi interrogatori emerge che la sventurata ragazza, una volta organizzato il proprio allontanamento dalla casa del marito, aveva tentato di porre in salvo una parte dei propri beni dotali. Non è un caso che il primo teste a elencare i beni portati in dote dalla ragazza sia proprio il marito forzato, che enumera "un letto, una colzera, un par de lincioli, do cavazzali, do cussini, do forette, quatro cotole". In questo frangente Caterina aveva tentato di radunare alla meglio la parte della sua dote costituita da biancheria da camera: "il letto fornio", cioè completo, composto da una coltre, una *parure* di lenzuola, due capezzali, due cuscini, due federe e quattro *cottole* (l'abito da donna intero, abbottonato o allacciato sul davanti, una specie di tunica comoda e lunga). Sempre il marito snocciola tra i beni di cui si

DALLE MESE, Castello di Lusa, Villabruna di Feltre, 9-11 settembre 2005, Crocetta del Montello (Treviso) 2007, p. 117-151.

⁷⁰ G. BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna. Ricerche d'archivio a Padova*, Padova 2006, p. 106.

sente derubato (e questo è un dato importante, perché la dote avrebbe potuto rappresentare una sorta di risarcimento per la sua condizione ormai definitivamente disonorata) un elenco di abiti e accessori che ha il sapore di un inventario ufficiale e che rivela dei particolari molto interessanti, certamente i più notevoli tra tutti i riferimenti alla sfera dell'abbigliamento presenti nell'atto processuale; egli infatti dichiara: "Mi è stato tolto da li predetti sassini, una vesta bianca con straffori d'orro, una vesta bella de bombasina bianca a mazzeti, do veste de canevo, sie traverse, una schufia de straffori d'orro, un fazzoletto con oro sopra, otto camise de lin, sie grambiali, tre de lin, un de caneva, forette numero tre, un paro de linzioli, quattro fazzoletti da naso begli, sie fazzoletti da collo de lin, sette para de maneghe de diversi colori, cinque o sie pezze da collo, un paro de zocholi, una sacha de tondini, una sacha de corali et diverse altre bisenelete che non mi racordo, come saria cordele da cao, maneghete et altre cossette assai". L'elenco continua poi con le "otto camise de lin", indumenti che andavano indossati sotto la veste che, come è noto, aveva le maniche staccabili; queste erano un capo indipendente, che andava fissato attraverso lacci o abbottonature più o meno ricche. Caterina aveva ben "sette para de maneghe de diversi colori". In numero consistente erano i fazzoletti, presenti nei tre tipi in uso nel Cinquecento: da mano, da testa e da collo. Al primo tipo paiono appartenere i "quattro fazzoletti da naso begli"; la loro qualità li fa considerare accessorio di "rappresentanza" piuttosto che d'uso. Attira certamente l'attenzione il "fazzoletto con oro sopra", che fa pensare ai *fazuoli*, ovvero i fazzoletti da testa delle donne venete, in seta bianca e a volte riccamente decorati con filo o ricami in oro, accompagnati alle cuffie o ad altri accessori da capo come coroncine o fermagli. Anche i "sie fazzoletti da collo de lin" e le "cinque o sie pezze da collo" potevano essere capi "da passeggio", soprattutto se confezionate in tessuti leggeri o cangianti.

Credo che questi due esempi offrano una serie di informazioni sulla relativa ricchezza circolante anche alle spalle della Dominante, e diano un'idea di quante riflessioni e studi possano essere ancora condotti su fonti che possiamo ritenere poco esplorate. Basti pensare che da un processo per "verbi contumeliosis prolatis" contro una certa Clara da parte di alcuni prepotenti nobiliti durante una serenata con tanto di strumenti musicali è emersa una prova della reale esistenza a Noale di quel "reverendo Don Simone, Lettore in humanità di Novale" che avrebbe dovuto pronunciare la fanatica *Oratione funebre* scritta da Anton Francesco Doni contro Pietro Aretino nel *Teremoto*⁷¹. Il documento in questione riporta la testimonianza dei

⁷¹ ANTON FRANCESCO DONI, *Contra Aretinum (Teremoto, Vita, Oratione funebre. Con un'Appendice di lettere)*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma 1998, p. 69.

fatti anche di Maria Furlana “ancilla domini Simonis Florentini gramatice professori”, quel frate che a Noale si spacciava per secolare e lì teneva scuola⁷².

Tra i tanti enti che conservano documenti manoscritti ricchi di informazioni ma non assiduamente indagati dagli storici, certamente sono utili delle esplorazioni per esempio nei fondi della Biblioteca Correr di Venezia. La Biblioteca e il Museo Correr nacquero nel 1830 per legato del nobile Teodoro Correr (1750-1830), che aveva lasciato alla città le sue vaste raccolte d'arte, di libri e di manoscritti. Con il tempo sia il Museo che la Biblioteca si arricchirono di nuovi fondi, soprattutto grazie ai lasciti di patrizi ed eruditi, primo tra tutti Emmanuele Antonio Cicogna (1789-1868). Il nucleo di più di dodicimila manoscritti conserva quindi una grande quantità di archivi di famiglie importanti, a volte quindi di documenti a carattere “privato”, e di conseguenza è facile che anche in questa sede si trovino inventari e scritture utili al tipo di ricerca qui seguito. Dei sondaggi eseguiti in questo importante bacino di documentazione hanno permesso di reperire certi documenti conservati in alcuni fascicoli manoscritti nel fondo *Provenienze Diverse* (costituito da poco meno di tremilacinquecento segnature provenienti da vari doni e acquisti) contengono liste di oggetti provenienti dalle più diverse situazioni. Il fascicolo 112⁷³, “Per Piero Zen contro Andrea Pisani. 1569. Contese circa fabbriche sopra la bottega della Rosa sulla riva del Vin”, raccoglie documenti utili al processo (atti notarili, divisioni di beni, lettere, note di spesa); il 2 ottobre 1553 Francesco Zen quondam Girolamo cita per danni Piero Zen quondam Giovanni Battista per un danno arrecato a una sua proprietà in seguito a dei lavori fatti da quest'ultimo sopra la bottega del *saoner* all'insegna della Rosa, in *confin de San Zuane de Rialto*. Dai documenti emerge che la bottega è di Andrea Pisani. Una carta, non numerata e risalente al 1557, raccoglie le spese sostenute per il materiale di rifinitura degli infissi al termine dei lavori edili, dalla quale riporto alcune voci, singolari per la specificità dell'argomento:

- 6 pera de mascoli per i balchoni et porte l. 2 s. 8
- 10 Pironi per i diti l. 1 s. 4
- Do bertanele in chroze grande
- Do bertanele in chroze per la chaza a meza scala
- 2 pera de mascoli per le porte
- 8 Pasadori stagnadi per i balchoni in due parti e a 26 l'un l. 10 s. 8
- Chadinaco per el luminal dil mezo de scala

⁷² Archivio Comunale di Noale, Volume Reggimento 100, f. 915-918, anno 1554.

⁷³ Biblioteca del Museo Correr, Fondo D.P., ms 1005 (gruppo *Dandolo*), Fascicolo 112, carte non numerate. Sui documenti conservati nel fondo *Dandolo*, si veda anche A. OLIVIERI, *Mercanti e «mondi»: a Venezia nel '500*, “Studi Veneziani”, ns 7 (1983), p. 143-159, incentrato sull'enorme commercio di preziosi nel XVI secolo.

- Chadenela per el dito
- Chadinazo per el balcon che va sui chopi
- Chadenela per el dito
- 8 seradure
- 7 sagadori stagnadi coi fornimenti
- 9 chadenele a stafeta per le chamere
- 40 ancini per le scancie
- Chadenaco de drento via per la porta
- Chadenela storta per la porta che va in sofita
- Chadenaco per la porta che va in cuzina in cima la scala
- 9 chadenele storte per i balchoni
- 18 ancini per le scancie da baso
- 2 chadenele a stafeta per la chaza da baso
- 5 sagadori per la dita cho i fornimenti
- 6 seradure per la chaza da baso
- Chadenazo per la porta (nustra)⁷⁴

Il successivo fascicolo 113⁷⁵ “Per Nicolò Ferro fu di ser Girolamo contro Nicolò Gabriel pieggio di Marcolin ebreo. 1569. Debitore dell’eredità del padre, e contro altri debitori della medesima” riporta l’“Aventtario de le robe consegnate a me Baldisera Bianco come procurator della eredità del quondam magnifico messer Marin Dandolo sopra comitto dal magnifico messer Allesandro Contarini fu del clarissimo messer Paldolfo sopra comitto qual robbe si trovò in una chasella di nojera et sono il restante dalla chomesaria del ditto magnifico messer Allesandro si attrovava nelle mani come comesario del quondam magnifico messer Marin Dandolo come più sotto”, e segue quindi un lungo elenco di beni tra i quali spiccano armi e gioielli, per esempio:

- uno safil ligado in horo
- una chorniolla ligada in horo
- ittem cinque altri anelli ligatti in horo uno et uno topazzo de safil et li altri con piere et li altri di pocha vallutta
- uno schudo rotto in doi peci et uno quartto de cechìn
- diverse monede alla suma de quattro lire
- doi salliere d’arzeno rotte
- una centtura rosa con broche d’arzeno doratte
- quattro dozene de stringe negre de seda
- sie stringe devizade
- tre borse de Chandia

⁷⁴ Non tutti i termini trascritti sono facilmente riconoscibili, anche perché riferibili al settore estremamente specifico degli accessori in metallo per i serramenti dell’epoca; alcuni sono rimasti in uso nel dialetto veneto fino a qualche decennio fa, altri invece sono scomparsi ed è difficile trovarne traccia anche nei lessici ottocenteschi. *Mascoli* e *pironi* erano elementi in ferro costitutivi dei cardini delle imposte; le *bertanele* erano le parti, sempre in ferro, che, conficcate da una parte nello spessore del battente, andavano dall’altra a innestarsi nel *piron*. I *pasadori* dovevano essere dei passanti attraverso i quali passava il chiavistello o catenaccio, *chadinazo*. Gli *ancini* sono gli uncini, quei ganci metallici che venivano fissati sotto le mensole (*scancie*) o i palchetti in legno, per appendervi vari oggetti, come si vede in molti dipinti dell’epoca.

⁷⁵ Biblioteca del Museo Correr, Fondo D.P., ms 1005 (gruppo *Dandolo*), Fascicolo 113, carte non numerate.

- uno mello de osso da darcho⁷⁶
- una tazetta de legno
- uno loficio
- una trarifa
- uno libretto de conto de bischotto
- uno agnusdei
- doi mazzi de lettere
- uno mazo de mandatti
- tre mazzi de schritture
- uno schrignetto che non si può aprir
- doi chorasine de veludo negro
- uno archobazo da roda
- samittere 2
- una samittera senza manego
- una sinquadea
- una lama senza fornimento
- una samittera senza fodro
- charchase
- 3 charchase da frece e tre da archo sono in tutto 6
- Una cinquadea de pomo roso
- Marioni 10⁷⁷
- Tre archi turchesschi
- Lancette 11
- Spedi 6
- Spadoni 6

Altro esempio, di seguito nel medesimo fascicolo è l'inventario del giorno 29 novembre 1562 dei beni contenuti in uno scrigno appartenuto al nobiluomo Girolamo Ferro in casa del nobiluomo Girolamo Querini. All'elenco delle scritture e dei libri seguono altri lussuosi accessori e oggetti tra i quali:

- due saliere d'arzeno
- un scriminal d'arzeno
- una scatola nella qual si trova paternostri d'arzeno alla perusina n. 40
- rosette d'arzeno alla perosina da manege n. 8 et alquanti paternostri d'arzeno
- un'altra scattola longa nella qual si trova:
- una cadenella d'arzeno con alcuni paternostri negri
- una campanella d'arzeno con denti et coral
- una cadenella
- una medaglia d'arzeno
- doi monete piccole d'arzeno con l'arma Ferrho

Il materiale, come si è visto, è eterogeneo e difficile da contestualizzare con precisione ma non per questo meno interessante. A questo segue un altro inventario, senza titolazione e

⁷⁶ La *mèla* era la parte più rigida dell'arco.

⁷⁷ Forse morioni.

senza data; i beni questa volta riguardano il mondo dell'abbigliamento e dei tessuti da arredo e il loro valore dovrebbe essere espresso in ducati, per esempio:

- Vesta a manega [...] fodrà de dossi 20
- Vesta a manega [...] fodrà de dossi e conii 20
- Vesta a manega [...] fodrà di vari 12
- Romana con samito fodrà de bassete 15
- Romana con samito fodrà di martori 16
- Romana de sarza fodrà de pelli bianche 5
- Dulimma fodrà de bassete 5
- Dulimma fodrà de volpe 5 (*voce espunta*)
- Vesta con panno de Fiandra fodrà de pelle negre 2
- Un zipon de veludo negro 5 (*voce espunta*)
- Covertor de pano bianco fodrà de pelle negre 2
- Sagio de samito fodrà de pelle bianche 3
- Spalliere braza 64 quadri a s. 8 il braccio
- Razzi quatro braza 35 quadri a s. 12 il brazo
- Bancaleti do
- Antiporta a foiami
- Tapedi do zali segnadi con un gropo a mezzo
- Tapedo da tavola
- Tapedo cimiscasacs
- Tapedo un segnado con il gropo da un capo
- Tapedo un rosso segnado con azze
- Tapedi 8 de più sorte più et meno l'un dall'altro
- Stola de scarlato
- Pavion de sarza (*voce espunta*)
- Pavion d'ormesin (*voce espunta*)
- 8 braza de raso paonazzo
- Tornoletto d'ormesin verde
- Fodra de martori
- Zupo de samito

Le pagine seguenti riportano altre serie di voci, disordinate e accomunabili a quanto contenuto nelle pagine precedenti:

- una porta de rede con peroli d'oro
- uno fernelo (*espunto*)
- tabarro roan
- vestura di samito roan
- sarza bergamasca
- pezzi tre di tella bianchizzata tutti tre brazza 11
- quatro camisi ducati 1 l'un
- burato da fantolina
- tapedo da tavola
- tapedo cimiscasach
- tapedi tre delli più vechi
- tapedi tre rossi
- fodra di martori

- Duliman fodrà di volpe
- Stola di scarlato (*espunta*)
- Vesta a manega commedo fodrà di ormesin
- Vesta de rasa gotona
- Burato negro
- Fazuol da portar in testa novo con velo de Candia
- Fazuol negro da portar in testa cusido
- Tovagioli n. XI
- Caldiera pesa L. 14 stagnada

Un altro inventario è riferibile a una data difficilmente leggibile, forse agosto 1562, ed elenca alcuni gioielli evidentemente appartenenti a una donna, poiché si parla di beni dotali:

- Zoglie et altre cose di oro et di argento le quali in caso di restitutione di dote essendo in essere si deveno restituire per le medeme
- Un diamante ligado in anello, una croseta de diamanti, do anelli cioè un diamante et rubino piccoli stimadi per messer Marco Antonio Benzon in ruga de accordo ducati dusento e quaranta
- Perle n. 73 stimade ducati vinti
- Fioreti 100 stimadi ducati do
- Un par de manili ducati vinti
- Cadenelle n° 3 et rosete 4 ducati diese soldi 16
- Bottoni n° 4 rosette n° 2 ducati 3
- Un dezial d'oro con una spinella in cima d. 4 s. 3/2⁷⁸
- Segnali da fornir una corona et alcuni altri paternostri d. 10 s. 3/2
- Un vaseto di lapis fornido d'oro d. 1

Arzenti:

- un pontaruol da busi d. 2 s. 4/7⁷⁹
- una vazina d. 4 s. 3

Per quanto concerne la suppellettile ecclesiastica, che tocca tangenzialmente l'oggetto di questo lavoro⁸⁰, la fonte principale (anche se non l'unica) da cui attingere informazioni sono nuovamente gli inventari di chiese, basiliche, cattedrali, che a volte sono ancora inediti. Gli oggetti di uso liturgico tendono a sopravvivere molto più a lungo rispetto a quelli d'uso profano, quindi in un inventario è facile trovare beni, soprattutto se di grande valore intrinseco, risalenti a periodi più remoti rispetto al momento della stesura del documento stesso. L'inventario redatto nel 1531 del Tesoro della cattedrale di Padova⁸¹, per esempio, è

⁷⁸ La *spinella* era forse una *gala*, un abbellimento della sommità del ditale.

⁷⁹ Foratoio.

⁸⁰ Nella letteratura del XVI secolo emergono in proposito riferimenti interessanti nelle opere religiose di Pietro Aretino, dalle quali si evincono l'accurata conoscenza che il letterato doveva avere dei testi sacri e la sua attenzione anche nella lettura di quelle fonti per gli ornamenti femminili e i paramenti sacri preziosi.

⁸¹ Biblioteca Capitolare della Curia Vescovile di Padova, *1531 Inventarium omnium bonorum mobilium ecclesie cathedralis Paduanę factum de mense iulii anni MDXXXI, thesaurario reverendo domino Luca Viaro et canonico prefatę ecclesie*. E' attualmente in corso il progetto di trascrizione ed edizione del *corpus* degli inventari della cattedrale, sotto la direzione di Giovanna Baldissin Molli.

ricchissimo di queste testimonianze; si tratta di un lungo documento, ordinato meticolosamente a seconda della tipologia degli oggetti censiti e del valore di questi ultimi, che dà l'idea di un insieme molto vasto e articolato di beni, dovuto al prestigio dell'istituzione e alla generosità dei vescovi che si sono succeduti alla reggenza così come dei tanti nobili donatori che nei secoli tentarono di provvedere anche in questo modo alla cura dell'anima (oltre che di garantire alla casata una benaccetta visibilità). La descrizione minuziosa delle croci, dei tabernacoli, dei calici, di bacili e boccali, di turiboli e navicelle, di pastorali, cassetine e candelabri, di paci e immaginette, permette di entrare nel mondo della lavorazione dei metalli attraverso la terminologia inerente la lavorazione degli oggetti stessi, che non era diversa da quella con cui venivano realizzate le suppellettili profane: frequentissimo è l'"argento deaurato", qualche volta lavorato "more saracenorum damasceno" o con "figuris aniellatis", accompagnato a decorazioni a smalto, lastre di cristallo, rametti di corallo, qualche perla o pietra preziosa. Di enorme valore sono alcune mitrie donate dai vescovi, piene di gemme e perle, in tessuti pregiati spesso contesti d'oro e argento. Ricamate magistralmente, frequentemente con immagini o scritte, sono anche le borse, soprattutto di seta o velluto, mentre *fazuoli*, tovaglie, *pallia* e *mantilia* spaziano di più quanto a qualità, andando da tessuti di pregio a pezzi di uso più "quotidiano". Piviali, pianete e dalmatiche, in quanto indossate direttamente dai prelati, sono oggetto di grande attenzione e destinatarie di tante risorse.

Si distacca dall'ortodossia, e viene puntualmente e severamente additato dalla Chiesa (non tanto dalle autorità laiche, almeno per quanto riguarda i territori della Serenissima), l'uso soprattutto in ambito popolare e prevalentemente femminile di alcuni oggetti ritenuti "magici"; bisogna qui tornare agli atti processuali e leggere tanti interrogatori e testimonianze per vedere come persone accusate di stregoneria (va comunque considerato in modo corretto questo fenomeno all'interno della società veneta e veneziana) dichiaravano infatti di utilizzare per le divinazioni manufatti particolari come carte da gioco - banalmente, l'immagine del diavolo nei tarocchi -, e bicchieri, ma anche di essere vessate da spiriti imprigionati in oggetti quasi sempre di un certo valore, come anelli, statue di cera, vasi, ampolle e specchi. Spesso negli "incantesimi" si usavano strisciole di seta gialla, laccetti, candele e cesendelli. Il tutto però si riconduceva, alla fine, a un "gioco" o passatempo molto diffuso all'epoca e paragonabile all'odierna lettura dell'oroscopo, oppure a espedienti di persone emarginate o indigenti per racimolare qualche spicciolo. Illuminanti a questo proposito sono gli studi di

Marisa Milani, che ha analizzato molti documenti provenienti dai processi del Sant'Uffizio della seconda metà del XVI secolo⁸².

⁸² M. MILANI, *Streghe e diavoli nei processi del S. Uffizio. Venezia 1554-1587*, (1 ed. 1994), Bassano del Grappa (Vicenza) 2006; tratto dall'Archivio Comunale di Noale, L. PAVANETTO, *Domenica la "inspiritada"*, in L. PAVANETTO, *La donna a Noale nel '500. Medicina popolare, magia e marginalità sociale*. Storia di Noale, Quaderno n. 3, Scorzè (Venezia) 2008, p. 20-29.

4. Le fonti letterarie: lettere, commedie, dialoghi, *historie* e altri generi.

4.1 Storie, dialoghi, trattati, epistolari, liriche, teatro: la miniera letteraria del Cinquecento

La letteratura del XVI secolo, nei suoi vari filoni, offre accanto alla mole di informazioni presenti nelle opere di Pietro Aretino, molti altri spunti sulla produzione di beni di lusso che meriterebbero di essere approfonditi in tanti studi specifici e mirati. Ho ritenuto utile in questa sede presentare una campionatura ragionata (che non potrebbe comunque essere esaustiva dato quanto appena sottolineato) di quanto può emergere dall'analisi di testi appartenenti a categorie diverse, ma indagati naturalmente con l'occhio rivolto all'individuazione di notizie sui prodotti oggetto di studio e sui loro artefici. A volte, anche nei luoghi dove meno ci si aspetta di reperire dati e notizie, sono aggallati elementi significativi e inattesi; dopo una prima panoramica su alcuni generi, verranno approfondite in questo capitolo alcune opere ritenute maggiormente rappresentative per i contenuti o per il contesto della loro stesura, nei "dintorni" di Aretino.

Per portare un primo esempio tenendo un aggancio con quanto discusso a proposito della pittura e in particolare dell'ambito di Cesare Vecellio, un saggio nell'opera a stretto carattere storico del suo committente Giorgio Piloni permette di conoscere, anche se narrate a un secolo di distanza, le vicende del carnevale del 1506 (1505 *more veneto*), una festa ricca di giostre, tornei e apparati effimeri e più di tremila visitatori: "li Bellunesi deliberarorno il mese di Febraro, che si facesse per il Carnevale un torneamento con giostre et bagordi per allegrezza et giubilo di ognuno, sendo Consoli della città Antonio Piloni, Giovanni Grino, Michaelè Giustiniano, et Antonio Cavasico. [...] La Domenica del Carnevalle vinti nobili Bellunesi fatta de loro amici una honorevole compagnia, superbamente addobbati fecero sopra la piazza un bel Torneo con livree di molta vaghezza il qual finito senza nocumento di alcuno, fu nela salla maggiore del palazzo del Commune principiata una bellissima festa, dov'erano preparati doi alti Tribunali per comodità delli huomeni et delle Donne che potessero senza confusione et separatamente sedere". Sempre nella sala della comunità, mentre la festa seguiva, arrivò la notizia che era pronto lo spettacolo all'assalto a un finto castello, "fatte alcune nuove Danze, et Balli, comparse l'improvviso un Araldo Moro, venuto a cavallo sopra del palazzo, accompagnato da molti Mamalluchi, il qual presentò lettere al Rettore et alli vinti nobili sopraddetti: per le quali si notificava la espugnazione, che doveva esser fatta d'un castello, et rocca di legno fabricata su la piazza della città. Era mez' hora di notte, quando fu

dato principio alla batteria del Castello, nel quale erano entrati alla difesa piu di quaranta huomini vestiti all'usanza de diverse nattioni con gran copia d'arme et altre difese. Combatteva di fuori un gran numero de soldati per entrar nella fortezza; et li defensori gagliardamente li rebuttavano. Era la piazza per le molte lumiere et torze, che d'ogn'intorno ardevano, tanto lucida et chiara, che non era ponto differente al giorno istesso". Lo spettacolo sembra assomigliare molto al genere del castello d'amore, frequente nell'Europa medievale: "Durò il contrasto per mez'hora, che poi partirono li assalitori con gran gridi delli assaliti. Neapena uscirno questi della piazza, che da un altro canto di quella si viddero comparire sei leggiadre Ninfe con li suoi dardi nelle mani, che tosto che furono vedute da quelli, ch'erano nel Castello, abbassato un ponte levatoio saltorno fuori alquanti huomini armati, li quali prese le ninfe, le condussero nel Castello. Né corse molto tempo, che comparvero molti Satiri, Fauni, et altri selvaggi, quali andavano in tracia delle ninfe, et udendo il suon de trombe et corneti che si faceva nella Fortezza, s'aviorno a quella volta per recupirar le Ninfe". La rappresentazione dovette essere ben orchestrata e ben preparata, con stratagemmi e armi finte, poiché "a quel tempo istesso gionse in quel loco un gran Capitano con un grosso numero de soldati a piedi et a cavallo, il qual veniva con molti carri de monitione all'Impresa del castello. Ma accortosi di selvaggi, attaccò con loro una gran baruffa, dove si vedevano molti da l'una et l'altra parte cadere. Et essendo durata un pezzo la battaglia, finalmente convennero tutti all'espugnatione del castello. Mandò il Capitano un trombetta, che con alta voce li denunciò la guerra, minacciandoli l'ultima ruina, quando subito non si arrendessero. Ne volendosi rendere quelli di dentro, fu dato un assalto al Casteello con gran romore di nacare, et tamburi con altri bellici instrumenti. Tirando li assalitori frecce et dardi, et lance finte, et indorate. Et all'incontro li Assaliti roversavano sassi, et vasi sopra li elmi et scudi delli assalitori con gran strepito, et con molto riso delli astanti, poi che vedevano spesso crollar la testa a quelli, che venivano con le dure pietre percossi". La spettacolo dovette impressionare molto: "dal castello, et dalla Rocca venivano molti fuochi artificiali con altre sorte de difese. Ma ritornando la terza volta il Capitano alla batteria con li suoi valorosi soldati, et appoggiate molte scalle salirno le mura, et per forza presero il castello gettando fuor di quello molte imagine de huomini finti, che parevano insaguinati et occisi; con qualche terrore et spavento delli spettatori: et specialmente delle Donne, che per questa orrida vista molto impaurirno". Infine la rocca si arrese e "ivi entrato il Capitano et piantati li Stendardi sopra le mura si partite lassando in quel loco una bona custodia delle sue genti. Finito questo spettacolo, ch'era per tre hore durato, si ridusse la maggior parte delli huomini et delle Donne al Palazzo, dove

fu fatto una bellissimo ballo”. La sontuosità della festa si dovette alla prodigalità del “generoso, et magnanimo Signore Priamo da Leze Podestà della città”, il quale “volendo dimostrar la sua splendidezza, fece una sontuosissima collatione con un copioso numero de vasi d’oro et d’argento. Fu nel portarla servato l’ordine infrascritto: Precedevano sei trombetti vestiti alla Francese, et dopo quelli veniva un gran serpente di foco, che pareva da se stesso camminare, alla somiglianza di quello, che fu da Apolline con l’arco occiso. Haveva sopra di se una breve con la parola, *Python*, et tirava molte facelle accese per ogni parte del suo corpo, senza far danno ad alcuno. Poscia veniva portata la città di Roma, con gran magisterio fabricata. Et in questa erano accomodati alcuni fuochi con tal artificio, che al primo arrivo scoccarono tutti con un strepito grande senza far alcuna offesa. Dietro questi veniva el trionfo de Giulio Cesare con le Provincie soggiogate da questo Imperatore, le quali erano tutte in maniere diversa fabricate. Et poi si vide comparer Pompeo superato da Cesare con alcuni altri Capitani, che portavano li suoi nomi in vista, che potevano essere da ognuno visti, et letti, sendo tutti regalmente vestiti. Seguivano molte altre figure di gran bellezza, come il monte Tauro, la fonte d’Ipocrene, et altre cose che per brevità si tralasciano de dire”.

Priamo da Lezze dovette essere certamente un uomo stimato al suo tempo, e anche il figlio Giovanni non fu da meno, cavaliere e procuratore, fu spesso in contatto con Aretino offrendogli protezione e collaborazione; il suo epistolario è ricco di queste testimonianze, in particolare il secondo libro, nel quale lo scrittore, nel 1542, parla della morte di Priamo e consola il già autorevole figlio¹. La descrizione della magnificenza del podestà continua nel racconto di Giorgio Piloni: “Vennero ultimamente le confettione in grandissima copia, portate in oro et argento da più de ducento huomini con molte figure di zucchero. Et furono tutte dispensate con sodisfattion universale. Finita la collatione comparse Apolline montato sopra il serpente con la lira in mano, accompagnato dalle nove Muse, il quale con voce sonora, et armonioso canto espose molte lode della giustitia, clemenza, liberalità, et magnificentia de Priamo da Leze, et delle virtù, costumi, bellezza, et honestà d’Elisabetta Dolfina sua consorte. Et havendo egli posto fine al suo Cantare, le nove Muse ripigliorno il Canto d’una in una nel medesimo concerto di esprimere le lodi di questo Signore. Partito Apolline con le Muse, comparse Diana con le sue Ninfe sopra un carro trionfante, tirato da una grandissima cerva misteriosamente facta nella quale erano rinchiusi molti huomini, che tiravano il carro; il qual era pieno de Musicci Eccellentissimi, che con bonissima voce cantorno anch’essi molti versi in

¹ C. CAIRNS, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice 1527-1556*, Firenze 1985, p. 13-30.

lode di detti Signori”. Un apparato talmente complesso e sontuoso lasciò certamente il segno in una città apparentemente defilata e periferica come Belluno, ma alla quale la reggenza veneziana non lesinava considerazione e sostanze. Ancora il giorno dopo “il Capitano, che haveva preso la Fortezza, rapresentò un trionfo alla Romana; andando per la cittade sopra un carro superbamente ornato; da Satiri, Fauni, et una moltitudine d’huomini accompagnato, et poi si redusse al palazzo, dove li vinti Nobili dettero una collatione non men bella della precedente d’ogni sorte de frutti di zuccaro, portata da 150 gioveni, vestiti in habito bianco, che fece una mirabil vista”².

A un genere letterario che spesso corre parallelo alla storiografia è quello delle biografie, anche se a volte queste risentono della tentazione degli autori di scendere considerevolmente sul piano dell’elogio retorico e altisonante e di indugiare nel racconto di episodi positivi, sorvolando invece sui quei dati che ai loro occhi sarebbero sembrati inadatti ai fini di una presentazione quasi mitizzante del loro personaggio. In parte questo è ciò che accade per esempio nella prima biografia della regina di Cipro, Caterina Cornaro, redatta dall’asolano Antonio Colbertaldo alla fine del Cinquecento sulla scorta dei racconti del nonno; quest’ultimo aveva potuto frequentare la corte di Caterina ai tempi della presenza della sovrana ad Asolo e rappresentava quindi una fonte diretta³. La regina, proveniendo da una delle famiglie più ricche e in vista della città, era certamente abituata al lusso e allo sfarzo, esternazioni di magnificienza che la Serenissima non le fece mancare nemmeno negli atti più solenni, in quei passaggi cioè che sottendevano il suo essere strumento della politica della patria: la celebrazione del matrimonio prima della partenza per Cipro, la solennità della partenza stessa, la ricelebrazione delle nozze dopo l’arrivo nell’isola. Certo i gioielli nella sua vita furono una presenza quasi scontata, ma alcuni che le passarono tra mani avevano anche un forte valore simbolico: dopo la morte del marito e la costrizione a cedere il potere al ramo legittimo dei Lusignano, con il dolore del distacco dal figlio appena nato e dell’uccisione dei parenti che la affiancavano nel governo, dovette consegnare ai suoi sopraffattori il sigillo reale e i gioielli della corona. Dopo l’arrivo dei veneziani a riprendere l’isola e la costrizione a fare

² GIORGIO PILONI, *Historia di Giorgio Piloni dottor Bellunese, nella quale, oltre le molte cose degne, avvenute in diverse parti del Mondo di tempo in tempo, s'intendono, e leggono d'anno in anno, con minuto ragguaglio, tutti i successi della città di Belluno*, Venezia 1607, c. 261v-263r. A c. 263r viene nominato anche un “palio di damasco cremesino” per la festa cittadina.

³ ANTONIO COLBERTALDO, *Storia di Caterina Corner regina di Cipro. La prima biografia*, a cura di D. PEROCCO, Padova 2012. Antonio Colbertaldo stese la biografia di Caterina Cornaro verosimilmente negli anni 1586-1592, in età già matura, rispolverando vecchie carte di famiglia. Nato nel 1556, egli morì intorno al 1602, anche se la data non è documentata con certezza. L’autografo delle biografie di Caterina Cornaro non ci è giunto.

ritorno in laguna, Caterina dovette compiere un nuovo atto simbolico, rimettere alla Serenissima la sua corona, rendendo di fatto il titolo di *regina* di Cipro alla Repubblica, che già dagli accordi matrimoniali l'aveva onorata del titolo di *figlia della Repubblica*. In cambio ne ebbe di poter conservare fino alla propria morte il titolo (ormai puramente simbolico, avendo ceduto alla patria ogni prerogativa effettiva) e la signoria su Asolo. Il suo biografo narra a questo proposito un aneddoto premonitore delle sventure della sua eroina, avvenuto poco dopo il suo arrivo a Cipro: “Ma grave fu il prodigio della reina la qual dopo la coronatione et le cerimonie seguite nel ritorno al suo pallaggio essendo sopra un bianchissimo cavallo di bellissime guarniggioni fornito, li caddè la corona di testa, caggione che molti cominciarono a pensare di qualche turbolente successo et mal aventurato impero”⁴. Come si diceva, Colbertaldo si propone fini celebrativi, e indugia sulla presunta bellezza della regina: non poteva essere diversamente nonostante che i pochi ritratti coevi diano un'immagine di grazia e leggiadria non certo smisurate⁵; i canoni della descrizione dell'avvenenza muliebre non si discostano dai classici e, potremmo dire, costanti paragoni d'uso letterario come il corallo per le labbra, le perle per i denti, la neve per la pelle e l'oro per i capelli: “una fanciulletta la cui fronte rassembrava il chiaro cielo, le guancie non invidiavano le vermiglie rose, le labra a simiglianza di coralli et erano preggiate perle li denti; vinceva il collo la neve, le ciglia nere, le vaghe luci degl'occhi a simiglianza di due stelle ardenti, né havea sì ascose le mamelle nel velo ch'alquanto non si mirassero, oltre l'aurate chiome ch'in rete d'oro erano involte”⁶. Torna su questi pregi il discorso che Colbertaldo fa fare alla più fidata servitrice della regina, da poco vedova ma ancora giovane, affinché non perdesse l'occasione di un nuovo matrimonio e ammorbidisse il suo “cuor di ferro”: “Non vi fidate haver la bocca vermigliuzza a somiglianza di matutine rose che tosto diverrà faldata e crespa. Credete voi che quelle guancie pienote staranno nel medesimo stato? No, no! Quelle chiome ch'ora paiono filli d'oro diveranno d'argento e finalmente tutto quello che havete di bello la vecchiaia porterà altrove”⁷. I ritratti ci restituiscono però alcune importanti informazioni sui “doveri dell'apparire” di Caterina, una donna che al pari delle più influenti signore del suo tempo doveva dare sfoggio di una ricchezza e una rispettabilità all'altezza del ruolo. La regina porta

La prima copia nota risale al 1620 per mano di Girolamo Lugato, che a sua volta scrisse un testo sulla regina, basandosi appunto su Colbertaldo..

⁴ Ivi, p. 107.

⁵ Gentile Bellini, *Ritratto di Caterina Cornaro*, 1500 circa, Budapest, Szepmüvészeti Múzeum; Gentile Bellini, *Il miracolo della reliquia della Croce al ponte di San Lorenzo*, 1500, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

⁶ ANTONIO COLBERTALDO, *Storia di Caterina Corner regina di Cipro. La prima biografia*, a cura di D. PEROCCO, Padova 2012, p. 116.

sempre gli orecchini, cosa abbastanza insolita per il suo tempo, visto che si diffonderanno a Venezia a partire da circa un quindicennio dopo la sua morte e il suo indossarli così assiduamente è forse legato al suo soggiorno in un'area del Mediterraneo in cui dovevano essere maggiormente diffusi: si sa infatti dalle poche immagini pervenute che anche dopo il ritorno in patria amava vestire secondo la moda orientale, molto probabilmente per distinguere se stessa e il proprio *status* in un periodo in cui grandi donne come le sorelle Isabella e Beatrice d'Este e Lucrezia Borgia giocavano a inventare nuove mode ed espedienti di distinzione attraverso nuove fogge d'abiti, acconciature, accessori. La sovrana apprezzava poi le perle, di diverse dimensioni, cucite nei bordi delle vesti, come pendenti delle collane, appese alle orecchie. Un grosso pendente romboidale, sul quale però è difficile avanzare qualsiasi ipotesi, compare in una medaglia celebrativa risalente circa al periodo della morte (1510), conservata al Museo Correr di Venezia⁸.

La letteratura nel genere del dialogo era intesa spesso come mezzo per diffondere principi moraleggianti; come esempio di tutto quel filone rivolto all'educazione femminile ai buoni e morigerati costumi, val la pena di addentrarsi rapidamente nell'opera *La Raffaella, ovvero Dialogo della bella creanza delle donne (princeps del 1539, Venezia)* di Alessandro Piccolomini, personaggio senese in contatto epistolare con Pietro Aretino; vi si trovano molti riferimenti al mondo dell'abbigliamento e ai gioielli. Il tenore del testo si può evincere da alcune estrapolazioni. La prima indicazione che si incontra sull'abbigliamento è che “la ricchezza delle vesti consiste molto in cercar con diligenza che i drappi, panni, saie o altre tele sieno finissime”. Molto curiosa è una complessa ricetta, composta da ingredienti svariati e spesso preziosi come ambra, muschio, perle e argento macinati, per creare un'acqua che mantenga la pelle bianca e fresca, che si dice adatta sia alle donne che a molti giovanetti effeminati del tempo. Particolare cura si deve porre al preparare i ricci nelle capigliature e a valorizzarli con cuffie “ricche e gentilmente intessute”; le camicie devono essere “in lenze finissime e gentilissimamente lavorate, alcuna volta con seta, alcuna con oro e argento, il più delle volte con reffe solo, ma con grand'arte fatte e lo increspato da mano ha molto del buono e del gentile”. Per quanto riguarda “gioie e collane” si legge che una giovane se ne deve “caricare” molto “modestamente, e per venire più al particolare, volio che al collo porti un vezzo di perle chiari, tonde e grosse o una collanetta di quindici scudi smaltata con garbo o un

⁷ Ivi, p. 128.

⁸ Si veda su questo tema il paragrafo *Immagini di Caterina*, nell'*Introduzione* di D. PEROCCO a ANTONIO COLBERTALDO, *Storia di Caterina Corner regina di Cipro. La prima biografia*, a cura di D. PEROCCO, Padova 2012, p. 50-55.

diamante ben legato da un sessanta scudi nel dito a canto al dito grosso della man sinistra”. I “guanti poi di gran pregio voglio che porti né altri odori addosso, accioché nel passare per le strade non lasciasse una certa mescolanza di odori dopo sé che ha puochissimo del buono”⁹.

Anton Francesco Doni, poligrafo di origini fiorentine contemporaneo di Aretino e suo emulo, fu certamente uno scrittore volubile, versatile e prolifico e da solo meriterebbe uno studio esclusivo; molti dei suoi testi, a volte in forma di dialogo o di epistolario, come *I marmi*, *La zucca*, *Il disegno*, *Il cancellieri*, *I mondi celesti*, *Pistolotti amorosi* e le *Lettere*, spesso forniscono informazioni utili. Per avere un’idea si possono considerare alcuni passaggi da *I marmi*, opera nella quale si trovano frequenti citazioni di panni, sete, broccati, oggetti e monete d’oro e argento oltre alla descrizione della sontuosa pompa di un banchetto di dei, sfavillante di oro, argento e musica¹⁰. Forse ricordo delle esperienze aretiniane e di altri celebri scrittori dell’epoca, Doni nomina un “catenone d’oro” al collo di un uomo, accompagnato da un modo di dire alquanto eloquente: “i pazzi maggiori portan più grosse catene”¹¹; interessante è anche l’espressione, di poco successiva, “L’eloquenza con una mano o, per dir meglio, gli uomini eloquenti porgano i lor libri e dall’altra ricevano catene d’oro”¹². E’ alquanto suggestiva, nella stessa opera, la descrizione di una nave immaginaria che solca solitaria i mari: “ella ha poi gli arbori tutti d’avorio commessi e intagliati i piedi di quelli a storie, nelle quali vi sono i viaggi d’Ulisse; le vele sono di broccato e le corde di seta e d’oro intrecciate; e ciascuna cosa che v’è sopra per uso d’oprare, è d’oro e argento massiccio, come sono tavole, sedie, scanni e vasi d’ogni sorte: una ricchezza da non la potere stimare”¹³.

Per quanto riguarda la produzione poetica, le opere che offrono i riferimenti più utili alla conoscenza della cultura materiale e della considerazione di cui godevano tanti oggetti sono quasi sempre quelle di argomento più basso, quotidiano, o addirittura triviale. Già in epoca precoce (1495-1496) si colloca un episodio singolare, quello dei due sonetti composti a Milano da Donato Bramante, indirizzati all’amico e committente Gasparo Visconti e incentrati sul tema delle calze. Il tono rimanda al clima della corte, così come spesso la intendeva Pietro Aretino, un luogo in cui gli uomini - anche di genio - alle dipendenze di un signore ne erano anche alla mercé e spesso dovevano implorare anche il minimo per la loro

⁹ ALESSANDRO PICCOLOMINI, *La Raffaella, ovvero Dialogo della bella creanza delle donne*, Venezia 1541 [1539¹], p. 20 e seguenti.

¹⁰ A.F. DONI, *I marmi*, a cura di E. CHIORBOLI, [edizione Venezia 1552, per Francesco Marcolini], Bari 1928, p. 13.

¹¹ Ivi, p. 46.

¹² Ivi, p. 50.

¹³ Ivi, p. 124.

sussistenza; questo è anche il tenore dei sonetti giocosi di Bramante che, ironicamente, chiedeva al suo protettore il rispetto della propria dignità. La lingua di Bramante è di difficile comprensione, non certo immediata, anche per la frequenza di metafore e allusioni. Il primo sonetto è incentrato sulla lamentela dell'artista di soffrire il freddo per non avere a sufficienza da coprirsi e quindi chiede denaro per provvedere alla sua necessità: “Vesconte, non te casche / questo de cor, ma fa ch'io n'abia un scudo / tal ch'io non giostra più con Borrea ignudo”¹⁴. Più esplicito il secondo sonetto, dove attraverso ricercate ma ironiche metafore le calze rotte e consunte sono dettagliatamente descritte: “Le gambe mie vorian cangiar la pelle / ché questa par aver l'elephantia”, ancora “Ella ha tanti pertusi e fenestrelle / che più non ha gratugia o zelosia”; “Le mie ginocchie stan sempre a' balconi” mentre “i calcagni puoi scopion da riso”, per la forma degli squarci, quindi “Pensa, Visconte, quel che a ciò bisogna”¹⁵.

Sempre in tema di produzione poetica e avvicinandoci cronologicamente ai tempi dell'attività di Aretino, una personalità interessante a lui legata anche se in modo singolare e apparentemente non positivo è quella di Francesco Berni (deceduto nel 1535)¹⁶. Utile ai fini della ricerca è un gruppo di componimenti scherzosi anche di una certa lunghezza incentrati su oggetti d'uso, a volte anche di bassa considerazione. A proposito di capi d'abbigliamento vanno evidenziati la *Canzon d'un saio*, decorato mirabilmente con “que' bastoncini a pescespina / che sono un ingegnoso lavorio” (v. 13-14), e il licenzioso *Sonetto delle brache*. Berni si esprime in versi anche sul tema del gioco, nel *Capitolo della primiera* (componimento del 1533 più volte citato sarcasticamente anche da Aretino), “La primiera è un gioco tanto bello / e tanto travagliato, tanto vario, / che l'età nostra non basta a sapello” (v. 10-12), e il *Sonetto contra la primiera*, che segue il precedente, oltre a un verso del *Capitolo a suo compare* (1523-1524), “giucar tre ore a' billi et alla palla” (v. 5). Su oggetti di poco conto più o meno “garbati”, curiosi sono il *Capitolo dell'orinale* e il *Capitolo dell'ago* (1533); il tono giocoso lascia trasparire a volte le riflessioni più generali del prelato: “Tra tutte le scienze e tutte l'arti, / dico scienze et arti manuali, / ha gran perfezion quella de' sarti; / perché

¹⁴ D. ISELLA, *I sonetti delle calze di Donato Bramante*, in *Operosa parva per Gianni Antonini*, studi raccolti da D. DE ROBERTIS e F. GAVAZZENI, Verona 1997, p. 123-133, p.125 (sonetto XVII *Vengon da' Friggionn tanti briganti*, v.15-17).

¹⁵ Ivi, p. 129 (sonetto XIX *Le gambe mie vorian cangiar la pelle*, v.1-2, 5-6, 9, 14, 17).

¹⁶ Francesco Berni fu a lungo il segretario di Gian Matteo Giberti, con il quale ebbe un rapporto di non sempre dimessa subalternità (C. MUTINI, *Berni, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 9, Roma 1967, p. 343-357). Le composizioni poetiche certamente lo aiutarono a sfogare i momenti di dissenso con il potente datario e la sua vena polemica come reazione a una vita non proprio serena. Sul suo ruolo nei rapporti con Aretino, L. SABBADIN, *Giberti e la malalingua di Pietro Aretino*, in *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, atti del convegno di studi, Salone dei Vescovi, Vescovado di Verona, 2-3 dicembre 2009, a cura di M. AGOSTINI e G. BALDISSIN MOLLI, Cittadella (Padova) 2012, p. 113-120, e la bibliografia ivi indicata.

a chi ben la guarda senza occhiali, / ell'è sol quella che ci fa diversi / e differenti da gli altri animali” (v. 1-6), “e facciam cappe, mantelli e gonnelle / e più maniere d’abiti e di veste” (v. 10-11). Il *Sonetto delle puttane* (1523-1524) sottolinea ancora una volta, come in tanta altra letteratura (si vedano *Le sei giornate di Aretino*) la cupidigia delle meretrici nei confronti di beni di abiti e gioielli e il loro costante impegno nell’arraffare furbescamente il più possibile dei beni dei loro frequentatori: “Un dirmi ch’io gli presti e ch’io gli dia / or la veste, or l’anello, or la catena, / e, per averla conosciuta a pena, / volermi tutta tòr la robba mia” (v. 1-4)¹⁷.

Riportando l’attenzione in area veneta, anche la produzione erotica in volgare padovano e veneziano, per esempio quella presa in considerazione da Marisa Milani¹⁸, riporta utili e insoliti riferimenti al di là di una precisa contestualizzazione dei componimenti stilata dalla stessa studiosa; singolare, per esempio, la citazione in un sonetto dell’anonimo padovano Antonio B.L. degli anni trenta ma pubblicato in un opuscolo a Venezia nel 1552, della *treggèa*, confetti e caramelle per il fine pasto che si acquistavano nelle spezierie: “e per poerme consolare / vini a Rialto a una spiciarìa / e li mastegié un soldo de tresìa”¹⁹. Marzapani, zuccheri, dolcetti sono sempre sinonimo di raffinatezza, quindi di benessere. L’ambito dell’abbigliamento rimane però sempre il grande protagonista nel mondo delle cortigiane e dei loro clienti: un altro sonetto pavano della medesima raccolta indica come calze tagliate al ginocchio e di colori diversi, scarpe rosse tagliuzzate, un giubbone di seta a striscie gialle, verdi e carnicino, una giornea lavorata e un fazzoletto ornato rendano la perfetta figura del giovane “ben vestio” che si “tegnìa in bon”²⁰. Poter mostrarsi dignitosamente, o anche meglio, era uno dei maggiori crucci delle cortigiane e la letteratura riporta spesso la preoccupazione per belletti e profumi (biacca e muschio) oltre che per cappe, fazzoletti, camicie, calze (a volte espressamente indicate di colore giallo), grembiuli²¹. Di una certa Cate Ruffiana si dice che avesse un suo libro di segreti per fare acque, lavande, pulizie e belletti: “Lasso el mio libro pien de bei secreti / per far aque, liscie, lustrì e sbelletti”²². Tale preoccupazione era in certo modo condivisa dai clienti, che spesso si vedevano privati del

¹⁷ Le opere di Francesco Berni sono disponibili online a cura di Danilo Romei sul sito (i cui contenuti sono vagliati da studiosi accreditati) <http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/berni.pdf>; le *Rime*, sempre a cura di Danilo Romei, sono consultabili alla pagina web <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/ipertest/html/orlando/rime.htm>.

¹⁸ M. MILANI, *Contro le puttane. Rime venete del XVI secolo*, Bassano del Grappa (Vicenza) 1994.

¹⁹ Ivi, p. 24-25, v. 18-20.

²⁰ Ivi, p. 29, v. 5-14.

²¹ Ivi, p. 49-54, dalle *Rime bizzarre* di Andrea Calmo; p. 55-60 dalle *Rime* di Maffio Venier.

²² Ivi, p. 78-80, *Codicillo de Cate Ruffiana*, v. 9-10.

gabbano o che frequentemente dovevano provvedere vesti di raso o altri tessuti preziosi: “feve menar a feste, / a comedie, a banchetti, / ché questi sî è recetti / de farve nuove vesti”²³. Cortigiane più altolocate si distinguevano perché portavano guanti, o altri costosi accessori; molte di loro portavano un soprannome che ricorda interessanti attività artigianali, come Andriana Occhialera, Lucrezia Specchiera, Anzola e Andriana Spadera, Anzola e Cornelia Stampadora, Cornelia Guantera, Catarina Petenera, Catarina Caleghera e Catarina Tajapiera, Madalena Muschiera, anche se attualmente non è possibile stabilire l’origine degli appellativi²⁴.

Numerosi riferimenti, in questo filone letterario, sono naturalmente incentrati sul giaciglio: le cortigiane che stazionavano sui ponti erano riconoscibili perché avevano la loro stuoia, ma negli alloggi il letto era fornito di strami, cuscini, piumini, coltri e lenzuola, ed era dotato come ovunque di casselle e cassellette per il resto della biancheria. Espressione della povertà del giaciglio (e quindi della cortigiana) è il dormire sulla paglia, avendo la stuoia per materasso o, al posto del piumino, un *quarelo*, cioè un mattone (anche se solitamente un mattone o un sasso sostituivano il cuscino, in questo caso il poeta usa proprio il termine *pimazzo*)²⁵. Dalla poesia popolaresca o dialettale quattro-cinquecentesca che si diffonde in relazione alle occasioni matrimoniali si possono ricavare altri dati, confrontabili con quelli che emergono dai documenti d’archivio che riguardano le campagne della Terraferma. Il matrimonio seguiva un cerimoniale che, a dispetto delle tenaci opposizioni della Chiesa post-tridentina, sopravvivrà fino a epoche recenti almeno nelle aree rurali, dove più a lungo tendono a conservarsi le tradizioni. Le tappe fondamentali erano la richiesta al padre della sposa, la visita alla sua casa con un corteo di familiari per “prendere la promessa”, e dopo alcune settimane il matrimonio alla presenza delle famiglie, con il dono dell’anello alla sola sposa, l’ingresso nella casa del marito, il banchetto con balli e scherni, spesso scurrili. Il rito e il tono dei componimenti era analogo tra gli *sponsalia* della nobiltà veneziana e i *mariazi* del popolo del contado. Sia i componimenti popolari che alcune opere più elevate come la *Sofonisba* di Trissino confermano queste prassi, in particolare quella dell’*inanellatio*. Altri usi, come quello degli sposi di bere dallo stesso bicchiere che poi veniva immediatamente rotto e dai cocci si traevano gli auspici, o il bacio in presenza degli astanti, vennero fortemente stigmatizzati e vietati dalla Chiesa per lungo tempo, nonostante le resistenze della gente. Il

²³ Ivi, p. 85, nel componimento *Insegnamenti alle puttane*.

²⁴ Ivi, p. 87-102, *Il catalogo di tutte le principal et più onorate Cortigiane di Venetia*.

²⁵ Ivi, p. 35 e 39, dal *Pronostico alla villotta sopra le puttane*, stampa popolare edita nel 1558; p. 53, dalle *Rime bizzarre* di Andrea Calmo.

rito del bicchiere scomparve, ma non quello del bacio, o quello di portare piccoli doni alla sposa: oggetti di vari tipi, tra i quali inghistere o fazzoletti o utensili per i lavori di casa, non di rado con giochi sui doppi sensi a sfondo sessuale. Nei componimenti scherzosi per i matrimoni compaiono a volte, in tono ironico, le liste dotali: non mancano tra i contadini *ninzoli*, *stramazzi*, *cavezzali*, *camise*, *caini*, *secchi* e *boccali* e *pignate*, *calcette*, *scarpette*, *zopiegi* e *maneghe abotoné*, liste che trovano puntuale conferma nei documenti d'archivio dell'epoca dei centri di Terraferma (per esempio *assecuratio dotis*, *solutio dotis*, *satisfactio dotis*)²⁶.

Restando nell'ambito della letteratura in lingua veneta del XVI secolo, ma in ambito di produzione per il teatro, alcuni risultati particolari si riscontrano nell'opera di Ruzante. Nei suoi testi balza subito all'occhio la costante e spasmodica attenzione, nei ceti meno abbienti, a ogni singolo capo d'abbigliamento: le scarpe, la berretta, la veste. Tale bramosia, dovuta al fatto che ormai, in quel periodo e in particolare dopo le tensioni della guerra di Cambrai, un certo benessere si stava diffondendo e diventava in qualche modo accessibile apparentemente "allungando una mano"; tanti personaggi si adoperano quindi, anche con stratagemmi frutto di fantasia furfantesca, per ottenere accessori e indumenti. Nel *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo*²⁷, composto nei primi anni venti del Cinquecento, lo stesso protagonista entra in scena con un lungo gabbano stracciato descritto come "un gaban pì longo ca n'è sto casseto de corambe", un giubbone di corame; giunto a Venezia si esamina le scarpe e nota che una si è addirittura dissolata²⁸. Gnuà, la sua donna, si lamenta che dalla guerra Ruzante non aveva portato per lei nemmeno "qualche gonela"²⁹. Frequenti e circostanziate sono in Ruzante le citazioni di armi; per fare degli esempi troviamo in questo testo l'"asta" o "lanzoto" (il lanciotto) con cui all'occorrenza dare "du cai punsi e una bastonà" (due colpi di punta e uno di taglio), "s-ciopiti, trelari, balestre, freçe" (schioppi e artiglierie), i "cassiti de fero" (caschi ferrei) che portano i soldati "tanto che i pesa, tanta carne i tira zò"³⁰. Ruzante aveva poi la sua bella storta (un tipo di spada detta anche falcione), gettata via per mescolarsi ai nemici, che vorrebbe riscattare per tre *troni*. Armi che i soldati rovinati alla rotta della Ghiaradadda

²⁶ Per l'argomento dei componimenti matrimoniali, M. MILANI, *Aspetti tradizionali del rito matrimoniale*, in *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, atti del convegno a cura di M. MURARO, Castelfranco Veneto e Asolo, 1-3 settembre 1978, Roma 1987, p. 101-109.

²⁷ Pur esistendo accreditate edizioni a stampa, come RUZANTE, *Teatro*, a cura di L. ZORZI, Torino 1967, di alcune opere, soprattutto se molto note e indagate, risulta agevole anche la consultazione online: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/r/ruzzante/il_reduce_etc/pdf/il_red_p.pdf.

²⁸ Ivi, Scena I.

²⁹ Ivi, Scena III.

³⁰ Ivi, Scene I e II.

vendevano alle osterie per poter mangiare. Anche nella *Bilora*³¹, un altro dei dialoghi in lingua rustica, si trovano alcune armi, come la “sbombarda” o “la cortela” ovvero la roncola³²; il personaggio di Andronico portò invece “la corazina e la falda” (parte dell’armatura che si attacca alla panciera) tutta l’estate, “armao a muò un san Zorzi”³³. Anche in questa *pièce*, oltre alla menzione di alcune monete (moraiole, cornacchioni, monete da due soldi, “manca desnuove marchiti a andare a un tron”³⁴), si trova qualche riferimento all’abbigliamento come “i zocoli e la bereta” e gli “scofon” (calzerotti, *scalfarotti*)³⁵. Ma quest’opera risulta interessante soprattutto per i modi di dire: Bilora dalla rabbia sente dentro sé “un remore ch’el sona un favero che recalze un gomiero” (un rumore che sembra un fabbro che rinalza un vomere)³⁶; ubriaco, ha lo stomaco talmente pieno che gli si “sbaterae na falza sul magon” (batterebbe per affilarla una falce sullo stomaco)³⁷; mentre la giovanetta che Andronico ha portato via non è adatta a un uomo maturo, “la n’è pignata per lo vostro menestraore³⁸”. Nella *Moscheta*³⁹, opera redatta intorno al 1530, si ritrovano ancora curiosi modi di dire: Menato sente un bruciore “ch’i par faveri che con du martiegi faghe tin! ton! tin! ton! che co’ uno mena l’altro alze”, e implora “no menè pì ch’a’ son pì sbatù che no fo mé (mai) lana”⁴⁰. Poco oltre si legge “l’è pì d’un’ora ch’i faveri che me sbate in la panza, ch’a’ son pì roto che no fi’ vero pesto” (vetro pesto)⁴¹. Altra curiosa espressione è “esser co’ è quigi che çerca si gi ha rote le scarpe, ch’i çerca quello ch’i no vorae catare” (essere come quelli che cercano se hanno le scarpe rotte, ovvero che cercano ciò che non vorrebbero trovare)⁴²; “ficcar nel carnier”⁴³, che ricorre con frequenza, significa imbrogliare. Significativi anche paragoni come quelli su Betìa, che ha “vuogi lusinti co’ i spiegi” e “denti liosi co’ è na speciaria” (occhi lucenti come specchi e denti odorosi come una spezieria), oltre alla pelle liscia come “un segielo che foesse stò fregò da fresco” (un secchiello appena lustrato)⁴⁴. Oggetti quotidiani presenti nelle case cittadine non particolarmente benestanti sono “i scagni e le

³¹ http://www.liberliber.it/mediateca/libri/r/ruzzante/bilora/pdf/bilora_p.pdf.

³² Ivi, Scene I e IX.

³³ Ivi, Scena VIII.

³⁴ Ivi, Scena III.

³⁵ Ivi, Scene VI e IX.

³⁶ Ivi, Scena II.

³⁷ Ivi, Scena VI.

³⁸ Ivi, Scena VIII.

³⁹ http://www.liberliber.it/mediateca/libri/r/ruzzante/la_moscheta/pdf/la_mos_p.pdf.

⁴⁰ Ivi, Atto I, scena I.

⁴¹ Ivi, Atto I, scena II.

⁴² Ivi, Atto II, scena IV.

⁴³ Ivi, Atto I, scena V.

⁴⁴ Ivi, Atto I, scene II e IV.

banche”⁴⁵, le “pignate” e le “scuele”⁴⁶; Ruzante infine riconosce l’uscio di casa sua dal picchiotto: “questa è la so s-ciona del me usso”⁴⁷. Anche in quest’opera non mancano riferimenti all’abbigliamento: la camicia, il borsellino con i marchetti⁴⁸, la “gonela” e la “bereta”⁴⁹; Menato suggerisce a Ruzante di cambiarsi “de gonela” e travestirsi “da çitain, o da soldò, o da scolaro”, sottolineando la specificità del guardaroba tra persone di diversa posizione⁵⁰. Oltre a rapidi cenni agli elementi della bardatura di muli e cavalli, come la groppiera e l’ardiglione della cinghia (puntale della fibbia della cinghia), anche qui è notevole la precisione dei riferimenti al mondo delle armi: il “pestolese” (pugnale pistolese, a lama di sezione romboidale), “una corazina indosso e una spagnuola” (tipo di spada), la balestra; Ruzante dice che il suo “sponton ha buon manego e miegio soramanego”; si trovano poi il “cortelo”, lo stocco, l’arco, lo spiedo⁵¹. Nel IV atto Tonino, il soldato bergamasco, “om d’armi in su caval”, dice: “Quant a’ so’ armat e che’m guardi ind’ol spec, la mia figura e’ ‘m fa paura a mi”. La presenza di uno specchio in camera è attestata anche da altri testi come il *Marescalco* di Aretino, il *Cortegiano* di Castiglione, e la *Strega* di Lasca. Nel V atto della *Moscheta* è invece Ruzante a essere armato di tutto punto, con spada, corazza e rotella (lo scudo) che sono spesso protagonisti degli eventi. Egli, aggirandosi per le vie buie di Padova, si impaurisce sentendo “sgrintolare na corazina” (sgrigliolare una corazzina) e “fumego de s-ciopeto”, mentre porta la rotella sulla testa per paura che qualcuno getti dalle finestre “un quarelo”, ancora un’attestazione del vocabolo per “mattone”⁵².

Tra gli epistolari ordinati per la stampa, dei quali si vedranno in dettaglio altri casi, è qui opportuno citare almeno l’importante esempio della raccolta di *Lettere da diversi re e principi e cardinali e altri uomini dotti a mons. Pietro Bembo scritte*⁵³, al suo interno va segnalata la lettera inviata da Firenze nel 1536 da Ugolino Martelli con alcuni passi riguardanti la medaglia che Benvenuto Cellini andava facendo del cardinale, ove Martelli afferma pure di voler far eseguire “uno altro rovescio” a sua “requisitione” con dentro “alcun

⁴⁵ Ivi, Atto II, scena I.

⁴⁶ Ivi, Atto III, scena V.

⁴⁷ Ivi, Atto V, scena III.

⁴⁸ Ivi, Atto I, scena V.

⁴⁹ Ivi, Atto III, scena II.

⁵⁰ Ivi, Atto II, scena I.

⁵¹ Le citazioni di armi percorrono tutto il testo, apparendo ovunque e giocando spesso un ruolo determinante soprattutto nel concorrere, attraverso il rapporto con esse, alla descrizione psicologica dei personaggi.

⁵² Ivi, Atto V, scena I.

⁵³ *Lettere da diversi re e principi e cardinali e altri uomini dotti a mons. Pietro Bembo scritte* (ristampa anastatica dell’ed. Sansovino, 1560), a cura di D. PEROCCO, Bologna 1985, libro III, lettera 36, secondo la numerazione data da Francesco Sansovino per l’edizione del 1560. Anche l’intero *corpus* di lettere di Pietro Bembo meriterebbe un’indagine specifica.

motto delle virtù d'un tanto uomo". Sullo stesso argomento aveva inviato a Bembo più lettere anche Benedetto Varchi nel luglio, settembre e novembre 1536 e aprile 1537⁵⁴, disquisendo ancora sul rovescio della medaglia che in quel periodo si faceva, e sui motti da apporvi, oltre che sul viaggio che Benvenuto Cellini si preparava a fare per venire a Padova a terminare i suoi doveri nei confronti del prelato ivi residente.

A ulteriore prova che le raccolte di lettere offrono spesso spunti interessanti e curiosi, traggo un rapido esempio dagli scritti di Michelangelo, simbolo mitizzato del Rinascimento che risulta difficile immaginarsi alle prese con problemi quotidiani come la ricerca di una stoffa per far confezionare un vestito a Cornelia Colonelli, moglie di Francesco Amadori detto Urbino, suo fedelissimo servitore e aiutante dal 1530 alla morte: il 2 marzo 1555 scriveva al nipote Leonardo a Firenze "Lionardo, io ebi la rascia, e a torla qua sarebe costa molto più e non sare' stata sì bella: del che Urbino te ne ringrazia quanto sa e può"⁵⁵; Urbino morì il 3 dicembre dello stesso anno. Sempre a proposito dei massimi nomi dell'arte del Cinquecento, è doveroso porre l'attenzione sulla recentissima e tanto attesa pubblicazione delle lettere di Tiziano; anche dalla silloge di questo prezioso e prestigioso carteggio è stato possibile estrapolare alcune utili informazioni. Nel complesso delle duecentosettandue voci raccolte dai curatori (lettere edite, lettere manoscritte, o regesti di lettere perdute la cui esistenza è desunta da altre missive o da altre fonti, in varia quantità per gli anni dal 1513 al 1576), non sono moltissime le citazioni utili a questo lavoro, ma sono comunque di un certo interesse⁵⁶. Per quanto concerne i caratteri della raccolta epistolare, il raggio dei corrispondenti e delle relazioni, i contenuti generali delle missive, le difficoltà nell'identificazione e dell'analisi dei documenti, il ruolo avuto nella stesura di alcuni testi da parte di Pietro Aretino *in primis* e di Lodovico Dolce, rimando all'introduzione di Lionello Puppi e alla posfazione di Charles Hope alla pubblicazione dell'edizione summenzionata⁵⁷. I riferimenti più significativi per quanto in questa sede ci interessa sono riconducibili a un altro artista, Leone Leoni, e alla circolazione delle stampe da opere di Tiziano stesso, anche se il ordine di comparizione la prima citazione da segnalare è un capo d'abbigliamento: Federico Gonzaga, nel 1537, mandò infatti a Tiziano una "ricchissima casacca" per ringraziamento - e più probabilmente sollecitazione - per l'esecuzione di una sua commissione. Si tratta però di un indumento non adeguato agli usi veneziani e soprattutto non rispondente alle necessità di abbigliamento di

⁵⁴ Ivi, Libro III, lettere 50-53.

⁵⁵ MICHELANGELO, *Rime e lettere*, a cura di P. MASTROCOLA, Torino 2006, lettera 284, p. 602.

⁵⁶ Tiziano. *L'epistolario*, a cura di L. PUPPI, posfazione di C. HOPE, Firenze 2012

⁵⁷ Ivi, p. 9-17; p. 345-349.

Tiziano in quel momento⁵⁸. Come anticipato, nell'epistolario si ritrova un discreto numero di citazioni su Leone Leoni, con cui Tiziano aveva certo dimestichezza, in quanto grande protetto di Pietro Aretino e artista che a lungo lavorò per la corte imperiale, ma con cui non aveva una grande amicizia, dato il terribile carattere del giovane scultore⁵⁹. Leoni compare per la prima volta in una lettera del 1549 di Antoine Perrenot de Granvelle, vescovo di Arras e figlio del primo consigliere di Carlo V, Nicolas. Antoine riferisce a Tiziano che Leoni, con lui a Bruxelles in quel periodo, gli "ha principiato una medaglia, la quale dimostra tanto buon principio, che mi forza a sperarne miglior mezzo et ottimo fine"⁶⁰. Lo scultore aretino torna anche nel 1550 in una lettera stavolta scritta da Tiziano al vescovo di Arras, in quanto aveva fatto da intermediario tra Carlo V e il pittore per la commissione di un ritratto dell'imperatore stesso che questi voleva donare a una principessa di Spagna (dona Maria o dona Juana)⁶¹. Leone Leoni e Tiziano scrivono congiuntamente da Augusta l'anno seguente a Giuliano Gosellini, segretario di Ferrante Gonzaga che allora era governatore di Milano, ricordandogli la loro servitù e le commissioni in corso: un modo per tenere viva la loro condizione di creditori nei confronti delle casse imperiali⁶². I rapporti tra Tiziano e Leoni, però, non furono affatto sereni: nel 1559 lo scultore si era offerto di ospitare nella propria casa di Milano (la celebre *casa delo Omenoni*) Orazio Vecellio, di ritorno da Genova dove si era recato per riscuotere una parte della credito del padre. In quell'occasione, però, Leoni per cupidigia o per vendetta tentò di assassinare con dei complici il malcapitato Orazio; salvatosi fortunosamente dall'attentato grazie all'aiuto del suo servitore, anche se accoltellato, ritornò vivo in patria da dove Tiziano stesso scrisse a Filippo II una lunga lettera per chiedere giustizia contro l'ingestibile Leoni⁶³. L'anno dopo, però, Leoni risultava ancora impunito e sempre al servizio di Filippo, e quindi indignato per tale ingiustizia, il cadorino tornò a scrivere al re di Spagna per impetrare la giusta punizione del mascalzone, del quale ora cerca per rabbia di intaccare la credibilità professionale⁶⁴. Passando ai riferimenti sul tema dell'incisione, nel 1566 Tiziano inviò al doge Girolamo Priuli una richiesta di privilegio (poi in breve accolta dal Consiglio dei

⁵⁸ Ivi, lettera 51, p. 91-92.

⁵⁹ I rapporti tra Pietro Aretino e Leone Leoni, attraverso i dati forniti dall'epistolario a stampa dello scrittore, sono analizzati in L. SABBADIN, *Lusso, vanità e gusto nella casa di Pietro Aretino. Artefici e oggetti di arte applicata documentati nell'epistolario*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 2005-2006, relatore prof.ssa G. Baldissin Molli, p. 67-72.

⁶⁰ Ivi, lettera 138, p. 175-177.

⁶¹ Ivi, lettera 149, p. 187-188.

⁶² Ivi, lettera 159, p. 195-196. Il sollecito del pagamento della pensione di Tiziano è ancora più esplicito nella lettera successiva di Tiziano allo stesso Gosellini, n. 160 del 10 febbraio 1551, p. 196-197.

⁶³ Ivi, lettera 187, p. 223-225.

⁶⁴ Ivi, lettera 92, p. 234-235.

Dieci) per una serie di incisioni su rame. La lettera è scritta in modo formale e pertinente all'argomento giuridico di cui tratta, e permette di conoscere direttamente dalla voce del maestro quanto avveniva in materia di contraffazioni e conseguente perdita di qualità e prestigio del primo autore: “havendo alli giorni passati novamente fatto metter a stampa di rame a comune comodo de' studiosi della pittura un disegno del Paradiso et diversi altri pezzi di diverse altre inventioni con mia gran fatica et spesa, neuno altro, se non che avrà cagione da me, possa intagliare di detti disegni nelle città di questo Illustrissimo Dominio, né altrove intagliati vendere sotto qualsivoglia forma et modo per XV anni continui, sotto pena di duc. 50 per ogni stampa che fosse ritrovata esser intagliata in mano d'alcuno, et di duc. 1 per ogni carta di disegno, che fosse stampata da detta stampa, quanto da chi la vendesse, e questo tante volte quante da detti autori o venditori fossero trovate le stampe intagliate et disegni loro, da esser applicata questa pena un terzo all'arsenale, un terzo alla pietà e l'altro terzo all'accusator. Conciossiaché alcuni huomini poco studiosi dell'arte per sfuggir la fatica et per avidità di guadagno si mettono a questa professione defraudando l'onore del primo autore di dette stampe col peggiorarle, et l'utile delle fatiche altrui, oltra l'ingannar il popolo con la stampa falsificata et di poco valore”⁶⁵. Infine, due lettere di Tiziano, una *ante* marzo 1572 perduta e una del 1573, indirizzate al duca d'Alba Fernando Alvarez de Toledo, allora governatore dei Paesi Bassi e residente ad Anversa, ci informano sul fatto che il pittore si fosse cimentato anche nell'esecuzione di soggetti per arazzi (una *Maddalena penitente* e una *Bellona*), ricevendone in cambio “cento anne di spaliere o tappezzerie che vogliam dire accioché io ne potessi adornar un par di stanze”. Tiziano le apprezzò perché “gli scudi si spendono, et queste simil cose si serbano in casa perpetuamente, et oltra il goderle io, vengo poi a lasciarle ai posterì miei per un testimonio della servitù mia grata ad un sì fatto prencipe”⁶⁶.

Qualche informazione sui beni sontuosi proviene dalle lettere, dalla biografia e da altre opere di un altro personaggio che percorre la penisola italiana del Cinquecento, monsignor Giovanni della Casa (1503-1556), fiorentino, protetto dai Farnese a Roma e dal 1544 nunzio pontificio a Venezia. Dall'estratto delle sue missive, incentrate su temi di politica e letteratura

⁶⁵ Ivi, lettera 232, p. 284-285. Ancora di una incisione in rame di una sua opera, la *Trinità* per Carlo V, Tiziano parla nella lettera al cardinale Alessandro Farnese del 1567, n. 233, p. 285-286. Nello stesso 1567, Domenico Lampsonio scrive a Tiziano circa le stampe che Cornelius Cort aveva fatto di alcune sue opere recenti, ricordando anche il lavoro di Caraglio di parecchi anni prima sull'*Annunciazione* per le monache di Santa Maria degli Angeli di Murano, unica testimonianza visiva di quell'opera perduta, lettera n. 236 del 13 marzo 1567, p. 288-290.

⁶⁶ Ivi, lettere 267, p. 327; 271 p. 331-332.

(in particolare la pubblicazione delle opere di Pietro Bembo) emergono rapidi riferimenti a un tessuto turchese, a una veste, a prova che la cura delle incombenze quotidiane era seguita direttamente anche da parte di grandi personaggi della politica del tempo, che non tutto demandavano ai propri segretari e collaboratori. Dall'epistolario di Pietro Aretino (lettera n. 209 del V libro) sappiamo che a questi Della Casa aveva regalato una collana nel 1549, e che ne aveva ricevuto in ringraziamento un sonetto. Come letterato si cimentò nei generi più diversi, ispirandosi a Berni per la poesia giocosa, a Petrarca per i sonetti, alla poesia e alla prosa latine, eccellendo nella prosa volgare per le sue relazioni durante il periodo della nunziatura. Al pari di tanti altri scaltri uomini del suo tempo, amò circondarsi di cose belle e raffinate, della compagnia di belle donne e cortigiane, di amici letterati con cui intrattenere colte conversazioni⁶⁷. Praticò anche il genere della trattatistica divenendo celebre per la stesura del *Galateo*, richiestogli dal vescovo Galeazzo Florimonte (da cui il titolo), composto nel 1552 durante uno dei suoi soggiorni presso l'abbazia di Nervesa della Battaglia ospite dei conti di Collalto, sugli ameni colli del Montello trevigiano, e stampato nel 1558 a Venezia. Il *Galateo* si configura come un trattatello, composto in stile e per scopi mediani nei lettori (quindi non paragonabile ai toni di Castiglione), che vuole offrire alcuni consigli pratici per ben apparire in pubblico, per poter stare amabilmente e convenientemente in società. Esempio di questo modo colloquiare e di *delectare docendo* è un consiglio che compare già nelle prime pagine: "Non si vuole anco, soffiato che tu ti sarai il naso, aprire il moccichino e guatarvi entro come se perle o rubini ti dovessero esser discesi dal célabro: che sono stomachevoli modi e atti a fare, non che altri ci ami, ma che, se alcuno ci amasse, si disinnamori"⁶⁸. In un simile libro di precetti non potevano mancare i suggerimenti sull'abbigliamento, che non si discostano molto da talune indicazioni di Castiglione: "Ben vestito dee andar ciascuno secondo sua condizione e secondo sua età, perciocché altrimenti facendo pare che egli sprezzi la gente. [...] E, se tutta la città averà tondui i capelli, non si vuol portar la zazzera; o, dove gli altri cittadini siano con la barba, tagliarti tu; perciocché questo è un contraddire agli altri. [...] Non è adunque da opporsi alle usanze comuni in questi cotali fatti, ma da secondarle mezzanamente, accioché tu solo non sii colui che nelle tue contrade abbia la guarnaccia lunga fino in sul tallone, ove tutti gli altri la portino cortissima poco più giù che la cintura [...]; così interviene a coloro che vanno vestiti non secondo l'usanza de' più, ma secondo l'appetito loro

⁶⁷ L. CAMPANA, *Monsignor Giovanni Della Casa e i suoi tempi. I*, "Studi Storici", 16 (1907), p. 1-580; L. CAMPANA, *Monsignor Giovanni Della Casa e i suoi tempi. II*, "Studi Storici", 17 (1908), p. 145-606; L. CAMPANA, *Monsignor Giovanni Della Casa e i suoi tempi. III*, "Studi Storici", 18 (1909), p. 325-506.

⁶⁸ G. DELLA CASA, *Galateo*, introduzione e note di S. ORLANDO, (I ed. 1988), Milano 2011, p. 9.

e con belle zazzere lunghe, o che la barba hanno raccorciata o rasa, o che portano le cuffie o certi berrettoni grandi alla tedesca: ché ciascun si volge a mirarli”. L’ordine, la pulizia, il senso della misura sono fondamentali “perché coloro che hanno le robe ricche e nobili ma in maniera sconce che elle non paiono fatte a lor dosso, fanno segno dell’una delle due cose: o che eglino niuna considerazione abbiano di dover piacere né dispiacere alle genti, o che non conoscano che si sia né grazia né misura alcuna”⁶⁹. Agli uomini non si addice “esser tenero e vezzoso”, poiché praticare uomini “ teneri e fragili” sarebbe come “impacciarsi fra tanti sottilissimi vetri”, tali sono i riguardi che richiedono⁷⁰. Monsignor Della Casa avverte di non indugiare a raccontare i propri sogni, salvo che non si tratti di visioni particolarmente significative; portando un esempio di queste ultime, descrive l’interno di una spezieria che nel sogno veniva saccheggiata dal popolo: “andava ogni cosa a ruba, e chi toglieva un lattovaro, e chi una confezione, e chi una cosa, e chi altra, e mangiavalasi di presente; sicché in poco d’ora né ampolla né pentola né bossolo né alberello vi rimanea che vòto non fosse e rasciutto. Una guastadetta v’era assai piccola, e tutta piena di un chiarissimo liquore, il quale molti fiutarono, ma assaggiare non fu chi ne volesse” perché, si scopre poco oltre, conteneva la *discrezione*, cioè il discernimento, e solo “Domeneddio” ne aveva bevuto il contenuto⁷¹. Sempre sul corretto modo di andare agghindati è il seguente precetto: “E alcuni si truovano i quali, non essendo però di roba più agiati degli altri, hanno d’intorno al collo tante collane d’oro e tante anella in dito e tanti fermagli in capo e su per li vestimenti appiccati di qua e di là che si disdirebbe al sire di Castiglione” (citazione boccacesca per potente signore francese); Della Casa accenna anche alle leggi suntuarie ricordando “che in molte città e delle migliori non si permette per le leggi che il ricco possa gran fatto andare più splendidamente vestito che il povero”⁷². Anche questo autore, come Castiglione e tanta altra precettistica, sottolinea l’importanza della grazia anche nei comportamenti: “Non si dee adunque l’uomo contentare di fare le cose buone, ma dee studiare di farle anco leggiadre. E non è altro leggiadria che una cotale quasi luce che risplende dalla convenevolezza delle cose che sono ben composte e ben divise l’una con l’altra e tutte insieme: senza la qual misura eziandio il bene non è bello e la bellezza non è piacevole”⁷³. Le indicazioni paiono a tratti ricalcare e rendere più accessibili gli assunti che si ritrovano nel *Libro del Cortegiano*, in particolare per il concetto di

⁶⁹ Ivi, p.17-18.

⁷⁰ Ivi, p. 23.

⁷¹ Ivi, p. 28-29. *Lattovaro* e *confezione* sono medicinali; *alberello* e *guastadetta* sono vasi da farmacia.

⁷² Ivi, p. 30.

⁷³ Ivi, p. 78.

appropriatezza nel vestire, nell'ornarsi e nel comportarsi: "Conviensi adunque alle costumate persone avere riguardo a questa misura che io ti ho detto, nello andare, nello stare, nel sedere, negli atti, nel portamento e nel vestire e nelle parole e nel silenzio e nel posare e nell'operare. Perché non si dee l'uomo ornare a guisa di femmina, acciocché l'ornamento non sia uno e la persona un altro, come io veggo fare ad alcuni che hanno i capelli e la barba inanellata col ferro caldo, e 'l viso e la gola e le mani cotanto strebbiate e cotanto stropicciate che disdirebbe ad ogni femminetta, anzi ogni meretrice quale ha più fretta di spacciare la sua mercatanzia e di venderla a prezzo". Importante è anche la giusta quantità di profumi e l'adeguamento degli abiti alle proprie condizioni: "Non si vuole né putire né olire, acciocché il gentile non renda odore di poltroniero; né del maschio non venga odore di femmina o di meretrice. [...] I tuoi panni convien che siano secondo il costume degli altri di tuo tempo o di tua condizione [...]. Ché, se tu arai per avventura le gambe molto lunghe e le robe si usino corte, potrai far la tua roba non delle più, ma delle meno corte. E, se alcune le avesse o troppo sottili o grosse fuor di modo, o forse torte, non dee farsi le calze di colori molto accesi né molto vaghi per non invitare altrui a mirare il suo difetto". Insomma, "Debbiamo adunque procacciare che la vesta bene stia non solo al dosso, ma ancora al grado di chi la porta: e, oltre a ciò, che ella si convenga eziandio alla contrada ove noi dimoriamo; [...] così sono in diverse contrade diverse usanze, eppure in ogni paese può l'uomo usare e ripararsi acconciamente. Le penne che i Napoletani e gli Spagnuoli usano di portare in capo e le pompe e i ricami male hanno luogo tra le robe degli uomini gravi e tra gli abiti cittadini, e molto meno le armi e le maglie"⁷⁴. A tavola non è educazione "fregarsi i denti con la tovagliuola, e meno col dito [...] né in levandosi da tavola portar lo stecco a guisa d'uccello che faccia suo nido, o sopra l'orecchia come barbieri, è gentil costume. E chi porta legato al collo lo stuzzicadenti erra senza fallo; ché, oltra che quello è uno strano arnese a veder trar di seno ad un gentiluomo e ci fa sovvenire di questi cavadenti che noi veggiamo salir su per le panche, egli mostra anco che altri sia molto apparecchiato e provveduto per li servigi della gola; e non so io ben dire perché questi cotali non portino altresì il cucchiaino legato al collo"⁷⁵. Nell'ultimo capitolo Giovanni Della Casa si dilunga sulle operazioni che opportuno svolgere in solitudine, come spogliarsi e togliersi calze e calzature, pettinarsi, lavarsi le mani se non per andare a tavola, inoltre non si

⁷⁴ Ivi, p. 79-81.

⁷⁵ Ivi, p. 83.

deve “comparire con la cuffia della notte in capo, né allacciarsi anco le calze in presenza della gente”⁷⁶.

⁷⁶ Ivi, p. 87.

4.2 Alcuni generi letterari: una campionatura ragionata

Come si è potuto vedere da questo primo *excursus*, la letteratura del Cinquecento offre notevoli quantità di informazioni per gli studi sul mondo della produzione di beni suntuari, informazioni che spesso si affiancano a quelle fornite dai dati d'archivio e a quanto si può visualizzare tramite una mirata indagine sul documento pittorico. Alcune opere, per ragioni diverse e via via specificate, si sono rivelate maggiormente significative o indicative di particolari situazioni (come per esempio la vicinanza del loro autore a Pietro Aretino, la specifica *venezianità* del testo, l'essere rappresentative del mondo femminile) e per questo motivo sono state poste in rilievo.

4.2.1 L'epistolario di Lucrezia Gonzaga

Le *Lettere* di Lucrezia Gonzaga uscirono a stampa una sola volta prima dell'edizione moderna, nel 1552 a Venezia. Non si conosce l'esistenza di manoscritti e a volte la critica ne ha messo in dubbio l'autenticità, attribuendone la stesura - almeno parziale - a Ortensio Lando, il letterato che più sostenne la capacità scrittoria della nobildonna e che più probabilmente la aiutò nella fase redazionale⁷⁷. Anche per quanto concerne l'epistolario edito di Lucrezia, permangono aperti molti dei problemi che interessano analoghe produzioni del XVI secolo, legati al mondo della stampa (che stava allora assumendo i caratteri di una sorta di "industria", con lo sviluppo di alcune figure di intellettuali che a essa si dedicavano a tempo pieno), alle questioni dei modelli (classici come Cicerone, più recenti come Erasmo, o le raccolte di *exempla* come quella di Girolamo Garimberto, cui Lucrezia sembra guardare più da vicino), a quella delle citazioni, al complesso sistema che sottendeva alla rete di corrispondenti o di dedicatari. Interessante sarebbe poter anche approfondire i modi e i contenuti dell'istruzione giovanile delle sorelle Gonzaga, di cui poco si sa se si esclude la frequentazione e alcune nozioni impartite da Matteo Bandello. Lo stampatore di Lucrezia è Gualtero Scotto, lo stesso delle raccolte epistolari di Pietro Bembo, e nonostante il titolo originario riporti che si tratta del *libro primo*, per ragioni che non si conoscono non ve ne saranno di successivi, né vi saranno altre edizioni della raccolta stessa. Le lettere non riportano l'anno nella data, ma si riferiscono tutte a un periodo compreso tra il 1546 e il 1552, i difficili anni della prigionia - fino alla morte - del marito Giampaolo Manfrone; l'ordine non è quello strettamente cronologico e a volte sembra che Lucrezia voglia in qualche modo

dare alle missive un'organizzazione tematica, o secondo quelle tipologie che venivano allora codificate nei libri di modelli. Nelle lettere in cui più forte è stata vista l'ombra di Ortensio Lando, maggiore è anche l'attenzione dell'autrice per le tematiche religiose, per la spinta sulla scia di Erasmo verso una spiritualità più immediata e còlta, un atteggiamento che da lontano preannuncia l'esperienza che lei stessa avrà negli anni 1567-1568 con il tribunale dell'Inquisizione, quando verrà processata per sospetto di eresia e costretta all'abiura. Certo, per quanto restino ancora da indagare la vera e completa fisionomia della cerchia dei Pastori Fratteggiani, il contenuto delle loro discussioni, i caratteri delle loro attività, indubbe dovevano essere le preoccupazioni religiose e le frequentazioni di Erasmo. Forse proprio perché teneva bene a mente le sacre scritture e i consigli in esse contenuti di badare più alla cura dell'anima che non a quella del corpo, e di non porre eccedenti attenzioni ai fabbisogni materiali, Lucrezia non offre un numero straordinario di notizie su beni e oggetti di lusso, ma le sue citazioni hanno spesso un valore di metafora, di esemplificazione di altro, di paragone per esprimere concetti morali.

Primo eccellente esempio di questo atteggiamento è una lettera di consigli scritta da Gazzuolo al cognato Rodolfo Gonzaga, signore di Luzzara e Poviglio, su sua richiesta; Lucrezia lo esortò a essere intraprendente perché “non si può venire a onore senza sudore”. Per spiegargli meglio questo concetto narrò nella lettera un aneddoto molto efficace, basato sulle qualità dei metalli: “venne, dico, desiderio all'ottone di voler doventare oro e andossene ad un orafo e si gli disse: «Vedi, maestro, dall'oro a me vi è poca differenza, si che agevolmente mi potreste far doventar oro se tu volessi». Guardollo l'orafo pieno di ira e di giusto sdegno, e finalmente gli disse: «Potrai tu sofferire que' duri colpi di fuoco che si danno all'oro per raffinarlo?» Strinsesi l'ottone nelle spalle e, isbigotito dal travaglio che l'orafo gli ricordò, andossene contento di rimanersi ottone, e non più cercando di divenir oro. Vengo ora a proposito e applico la mia favoletta al presente ragionamento, affermandovi che non si possa doventar oro senza i colpi di fuoco, cioè senza sudare, senza veggiare e senza molto travagliare. Se voi non accettate la occasione che vi si appresenta, voi non diverrete mai oro, ma resterete ottone, e Iddio voglia anche che non diventiate piombo”⁷⁸. Come si diceva, in vari passaggi Lucrezia dimostra di non tener conto di ricchezze materiali; scriveva al suo precettore Matteo Bandello di aver sentito di sue lamentele circa il fatto che la sua famiglia

⁷⁷ Cenni biografici sull'autrice si trovano in corrispondenza della descrizione dei beni del marito, Giampaolo Manfrone. LUCREZIA GONZAGA, *Lettere*, a cura di R. BRAGANTINI e P. GRIGUOLO, Rovigo 2009, *Introduzione* p. XIII-XXX.

⁷⁸ Ivi, lettera XL, p. 39.

l'avesse fatta sposare a un "uomo di sì poche facultà, il quale m'avesse a condurre in una poco amena villuccia a farmi abitare in una torre poco degna degli avoli onde ne sono secondo la carne discesa"; però l'aveva "molto maravigliata che un uomo di sì alta intelligenza e di sì profondo intelletto per sì fatte cose si lagnasse e si querelasse" come se non sapesse che "abitare le umili capanne non fusse più vicino alla vita beata". Educata proprio da lui, "non conobbe mai ricchezza maggiore che l'esser povera d'appetiti, e l'esser povera d'appetiti non pò stare con le molte ricchezze"; Lucrezia approfondiva di seguito: "Certo è, Padre mio, che tutte le volte che io considero i disordini che sogliono derivare dalle ricchezze, e ispezialmente la superbia, reina de tutti i mali, e appresso la intemperanza, non posso fare che le terrene facultà non disprezzi. Sovviemmi anco che, interpretandomi voi Euripide, appresi già non esser da considerare la qualità delle ricchezze, ma bene la qualità di chi le possiede. Sì che, Padre mio buono e amorevole, dovevate lasciar da canto l'attristarvi per sì fate cose, perciò che a me non davano punto di noia. Se i magnifici e gli alti palagi avessero possanza di iscacciare le infirmità e i mali pensieri, forse che anch'io me ne sarei doluta. Così anche avrei fatto se la morte temesse di intrare nelle stanze reali, e solo visitasse chi umilmente abita; ma ei non avviene così"⁷⁹. Lo stesso concetto si ripresenta in una lettera monitoria inviata da Fratta a un anonimo signore di Bergamo affinché non pecchi di avarizia: "Tolgasi via il comune errore: che cosa sarà l'oro, e che cosa sarà l'argento, se non terra rossa e bianca? [...] Magnifica cosa è istimata non il possedere le ricchezze, ma sì bene il rifiutarle e sprezzarle"; il pensiero è molto chiaro: "se voi solo possedeste tutto l'oro e tutte le gemme che sono nel mondo, non sarebbe per questo la mente vostra né più dotta, né più prudente, né di miglior condizione ornata"⁸⁰. Donna istruita e sensibile, Lucrezia cercava naturalmente di educare anche le figlie secondo quella elegante cultura che lei stessa aveva potuto ricevere in un luogo meno appartato di Fratta; riconoscendo l'importanza della musica fin dall'antichità, la faceva impartire alle sue "fanciulline" e, ripresa per questo da "madama Camena Spinola", una corrispondente padovana, le rispondeva come fosse verità "che la musica faccia commozione in noi" potendolo verificare "pur sin nei cavalli i quali in su la guerra, per i musicali concerti delle trombe, dei tamborri e dei zuffoli, al guerreggiare più disposti e più pronti si fanno. Ma che dico io dei cavalli? Poiché anche gli altri animali che senza ragione si ritrovano, e ispezialmente i delfini tanto vaghi ne sono quanto imaginar uomo si possa"⁸¹. La citazione è di interesse poiché, oltre a illustrare come e secondo quali volontà avvenisse in taluni

⁷⁹ Ivi, lettera XLVII, p. 43-44.

⁸⁰ Ivi, lettera CCXCI, p. 212.

frangenti l'istruzione dei figli, rivela quanto si conoscesse all'epoca di alcune specie animali, nello specifico del fatto che i delfini, che probabilmente allora popolavano l'Adriatico più di oggi, amassero o reagissero alla musica. A tante discussioni condotte da Pietro Aretino (per esempio in alcune lettere del suo epistolario e nel dialogo *Le carte parlanti*) accanto ad altri autori e moralisti, si avvicina l'argomento trattato da Lucrezia nella missiva indirizzata al giovane letterato Giovanni Maria Bonardo, che sarà uno dei Pastori Fratteggiani e stretto collaboratore della stessa nobildonna, il vizio del gioco a carte. Scrive infatti: "Tua madre ieri mi venne a vedere, e fra molte cose ch'ella mi disse fu che giorno e notte giocavi alle carte. [...] Non ti lasciar, poverello, intrar questo morbo addosso, ma sovvenngati che tutti i mali, mentre che nascono e freschi sono, agevolmente si risanano; ma, se si lasciano invecchiare, il più delle volte ci fanno tal fondamento che mai più si possono spiantare. Io ti ricordo che questa non è buona via per arrivare alla rocca delle virtù, per essere inculta, impedita, chiusa tutta di frondi e di sterpi. Apri, apri gli occhi, e considera fra te stesso (benché giovanetto sei) quanti n'hai veduti pel mezzo delle carte salire a quelle dignità che ne separano dal volgo, e illustri nel cospetto degli uomini ne fanno apparire. [...] Ma se pur dopo 'l studio ti piace ricrearti alquanto, non hai tu lo scacchiero e lo sbaraglino? Trastullati con questi"⁸². Vi erano quindi dei giochi considerati onorevoli e anche edificanti passatempi, come gli scacchi e appunto lo *sbaraglino*, un gioco da tavola con i dadi, noto anche come *tric trac* o *tavola reale*, e altri che era meglio evitare per le conseguenze cui notoriamente portavano. Occupazioni lodevoli per una donna, oltre alla musica, erano anche secondo Lucrezia i lavori di cucito e ricamo. Sempre da Fratta scrisse alla ricamatrice veneziana Margherita Pobbia, donna nobile e còlta, ringraziandola per il "filo candido" che questa le aveva mandato, "perciò che tutte le volte che io l'userò (che sarà spesso, per quanto spero) mi si appresenterà sempre nella memoria l'amorevolezza vostra verso di me"⁸³. Lucrezia Gonzaga è in contatto con un gran numero di nobili e letterati di tanti centri del nord Italia. Tra questi vi è anche il vicentino Paolo Almerico, committente di una delle più celebri ville palladiane e membro dell'Accademia dei Pastori Fratteggiani; il canonico si era adoperato per far giungere senza

⁸¹ Ivi, lettera LXXXVII, p. 67.

⁸² Ivi, lettera CCV, p. 147.

⁸³ Ivi, lettera CCXVII, p. 153. Margherita Pobbia è una presenza significativa anche nella raccolta di *Lettere di molte valorose donne nelle quali chiaramente appare non essere né di eloquentia né di dottrina alli huomini inferiori*, stampate a Venezia nel 1549 a cura di ORTENSIO LANDO. Si veda anche F. DAENENS, *Donne valorose, eretiche, finte sante. Note sull'antologia giolittina del 1548*, in *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia. Secoli XV-XVII*, a cura di G. ZARRI, Roma 1999, p. 181-207, p. 205-206.

intoppi a Padova per conto di Lucrezia “Il forciere dei libri”⁸⁴, testimonianza della frequente e consistente circolazione di testi in quel periodo.

4.2.2 Le opere “veneziane” di Nicolò Franco: le *Pistole vulgari* e i *Dialogi Piacevoli*

Nicolò Franco nacque nel 1515 a Benevento; anche se di umili origini, si dedicò alle lettere e si trasferì a Napoli all’incirca a vent’anni. Dopo un periodo, pare poco felice, nella città partenopea, di lui si sa che nel 1536 era a Venezia, ospitato da Benedetto Agnelli, ambasciatore in laguna del duca di Mantova, e che cercava di emergere attraverso i suoi componimenti giovanili, dedicate a nobildonne a lui coeve. Forse tramite lo stampatore Francesco Marcolini entrò in contatto con la cerchia di Pietro Aretino che nel 1537 già lo accolse nella sua dimora. Grazie alla sue conoscenze delle lettere classiche, poté collaborare con Aretino nel periodo della stesura di alcune opere religiose e del primo libro di *Lettere*, ma già nel corso del 1538 dovette esserci tra i due scrittori la fatale rottura, forse dovuta proprio ad aspetti concorrenziali perché l’anno successivo uscì la raccolta epistolare di Franco, non per i tipi di Marcolini (ove forse vigeva il veto di Aretino in merito alla cosa) ma per quelli di Antonio Gardane⁸⁵. Le *Pistole vulgari* coprono un arco temporale che va dal 1531 alla fine del 1538 e si propongono, diversamente da quanto fece Aretino, di essere una raccolta di modelli anche con destinatari generici o immaginari, con caratteri quindi più staccati dal contingente anche se in fin dei conti, nonostante questo, forniscono un discreto numero informazioni sull’oggetto della presente ricerca⁸⁶. L’emulazione e il tentativo di superamento dell’opera pionieristica del suo primo protettore si desume anche dalla scelta dei destinatari reali, tra i quali tanti sono i contatti che Franco dovette aver stabilito durante il suo soggiorno presso il *Flagello dei principi*: uomini di potere, intellettuali, artisti. Rispetto alla *princeps* del 1538, nell’edizione successiva del 1542 alcune lettere vennero espunte; tra queste la più interessante ai nostri fini è certamente quella che egli aveva indirizzato a Luigi Anichini, incisore di pietre dure e grande amico di Aretino, e forse la lettera, nonostante i toni derisori, venne poi cassata proprio per questa vicinanza del destinatario a quello che ormai considerava come il suo più grande rivale; Franco scriveva ad Anichini circa un Ganimede che egli gli aveva commissionato e che attendeva da tempo, ma per non incorrere nel rischio di essere

⁸⁴ LUCREZIA GONZAGA, *Lettere*, a cura di R. BRAGANTINI e P. GRIGUOLO, Rovigo 2009, lettera CCXVIII, p. 154.

⁸⁵ A. LUZIO, *L’Aretino e il Franco. Appunti e documenti*, “Giornale storico della letteratura italiana”, 29 (1897), p. 229-283; F. PIGNATTI, *Franco, Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Catanzaro 1998, p. 202-206.

⁸⁶ N. FRANCO, *Le Pistole vulgari*, Venezia 1539; ristampa anastatica a cura di F.R. DE’ ANGELIS [Gardane 1542²], Bologna 1986.

considerato omosessuale, dato il soggetto, avrebbe desistito dall'insistere: "Non vi voglio più rammentare che mi mandate l'impronta di Ganimede, il quale fra gli artigli dell'aquila, così mirabilmente intagliato havete ne la pretiosissima gemma: perche se ve ne facessi più motto, come ho fatto fin qui, non vi toglierebbero dal ventre tutti gli argomenti del Venerabile Padre Damiano, Iddio habbia, ch'io non fussi un di coloro, a i quali piacciono i Ganimedi". Nonostante il tono sarcastico, le capacità dell'incisore (figlio di quel Francesco che lavorò *turchine* per Isabella d'Este) sono indiscusse: "Quest'arte, sapete, che per esser vostra, non puote esser d'altri. Ella e prima de i Gioiellieri, che infilzano così ben le perle, che mostrano di vedere i buchi fin nel buio di mezza notte. Ella e ultimamente de gli scultori, come voi, il quale perciò v'intendete così ben de ponderibus; perche la lunga pratica havuta con i suoi contrapesi, v'ha di sorte rischiarata la vista, che fate vedere miracoli ne l'intagliare. Vagliami Iddio, che cose mirabili son le vostre? Basterebbe se 'l Sole v'havesse prestati gli occhiali in vita, che in una pietra minutissima sculpite il testamento vecchio e nuovo. Buon per voi, poi che v'havete saputo spruzzar la vista con quest'acqua di rose, sendo per sua cagione diventato il primo scultore de l'età vostra". Franco chiedeva a Luigi come mai non si trasferisse a Roma, dove forse avrebbe trovato maggiore apprezzamento per la sua arte, ma anche per soggetti come i *Ganimedi*: "Ma ditemi Luigi caro, poi che ne la pietra, v'è così ben riuscito il Ganimede, e tanto vivo, e così mirabile, che ne faria venir voglia un'altra volta a Sodoma se 'l vedesse; che diavolo fate, che non ve ne andiate in Roma ove se ne farete cinquanta; o cento impronte e più, et in cera vergine [...], vi potrete comprare de i capelli rossi, e de i verdi di quei colori, che voi vorrete? Si che fatelo, che la si, che fara frutto qualche Ganimede fiorito simile al vostro. [...] E pero, talche non v'intravenga danno per cagion mia, tenetevi pure il Ganimede, e fatene il disegno, che io dico"⁸⁷. Altra missiva dai toni pungenti e insolenti, poi espunta, è quella indirizzata "Al Borgio Pedante in Napoli" nel settembre del 1538; l'uomo è anziano e viene rimproverato da Franco perché continua a comporre opere di dubbio valore e a non vestire adeguatamente: "vi rinchiudete le formighe nel capo e poi vi ci mettete la scuffia di zendado, e quella berrettaccia a mezza piega, onde non potete udire i vituperi, che vi son detti dietro le spalle, et inanzi il viso"; lo sfoggio di eleganza va lasciato ai giovani mentre "Non sta bene al vecchio andare stringato, ch'una stringa, che gli tenga il braghetto, gli basta assai"⁸⁸. "Al sor abbate Anisio" Nicolò scrive pochi giorni dopo rivelando come esistesse già all'epoca quella che pare essere un'idea di evoluzione, poichè afferma che gli uomini a un

⁸⁷ Ivi, p. LXII-LXIII, lettera datata 21 settembre 1538.

⁸⁸ Ivi, p. LIX.

certo punto “trovarono poi i drappi, e l’habitation de i palazzi, lasciando le pelli de le fere e gli alberghi de le spelunche”; anche i toni di questa lettera (ultima di quelle non più pubblicate) presentano forti allusioni all’omosessualità e il destinatario viene chiaramente invitato a perseguire le proprie inclinazioni anche se i medici, gli inquisitori e i detrattori glielo contestano: “Ma son certo, che voi conosciuto il valor di questa gemma, come ottimo gioielliere, andarete tuttavia dietro dove dovete”⁸⁹.

La lettera dedicatoria è indirizzata “Al Reverendissimo Monsignor Leone Orsino eletto di Fregius”; come spesso accade le virtù dei potenti sono paragonate a pietre preziose e dedicare un’opera a costoro dovrebbe dare grandi vantaggi: “Tal che di qua si considera quanto infiniti sien gli altri ornamenti che i miei doni ponno riportare da l’essersi offerti a Voi, la dove da i disornati discorsi loro nulla conseguir potranno le ornatissime gemme de i vostri honori”⁹⁰. Allo stesso dedicatario è destinata la lettera IX scritta da Napoli il 23 ottobre 1531 Franco si scusa di non aver recapitato nei tempi convenuti una lettera per conto del Monsignore equiparando la sua mancanza ai problemi di un sarto con una persona sproporzionata nel fisico “perché la promessa (per que che ne vediamo) have un personone si scontraffatto, e fuora de la giusta proportione, che inganna tutti i sartori, i quali havendole a fare il vestito, ne pligliano la misura: e cio si puote conoscere, che mentre se le cuscie un vestimento, va tuttavia crescendo le venti canne e le trenta, più de la statura sua naturale. Onde chi piu si fa maestro de l’arte, più falle, e n’have manco onore. E pero bisogna, che misurata che l’habbiamo dal capo al piede, se le donino d’avantaggio due ò tre palmi buoni, per supplire a tutto quello, che puo crescere di soverchio. E cosi chi pigliara a patto di farle una gonna, che le canti adosso, ne haverà benedette le mani, e non gli sarà imputato, che habbia rubbato il panno, ne che l’habbia stroppiata, facendole il busto troppo lungo, e le maniche troppo curte, si come intraviene generalmente a tutti queglii che fanno cotal mestiere”⁹¹.

Come altri uomini di lettere e cortigiani, anche Franco si dimostra attento al corretto modo di vestire (Aretino in questo gli era stato maestro con molti doni); nella lettera XXXII destinata al fratello sottolinea che bisogna adattarsi alle situazioni come il camaleonte, che sa “cangiare i colori a loco et a tempo”, e adattare l’abito “di sorte c’hora la guarnacca vestendosi, et hora la cappa bigarrata, talvolta la berretta a mezza piega, et talvolta la mezza testa, quando con i zoccoli, e quando con le scarpe frappate in piede, sappia osservare gli

⁸⁹ Ivi, p. LXII.

⁹⁰ Ivi, c. 3r, lettera dedicatoria del 1 luglio 1538.

andari de la stagione”. Questo comportamento “n’è mostrato allegoricamente da Mercurio” poiché “porta l’ali nel suo capello, per un tacito ammaestramento, che nel capo de l’huomo dee sempre stare una piuma per potersi far lenativo ne le bisogne”⁹². Il concetto dell’importanza del ben apparire, negli abiti e nel portamento, conformemente al proprio *status* torna ancora in una lettera a monsignor Leone Orsini, dove Franco porta l’esempio di un tale che si rende ridicolo per attrarre una dama cavalcando “un ronzino di venti scudi, appoggiando la mano de le redine sopra l’arcione, per far mostra d’una mezza turchina che porta nel dito, pavoneggiandosi ne le staffe un paio di scarpe di tertio, assai spelate, squassando in ogni passo il capo per dar vento a i pennacchi”⁹³.

Sull’esempio che poi sarà di Aretino, Franco scrive anche ai sovrani, in particolare a re Francesco I di Francia, permettendosi dei consigli su come ottenere l’amore dei sudditi, stigmatizzando il comportamento del romano Silla e del goto Theodorico che fondavano il loro potere sull’essere temuti, mentre “Non è lo scettro che conserva il regno”, piuttosto la generosità, il “legame di diamante” che lega a lui i sudditi con “amorevol voglia”⁹⁴. Ancora un’esortazione al medesimo sovrano a essere generoso con lui, che vive dell’opera della sua penna, viene da una lettera dello stesso anno, di poco successiva: “Lo scrivere [...] è il mio nutrimento ne l’anima, e nel corpo. [...] Il calamaro è il Thesoriero, il quale se ben no sborsa in contanti, pure à tutte l’hore fa vista di voler sborsare, e di donarmi la pagha. La carta è la tavola, che standomi sempre inanzi apparecchiata, parte co ’l mantile bianchissimo, è con i fazzoletti politi, parte con la varieta de le vivande, mi fa venir voglia di mangiare quando son più satollo”⁹⁵. Nel 1536 Franco insiste ancora e lo fa in modo ancora esplicito: “Se mentre scrivo à la Maesta Vostra, la penna non par che faccia buona lettera come dee fare, non è tanto colpa de la mia mano, quanto è de la vostra, la quale indorando tutta l’alchimia di questa alchimista eta con lo splendor de la cortesia, non mi dona tant’oro, ò tanto argento, quanto mi basti ad indorare, overo ad in argentare la punta d’una pennuccia, il cui desiderio non è altro che scrivere [...] i magnanimi vostri fatti. E chi non fa, che l’oro, è l’argento macinato fan bel vedere ne l’opre de i miniatori, farebbero anche piu vaga vista ne gli spaziosi campi, ne i fregi stupendi, è ne ì disegni miracolosi che ha seco la vostra gloria? Io mi do ad intendere, che se le penne de gli scrittori si potessero temprare con coltello d’oro, è non di ferro, si farebbe una

⁹¹ Ivi, c. 10r-11v

⁹² Ivi, c. 29v, del 24 maggio 1532 da Napoli.

⁹³ Ivi, c. 38v, da Napoli il 28 dicembre 1533.

⁹⁴ Ivi, c. 30v-31r, lettera XXXIV del 25 maggio 1532.

⁹⁵ Ivi, c. 35v, da Benevento il 10 agosto 1532.

lettera divina, se ben parebbe avere de la mercatantesca, perche la vena del'inchostro, è quella de l'oro, se ben paiono dissimili nel colore, sono amiche e simili ne l'unione, è paiono due sorelle”⁹⁶. Franco scrive ancora una volta al re di Francia 13 febbraio 1538 per chiedergli aiuto, in quanto accusato e processato per eresia dagli inquisitori “come che io portassi addosso il Signu Tau, overo la beretta gialla de i Giudei”⁹⁷. “Al Signor Marchese de la Tripalda” Nicolò scrive per distinguersi da tutti quegli adulatori che si adoperano solo per ritrar beni materiali, in quanto lui è davvero devoto al destinatario chiedendogli di considerare più delle altrui le carte che egli gli invia, sentendosi quindi come si sente “come il ricco ne la ricchezza, mentre per dubbio che non gli smagri la robba, non sogna altro, che bere oro, seminar gioie, è zappar argento”⁹⁸.

A “messer Bonifatio Pignoli”, che voleva sposarsi, giunge una bella lettera dissuasoria e ironica; scrive al destinatario circa la futura sposa: “Ti concedo che sia più miracolosa dell'Angelica d'Ariosto, non che di quella del Aretino, e voglio che sia più leggiadretta, più scaltra, e più snella de l'Amorosa di Francesco Petrarca, la quale, secondo egli mi dice nel canzoniere, havea una stanzetta per alloggiare i viandanti a la sbragata, dove erano fino à i muri d'alabastro, i tetti d'oro, le finestre di zaphiro, e l'uscio d'avorio. E voglio anche, che habbia più di Madonna Laura, fino à l'avanticamera, et al giardino tutto musiato à la domaschina: quanto più haverà, più maggiori saranno le guerre de la tua pace”. A proposito della fedeltà coniugale deve ricordare che “le corna che si covano nel grembo, s'impennacchiano nel cimiere”. Si sposi pure, l'amico, e “ne seguerà, che tutti i thesori de la sua dote se n'andranno al bordello, in comprar gonne, cuffie, gorghere, veli, anelli, cinti, zoccoli, specchi, scriminali, petteni, forpicelle, aghi, pelatoi, buffoli, guastaldelle con tanti colori et imbrattamenti, che vi scoloraranno il viso, è sbrattaranno la borsa”⁹⁹.

Lo stesso destinatario, Bonifazio Pignoli, ricompare qualche anno dopo, nel 1538, in uno stato di salute non buono; parlare di medici e speciali consente a Franco di utilizzare una terminologia specifica e rivelatrice di scarsa simpatia per la categoria. Le condizioni del giovane malato sono da far “paura fino a gli specchi”, ma è meglio evitare “i medici, che un giorno vi faran cacare senza borsetta”: “voi non pensavate che pericolo fusse a star nel lambicco de i lor ricettari” e in ogni caso, da quando l'uomo nasce “comincia ad essere il bersaglio a le saette che va tirando la morte: la quale non have altro che fare, se non ponere in

⁹⁶ Ivi, c. 65v-66r, da Venezia il 25 luglio 1536.

⁹⁷ Ivi, c. 122r, da Venezia.

⁹⁸ Ivi, c. 57v, lettera LIX, da Napoli il 2 ottobre 1535.

⁹⁹ Ivi, c. 44r-45v, lettera XLVII da Napoli il 12 luglio 1533.

essercitio la balestra sopra i membri nostri” e “il Medico, non dirò ne la beretta à mezza piega, ne manco ne la scarsella di velluto che gli pende al braghetto, ma nei gesti, e ne i costumi, e ne l’opre sembra il boia come gli fusse fratello”. Addirittura il tiranno Dionisio siracusano tanto disprezzava la medicina che “fece torre la barba d’oro, che gli Epidauresi havean posto ne la statua del Protomedico Esculapio”¹⁰⁰. Il tono sarcastico del beneventano si fa sentire nella lettera al conterraneo Vincenzo Cautano, dove scrive che sarà deriso dagli altri perché ha tanto gradito la missiva del corrispondente da averla “appiccata al collo con un cavigliolo di seta morata”, come se fosse un’impresa datagli da una donna¹⁰¹.

Un uso figurato dei materiali Franco lo fa nella missiva “Al Signor Don Costantino Castrioto” del novembre 1534, per la riconciliazione dopo un’ipotetica lite: “quel core è degno dogni corona di gloria, che non solamente gli empiti de le aversita fa resistere come un diamante, ma nel’impressioni de le calunnie, fa imitare la cera, che facilmente trattandosi, fa prendere ogni effigie di nuova forma”¹⁰². Ancora un curioso paragone è sulla difficoltà, nell’epoca del petrarchismo, di imitare con bravura l’insuperato modello: “ci vol’altro che falde di neve, pezze d’ostro, collane di perle: altro che smaltar fioretti, adacquare herbette, frasccheggiar ombrelle, e nevicare aure soavi, per sonetizzare à la Petrarchesca”¹⁰³. Le pietre preziose rappresentano spesso le virtù delle persone o le persone stesse caratterizzate da alte qualità morali, e tale metafora viene applicata in particolare ad Agostino Badoer: “Di cinque gemme pretiosissime avete la man vostra cotanto ricca, M. Agostin Magnifico”, il padre Giovanni, il fratello Francesco, il destinatario stesso, il parente Ranieri, il fratello Marcantonio. Queste sono “le più eterne gioie, che si ritrovano nel thesoro di questa vita. Questi si, che si ponno dire i rilucenti zaffiri, e gli smeraldi, anzi i veri diamanti poi che saldi fra gli incudi, et i martelli di tutti gli assalti, è sicuri fin contra i colpi de la morte”¹⁰⁴. Anche la lirica riporta a volte delle metafore che utilizzano i materiali pregiati per impreziosire le descrizioni; un sonetto di tema mitologico sull’episodio Endimione, innamorato, che insegue Artemide in forma di cerva segue la lettera a monsignor Leone Orsini: “Fuggì ò del ciel mia luminosa cerva, / Che sol vedendo le tue corna d’oro, / Amor la vita mi difende è serva. / [...] Versin le chiome ruggiadosa Aurora, / E più gemme il bel fondo, è più coralli. / E del suo gorgo i nobili cristalli / Vincano il Tago, che l’arene indora”¹⁰⁵. Ancora un sonetto dai simili

¹⁰⁰ Ivi, c. 138r-139v, 142v, lettera CLXXXI, da Venezia il 21 marzo 1538.

¹⁰¹ Ivi, c. 114r, lettera CXLVI, da Venezia il 6 febbraio 1538.

¹⁰² Ivi, c. 54r, lettera LV.

¹⁰³ Ivi, c. 44r-45v, lettera LXVIII a Giovanni Giacomo Leonardi, da Venezia il 3 luglio 1536.

¹⁰⁴ Ivi, c. 70v-71r, lettera LXXX, da Venezia il 6 febbraio 1537.

¹⁰⁵ Ivi, c. 73r-73v, lettera LXXXII, da Venezia il 2 marzo 1537.

caratteri, e sempre su Endimione, è compreso nella lettera a Bernardo Cappello del 13 febbraio 1538: la notte “E’ armata poi d’inargentato arnese, / D’oro trapunta la sua veste bruna, / E le due sciolte trecce accolte in una / Facea co’l piu bel di chiare contese”¹⁰⁶. Sempre sul tema del paragone con il mondo dell’arte e dei preziosi è giocata la lettera di lodi alla marchesa Luigia Gonzaga Pallavicini: “Il magistero con che i pittori honorano i lor quadri, e l’arteficioso disegno, e la natural prospettiva, et i soccorsi co i quali i miniatori dan forza à la debilezza de le lor’opre, sono gli ori macinati, e gli azzurri oltra marini perché quegli co ‘l lampeggiare, e questi con la vaghezza rischiarano, e rallegrano gli occhi de riguardanti, e cuoprono ogni difetto de l’arteficio”. La lode raggiunge l’iperbole verso la fine della missiva: “Gli honori di colui [“L’architetto del mondo che v’ha creata”] sono i fregi di quell’oro, che macinandosi tuttavia viene ad affinarsi l’opre generose che egli essercita: e le vertu sempre verdi de la sua Aluigia sono le sembianze de l’azzurro color del cielo, pero che dal celeste pittore le sono state sparse sopra il decoro del corpo”¹⁰⁷. Restando in tema di arte, il 7 giugno 1537 Nicolò Franco inviò una lettera a Francesco Alunno, celebre disegnatore di caratteri da stampa e lodatissimo corrispondente di Aretino. La missiva descrive un cartone donato dall’artista al mittente, pieno di belle lettere, “Ecco che s’alle lettre si guarda, che compartite con tanto artificio si stanno rinchiuse nel mezzo, può giudicare ogni occhio, come la penna vostra è quella, che vola al cielo per cotal via, poi che non si può formare un carattere in ogni sorte di lettera, et in ogni lingua, ch’ella non v’abbia la vera stampa”. Attorno fanno bella mostra le “invention de i fogliami” e i “disegni de le grottesche” colorati e dorati, tanto che “ non è spirto sì ricco ne la pittura, che non ne paia povero al paragone di voi”¹⁰⁸. L’impiego metaforico dei metalli preziosi e degli ornamenti torna di continuo e lo si ritrova ancora nella lettera di argomento militare a Valerio Orsini, del 7 gennaio 1538; disquisendo sul valore e l’importanza della strategia in guerra Franco scrive che non è sufficiente essere “armati di valore e d’oro” anche se “Non si nega, che l’oro non sia il nervo de la guerra, è ch’ogni rocca [...] non s’espugni, potendoci salire un’asino carico d’oro”. Servono anche le astuzie, gli inganni e gli stratagemmi, quindi forza e furbizia: “il duttur de l’essercito havendosi da infoderar la pilliccia, no ‘l faccia di fodera di zendado, ne di zibellini, ma di pelle di leone, e di volpe, talché ove non giunge il coraggioso ardir leonino, giunga la frode volpina”¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Ivi, c. 123v, lettera CLXII, da Venezia.

¹⁰⁷ Ivi, c. 81v-82r, lettera XCIV, da Venezia il 15 maggio 1537.

¹⁰⁸ Ivi, c. 88v, lettera CVI, da Venezia.

¹⁰⁹ Ivi, c. 105v, lettera CXXXIV da Venezia.

Fa parte della cosiddetta letteratura carnevalesca la corrispondenza che Franco intrattiene con la *lucerna*, uno degli oggetti che in questo filone si immaginano animati e in grado di interloquire con le persone. La lucerna è un oggetto particolare, poiché ha la possibilità di entrare negli ambienti in cui le persone vivono, di conoscerne l'intimità e il loro vero essere, e Franco coglie la possibilità di questo scritto di fantasia per descrivere tanti aspetti della società del suo tempo, in particolare di tante professioni; la lettera fu stigmatizzata dai suoi detrattori, compreso Aretino, che poi però scrisse un intero dialogo condotto da un altro oggetto inanimato, le carte da gioco. La lucerna svolge dunque il suo percorso immaginario: "Entro dove sento nomare le più belle per fama: credendo il somigliante, non veggo altro che cerussa, vernice, sbiaccia, grana, miniature, capegli contrafatti, ciglia pelate, visi scorticati, denti fracidi, studi di vanità, pompe di riccami, di ventagli, di taglietti, e di zaccare". La lucerna non si sente a suo agio nelle case delle prostitute: "Pure vedendo tuttavia i muri de le lor stanze dipinti de i miracoli d'un legno d'India che le sana tre volte l'anno, mi conforto, e dico, [...] se i sì fatti miracoli giovano a gli altri, potranno anchora giovare à me". Parlando delle suore la lucerna dice di vedere "ch'ogni lor diligenza consiste in ricamar tele, in far cose di zucchero, profumi, e palottole di savone". L'unione con Gesù "no dimanda da voi, ne camisce, ne fazzoletti ben lavorati"; "le divote voci degli hinni, de le orationi, e de i Salmi" dovrebbero essere "lo stormento festevole, che celebri le nozze ne l'unione" e "Non il suono de i cimbali, ne de gli arpicordi, con che tutto il giorno vi dilettrate". La lucerna entra anche nelle botteghe degli artigiani e in quella del sarto gli vede "ne le mani tante foggie d'habiti, ch'io stupisco come sien tante le varietà de le fantasie. Veggo cappe lunghe fuor del dovere. Ne veggo curte fuora del sesto suo. Chi vuol casache, chi tabarri, chi vuol il saio chiuso dinanzi, chi lo vuole aperto. Chi stretto a le spalle, e chi largo ne la cintura. Chi vuol calze campanile, chi spezzate, chi intere, chi bigarrate, chi sminuzzate, chi inghirlandate. Chi i giubboni co'l bambaggio, e chi con la stoppa: chi vuol'i rampini, chi le stringhe, e chi i bottoni". Vede inoltre "li orefici falsificare argenti et ori" e "i mercatanti fare ordinariamente i quaderni de l'usure che fanno ne i loro crediti. Gli veggo vendere i panni cattivi per buoni". La lucerna si ferma dai profumieri e vi vede "zibetto, muschio, ambracani, belgivi, acque di fior d'aranci, acque lanfe, acque rose, acque d'angioli, e acque di diavoli. [...] Veggo la gente profumarsi in fretta, ungersi barbe, e capegli, e mani, e fazzoletti, e guanti". I barbieri invece impauriscono l'oggetto animato perché operano "con rasoi, e con forbici ben arrotate, di sorte", e li vede "tagliare, radere e scorticare" e ancora "capelli, e zazzare dal di de le feste, e dal di de lavoro, ne veggo da quattro tempora, da

vigilie, da Pasqua, e da Carnevale. Veggo de i tosi celebrati con cerimonia, ne veggo de gli sposati con anelli, e degli affidati senza notaio. Chi vuol la barba lunga, chi tagliata, chi bifulcata, chi la vuol rasa, chi la fa lasciar 'i mostacci, chi ne li toglie. Chi si fa radere nel fronte, chi ne la coppa. Veggo i vecchi, che per parer giovani a forza, si fan tingere le barbe e nere, e bianche, e paunazze a lor posta. Veggo i preti, che rinegando i messale, coronano a farsi accurtar le barbe, per tema de le scomuniche"¹¹⁰. Altro mittente non concreto o tangibile sono le prostitute, il cui mestiere egli asserisce essere stato inventato dalle Amazzoni: "Che pensate che fusse lo splendor de le lor'armi che tralucevano, eccetto i belletti cosi chiari, le miniature cosi vaghe, e le biacche cosi lucide, di che vi colorate i visi: i ricci biondi, di che vi trecciate il capo: e la vernice cosi bianchissima, di che vi fate splendido arnese ne i petti? Lo spedire de le mammelle, che si faceva, quando nascevano, credete che sia altro che lo stringerle, et il rassettarle di maniera ne i petti che legate fortemente ne le cinture, no paiano sconci impedimenti ne la delicatezza de la persona, e ne la militante disposizione del corpo?"¹¹¹. La *Risposta de le puttane* viene di seguito: "Habbiamo ricevuta la lunga pistola vostra, che ne mandate. Et tal che non crediate, che se bene e morta Phileni, e Sappho, non sia percio tra noi, et in ogni tempo, una coppia di dotte dotte, e di poetesse poetesse"¹¹². L'ultimo corrispondente immaginario che qui si richiama è Francesco Petrarca; la sua poesia è saccheggiata da tanti seguaci cinquecenteschi, che ne prendono pedestremente brandelli svilendo la preziosità della sua lezione: "Ne v'han lasciato, ne oro fino, ne zaffiri, ne diamanti, ne perle, ne coralli, ne avorio, ne ostro, ne hebano, ne alabastro, ne fiori vermigli, ne bianchi, ne gialli, ne panni verdi, ne sanguigni, ne oscuri, ne persi"¹¹³.

Sempre a proposito di Nicolò Franco, è stata analizzata l'opera *Dialogi piacevoli*, usciti nel 1539 per i tipi di Giovanni Giolito e ristampati poi negli anni 1541, 1545, 1554, 1559¹¹⁴, originata quindi ancora in un momento di forte influenza veneziana. Le informazioni sulla produzione sontuaria e sulla cultura materiale in genere, non sono in numero elevato rispetto alla lunghezza dell'opera, ma è comunque utile rilevarle.

Alcune citazioni si rifanno all'ambito militare, in particolare nel primo dialogo, che si svolge tra Marte e Sannio: "l'helmo, la corazza, i bracciali", "la spada a lato", "il bravo helmetto che t'occupa tutti gli occhi non ti fa vedere", "la pharetra che porti a lato"¹¹⁵, il

¹¹⁰ Ivi, c. 186v-202v, lettera CCXXXVII, La risposta della lucerna.

¹¹¹ Ivi, c. 219r, lettera CCLVI del 1538.

¹¹² Ivi, c. 224v, lettera CCLVII.

¹¹³ Ivi, c. 239v, lettera CCLXIX, da Venezia nel 1538.

¹¹⁴ N. FRANCO, *Dialogi piacevoli*, a cura di F. PIGNATTI, Manziana (Roma) 2003.

¹¹⁵ Ivi, p. 104-106, Dialogo primo.

corsaletto¹¹⁶. Un oggetto immaginario è invece quel “filo di diamante filato, tal che non se possa rompere mai più” che dovrebbe cucire le labbra a Giunone la prima volta che parlerà¹¹⁷. A proposito di preziosi, un cenno è fatto a quelle “minute pietre” che, “tolte da la legatura che le rinchiude [...] senza la guida de l’oro e del bel lavoro, da loro istesse e scompagnate, d’ogni prezzo vilissimo se vederieno”¹¹⁸; o ancora “E quante gemme paiono pretiosissime, che ne l’apprezzarle non si trovano di verun pregio?”¹¹⁹. Anche in quest’opera, lungo è l’elenco dei capi d’abbigliamento e accessori, a partire dalle immancabili calze con le stringhe (che si potevano far accomodare a seconda della corporatura del portatore), il saione e la cappa, le scarpe e la borsa, tabanelle, pellicce, giornee e palandrane¹²⁰. Ma di grande interesse è tutto un ragionamento che il personaggio di Eolofilio svolge nel corso del Dialogo terzo sul significato del vestire in generale nella mentalità dell’epoca: “E non è dubbio anchora che gli ornamenti del vestire non sieno ne l’uomo grandissimi inditii de l’autorità de l’ingegno. E noi non vediamo tutto il giorno che per essere il vestimento il primo obietto de la vista altrui, non si tosto compare chi è ben vestito che subito si dimanda: «Chi è quello?». E se colui è tenuto per buon artefice, che mostra ben vivere de l’arte sua, somigliantemente si giudica mischino l’ingegno di chi va vendendo la sua virtù se di sé farà povera apparenza con la testimonianza de gli abiti. [...] E perciò io, conosciuto il tutto, comparirò hor qua or la [...] usando ogni arteficio nel vestire. Tu sai ch’io per la mia parte ho de’ drappi che possono comparere. Variarò le foggie secondo le stagioni e come i giorni solenni et i feriali richiederanno”¹²¹. Il tema del mostrare la propria condizione torna anche nel Dialogo quinto, dove “tante drapperie di velluti, di damaschi e di cremisi” sono esibite dal ricco interlocutore¹²². Il pettine e lo *scovolo* sono inoltre citati come strumenti indispensabili per la cura dell’immagine della persona, per tenere in ordine la barba e spolverare gli abiti (in particolare i pellami e le pellicce). Significativo infine un modo di dire che ci porta ancora una volta in profondità nella comprensione dell’importanza del *ben vestire* nel XVI secolo: accusare qualcuno di essere “una stringa senza puntale” (nastro, cordella o cordone senza la sua guarnizione terminale) equivaleva a dire persona senza pregio, manchevole in qualcosa di fondamentale, “uomo senza sapere” nel caso specifico (Dialogo terzo). Nel Dialogo quarto l’anima del mercante

¹¹⁶ Ivi, p. 214, Dialogo terzo.

¹¹⁷ Ivi, p. 126, Dialogo primo.

¹¹⁸ Ivi, p. 206, Dialogo terzo.

¹¹⁹ Ivi, p. 225, Dialogo quarto.

¹²⁰ Si trovano esempi ivi, alle p. 159-160, Dialogo primo.

¹²¹ Ivi, p. 211, Dialogo terzo.

¹²² Ivi, p. 243, Dialogo quinto.

Arpagio racconta a Caronte di aver perso la sua ricchezza, così rappresentata: “quando mi tenea per ricco, spettava tre navi di cenere di Soria, quattro di ferro, cinque di zibellini, sei di bambagio, e ben sett’altre di zucchero”¹²³. Il soldato Trasimaco racconta invece: “E’ cosa nota l’argenteria che acquistai nel sacco di Roma, le drapperie che hebbi ne l’entrare in Firenze”, ricchezze perdute a causa di un garzone, una meretrice e il gioco della primiera, spesso presente nei testi letterari¹²⁴. Nei *Dialogi* sono citati anche alcuni artisti, reputati da Franco modelli per ognuno che volesse cimentarsi nella loro arte: Tiziano per la pittura, Serlio per l’architettura, Iacopo del Giallo per la miniatura e Francesco Alunno per la calligrafia. Si tratta intutti i casi di grandi nomi del suo tempo, che egli ebbe modo di conoscere in casa di Pietro Aretino; con Alunno Franco mantenne sempre una sincera amicizia, come si è appena visto dalle *Pistole*.

Nicolò Franco, a metà del 1539, ormai in aperta ostilità con Aretino, venne ferito da una coltellata al volto infertagli da Gian Ambrogio degli Eusebi, altro frequentatore del noto toscano, e dovette lasciare Venezia riparando forse a Padova. Si spostò poi a Casale Monferrato, dove rimase sette anni e sentendosi sicuro scrisse le più dure opere contro il vecchio protettore. Si trasferì poi a Mantova e a Basilea, intensificando successivamente ancor più i viaggi, continuando a scrivere e a porsi al servizio di diversi signori. Il suo ultimo soggiorno a Roma si concluse in maniera tragica: senza protettori convinti, vittima del duro clima che si viveva in quella città, venne processato e condannato a morte per un libello denigratorio sui Carafa, da poco reintegrati dopo un processo che li aveva screditati. Fu impiccato sul ponte di Castel Sant’Angelo il 27 febbraio 1570.

4.2.3 Il *Libro del Cortegiano* di Baldassar Castiglione

Passando a considerare il genere del dialogo, è utile un affondo in un testo basilare per la comprensione di alcuni aspetti della società e della cultura del Rinascimento italiano agli albori del XVI secolo, il *Libro del Cortegiano* di Baldassar Castiglione; si tratta di un’opera rilevante anche in rapporto alla produzione di Pietro Aretino poiché l’argomento trattato, la vita all’interno di una corte, fu per quest’ultimo un grosso cruccio e una questione su cui incentrò più di un’opera: il *Ragionamento delle corti* (alla trattazione del quale rimando per un *excursus* sul pensiero dell’autore in merito) e la commedia *La Cortigiana* per citare gli esempi maggiori, ma innumerevoli sono anche nell’epistolario e in altre opere i riferimenti

¹²³ Ivi, p. 223-224, Dialogo quarto.

agli aspetti negativi e svilenti della vita del cortigiano alla mercé di signori insensibili. Il *Ragionamento delle Corti*, inoltre, si pone in dialettica diretta e consapevole con il *Libro del Cortegiano*, prendendone per tanti aspetti le distanze ma avvicinandovisi nel momento in cui si vagheggia l'ipotesi di una corte ideale, guidata da alti valori umani. Castiglione impiegò parecchi anni, a più riprese, alla stesura della sua opera, che uscì nel 1528 dalla tipografia degli eredi di Manuzio a Venezia e poco dopo da quella dei Giunti di Firenze, l'anno prima della sua morte. Il dialogo, ambientato nel palazzo di Guidobaldo da Montefeltro in Urbino, è suddiviso in quattro libri, ciascuno con degli argomenti dominanti portati avanti da un interlocutore in qualche modo protagonista. In estrema sintesi, nel primo libro Ludovico di Canossa conduce una discussione sulle caratteristiche fisiche e morali che rendono perfetto l'uomo che vuole vivere a corte: comportamenti prudenti, senso della misura, ricerca della grazia, che orientano il sistema vestimentario, il portamento, le movenze e l'eloquenza. Federico Fregoso, nel secondo libro, spiega con Bernardo Dovizi da Bibbiena i modi in cui applicare i concetti individuati nel discorso precedente: si dilungano sugli aspetti dell'intrattenimento a corte, in particolare sulla conversazione e sulle facezie, quel parlare piacevole che si rifà alla festa e al riso. Interessante il terzo libro, nel quale Giuliano de' Medici traccia il profilo della ideale "donna di palazzo", emblema di decoro e discrezione, il perfetto contraltare del compiuto "uomo di corte" poco prima delineato. Dai toni un po' diversi è il quarto libro, che approfondisce per bocca di Ottaviano Fregoso i rapporti fra il signore e il suo cortigiano, un intellettuale che ne diviene, per la sua cultura e le sue doti, il consigliere; in chiusura, la trattazione del tema dell'amore è prerogativa lasciata sapientemente a Pietro Bembo. Già all'inizio del primo libro Castiglione sottolinea l'importanza dell'istruzione e dell'amore per la cultura in un buon sovrano: il duca Federico da Montefeltro, padrone di casa, anche se assente, "con grandissima spesa adunò un gran numero di eccellentissimi e rarissimi libri greci, latini ed ebraici, quali tutti ornò d'oro e d'argento, estimando che questa fusse la suprema eccellenza del suo magno palazzo"¹²⁵. Parimenti, anzi, ancor prima del signore, il perfetto cortigiano deve essere un uomo colto, deve conoscere le opere letterarie classiche e contemporanee, e deve avere con le arti figurative, comprese quelle che di lì a qualche decennio saranno considerate *minori*: "al nostro cortigiano conviensi ancor della pittura aver notizia, essendo onesta ed utile ed apprezzata in

¹²⁴ Ivi, p. 228-229, Dialogo quarto. Le donne e le carte da gioco sono spesso considerate i peggiori nemici degli uomini.

¹²⁵ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di A. QUONDAM, note di N. LONGO, (I ed. 1981), Milano 2009, libro I, p. 19.

que' tempi che gli omini erano di molto maggior valore, che ora non sono, e quando mai altra utilità o piacer non se ne traesse, oltre che giovì a saper giudicar la eccellenza delle statue antiche e moderne, di vasi, d'edifici, di medaglie, di camei, d'entagli e tai cose, fa conoscere ancor la bellezza dei corpi vivi, non solamente nella delicatezza de' volti, ma nella proporzion di tutto il resto, così degli omini come di ogni altro animale. Vedete adunque come lo avere cognizione della pittura sia causa di grandissimo piacere"¹²⁶. Nel quarto libro, dove si fa intensa la discussione sul vero ruolo di educatore e consigliere del cortigiano nei confronti del suo signore, è utile rilevare questo paragone: "Ma se 'l nostro cortegiano farà quello che avemo detto, tutte [*virtù*] le ritroverà nell'animo del suo principe, ed ogni dì ne vedrà nascer tanti vaghi fiori e frutti, quanti non hanno tutti i deliziosi giardini del mondo; e tra se stesso sentirà grandissimo contento, ricordandosi avergli donato non quello che donano i sciocchi, che è oro o argento, vasi, veste e tai cose, delle quali chi le dona n'ha grandissima carestia e chi le riceve grandissima abbondanza, ma quella virtù che forse tra tutte le cose umane è la maggiore e la più rara, cioè la maniera e 'l modo di governar e di regnare come si dee; il che solo basteria per far gli omini felici e ridur un'altra volta al mondo quella età d'oro, che si scrive esser stata quando già Saturno regnava"¹²⁷.

Emerge presto nella trattazione un concetto importantissimo per il Rinascimento maturo, quello della *sprezzatura*, una sorta di elegante *nonchalance* nel portamento che distingue l'uomo elevato, un "mostrar di non estimare e pensar più ad ogni altra cosa che a quello che si fa"¹²⁸, far molto bene ciò che si sta facendo (per esempio danzare o qualsiasi altra azione in pubblico) mostrando però quasi d'essere distratti e disinvolti, di agire secondo un raffinato istinto naturale che fa apparire semplice anche ciò che invece richiede arte e studio. Il rischio che il bravo cortigiano deve però saper bene eludere è quello di non esagerare e far scivolare la *sprezzatura* nell'*attillatura*, un'eleganza troppo affettata, mentre la semplicità è più apprezzata: "minor vicio della affettazion sia nella sprezzatura, la quale in sé è laudevole, il portar il capo così fermo per paura di non guastarsi la zazzera, o tener nel fondo della berretta il specchio e 'l pettine nella manica, ed aver sempre drieto il paggio per le strade con la sponga e la scopetta; perché questa così fatta attillatura e sprezzatura tendono troppo allo estremo; il che sempre è vicioso, e contrario a quella pura ed amabile semplicità, che tanto è grata agli animi umani"¹²⁹. Nelle opere letterarie del Cinquecento che parlano di corte e

¹²⁶ Ivi, libro I, p. 108.

¹²⁷ Ivi, libro IV, p. 385.

¹²⁸ Ivi, libro I, p. 61.

¹²⁹ Ivi, libro I, p. 62; la *sponga* e la *scopetta* sono la spugna e la spazzola.

della vita in essa, è un *topos* il confronto tra le corti del passato e dei relativi signori, che vengono spesso fortemente idealizzati, e le corti del presente, viste come ricetto dei peggiori vizi, di ignoranza e di scostumatezza. A questo proposito la considerazione di Castiglione sul passare dei tempi e delle mode (in particolare in ambito di abbigliamento) è quanto mai attuale: “Biasimano ancor questi vecchi in noi molte cose che in sé non sono né bone né male, solamente perché essi non le faceano; e dicono non convenirsi ai giovani passeggiar per le città a cavallo, massimamente nelle mule; portar fodre di pelle, né robbe lunghe nel verno; portar berretta finché almeno non sia l’omo giunto a dieceotto anni ad altre tai cose: di che veramente s’ingannano; perché questi costumi, altra che sian commodi ed utili, sono dalla consuetudine introdutti ed universalmente piacciono, come allor piaceva l’andar in giornea con le calze aperte e scarpette pulite e, per esser galante, portar tutto d’uno sparvieri in pugno senza proposito, e ballar senza toccar la man della donna, ed usar molti altri modi, i quali, come or sariano goffissimi, allor erano prezzati assai. Però sia licito ancor a noi seguitar la consuetudine de’ nostri tempi, senza esser calunniati da questi vecchi”¹³⁰. Sempre sul tema del corretto abbigliamento maschile, tutti i capitoli XXVI-XXVII del libro II costituiscono un insieme di preziose indicazioni: per il tramite dell’interlocutore Giuliano de’ Medici gli abiti del cortigiano “pur che non siano fuor della consuetudine, né contrari alla professione, possano per lo resto tutti star bene, pur che satisfacciano a chi gli porta”; egli preferirebbe “che non fossero estremi in alcuna parte, come talor sol essere il franzese in troppo grandezza e ‘l tedesco in troppo piccolezza, ma come sono e l’uno e l’altro corretti e ridutti in miglior forma dagli Italiani. Piacemi ancor sempre che tendano un poco più al grave e riposato, che al vano; però parmi che maggior grazia abbia nei vestimenti il color nero, che alcun altro; e se pur non è nero, che almen tenda al scuro; e questo intendo nel vestir più ordinario”. In tenuta d’armi, invece, e nelle feste pubbliche “più si convenga colori aperti ed allegri, ed ancor gli abiti festivi, trinzati, pomposi e superbi”, questo perché “così divisati portan seco una certa vivezza ed alacrità, che invero ben s’accompagna con l’arme e giochi; ma nel resto vorrei che mostrassino quel riposo che molto serve la nazione spagnola, perché le cose estrinseche spesso fan testimonio delle intrinseche”¹³¹. Questa osservazione sul costume è particolarmente significativa perché già segnala come il sistema vestimentario della corte di Carlo V si stia già diffondendo anche nella penisola, e perché lascia trasparire quanta importanza venga data

¹³⁰ Ivi, libro II, p. 122-123. Le *mule* potrebbero essere delle *pianelle*, delle scarpe basse forse poco adatte al cavalcare. La *giornea*, come è noto, è una sopravveste lunga e ampia, e qualche volta si ritrova nella letteratura del XVI secolo come simbolo dell’abbigliamento della generazione passata, “fuori moda”.

¹³¹ Ivi, libro II, p. 157-159.

all'apparire, quanto all'epoca in tante circostanze l'abito faccia davvero il monaco¹³². Federico Fregoso calca la mano sul concetto dell'appropriatezza dell'abito chiedendo "qual è di noi che, vedendo passeggiar un gentilomo con una roba addosso quartata di diversi colori, o vero con tante stringhette e fettuzze annodate e fregi traversati, non lo tenesse per pazzo o per buffone?". Mentre Cesare Gonzaga difende la libertà di ognuno di andare vestito a seconda del proprio gusto, è una frase di Pietro Bembo a far comprendere come questi concetti fossero a volte relativi, poiché le abitudini vestimentarie potevano nello stesso momento essere diverse da città a città; infatti un uomo come quello descritto da Fregoso non sarebbe sembrato affatto strano in Lombardia, perché lì "così vanno tutti". Sottolinea infatti la duchessa Elisabetta Gonzaga che i veneziani sono usi "portar le maniche a còmeo", cioè rigonfie nei gomiti e strette ai polsi, mentre i fiorentini portano "il capuzzo". Il cortigiano comunque, conclude Fregoso, al di là delle mode non dovrebbe mai apparire ridicolo, bensì misurato e composto in un abbigliamento omogeneo e curato: "voglio che 'l nostro cortegiano in tutto l'abito sia pulito e delicato ed abbia una certa conformità di modesta attillatura, ma non però di maniera femminile o vana, né più in una cosa che nell'altra, come molti ne vedemo, che pongon tanto studio nella capigliara, che si scordano il resto; altri fan professione de' denti, altri di barba, altri di borzachini, altri di berrette, altri di cuffie; e così intervien che poche cose più culte paiono lor prestate, e tutte l'altre che sono sciocchissime si conoscono per le loro"¹³³.

In tanti testi di altrettanti autori torna il rimprovero alle donne che hanno l'abitudine di fare un uso smodato di prodotti di cosmesi e spesso questi rimproveri hanno toni ironici; anche Castiglione indugia sull'argomento: "Non vi accorgete voi, quanto più di grazia tenga una donna, la qual, se pur si acconcia, lo fa così parcamente e così poco, che chi la vede sta in dubbio s'ella è concia o no, che un'altra, empiastrata tanto, che paia aversi posto alla faccia una maschera, e non osi ridere per non farsela crepare, né si muti mai di colore se non quando la mattina si veste; e poi tutto il remanente del giorno stia come statua di legno immobile, comparendo solamente a lume di torze o, come mostrano i cauti mercatanti i lor panni, in loco

¹³² N. D'ARBITRIO, *La «Veste de' Nobiltà» il potere e l'apparire*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, p. 96-103; G. BUTAZZI, *Il potere dell'apparire: parole e cose della moda. Il modello spagnolo nella moda europea*, in *Le trame della moda*, atti del Seminario Internazionale a cura di A. G. CAVAGNA e G. BUTAZZI, Urbino, 7-8 ottobre 1992, Roma 1995, p. 80-94.

¹³³ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di A. QUONDAM, note di N. LONGO, (I ed. 1981), Milano 2009, libro II, p. 160.

oscuro?”¹³⁴. Come negli uomini, anche nelle donne è importante la cura del portamento, la misura molto parca negli ornamenti, il prepararsi in modo tale che sembri semplicemente naturale, “senza mostrar industria né studio d’esser bella”: “Il medesimo è delle mani; le quali, se delicate e belle sono, mostrate ignude a tempo, secondo che occorre operarle, e non per far veder la lor bellezza, lasciano di sé grandissimo desiderio e massimamente revestite di guanti; per che par che chi le ricopre non curi e non estimi molto che siano vedute o no, ma così belle le abbia più per natura che per studio o diligenza alcuna”. Lo stesso si può dire dei denti o delle caviglie, che vanno scoperte con misura e accidentalmente, non per ostentare quanto ci si sia adoperati nelle loro cura¹³⁵. L’assunto del terzo libro è che “le medesime regule che son date per lo cortegiano, servono ancora alla donna”¹³⁶: torna il concetto della *sprezzatura*, della misura, della convenienza del comportamento e degli abiti alle occasioni, come la danza o la musica. Giuliano de’ Medici asserisce che “Deve ancor accomodar gli abiti a questa intenzione e vestirsi di sorte che non paia vana e leggera. Ma perché alle donne è licito e debito avere più cura della bellezza che agli omini e diverse sorti sono di bellezza, deve questa donna aver iudicio di conoscer quai sono quegli abiti che le accrescon grazia e più accomodati a quelli esercizi ch’ella intende di fare in quel punto, e di quel servirsi; e conoscendo in sé una bellezza vaga ed allegra, deve aiutarla coi movimenti, con le parole e con gli abiti, che tutti tendano allo allegro; così come un’altra che si senta aver maniera mansueta e grave, deve ancor accompagnarla con modi di quella sorte, per accrescer quello che è dono della natura. Così, essendo un poco più grassa o più magra del ragionevole, o bianca o bruna, aiutarsi con gli abiti, ma dissimulatamente più che sia possibile; e tenendosi delicata e polita, mostrar sempre di non mettervi studio o diligentia alcuna”¹³⁷.

Gli spunti nel *Libro del Cortegiano* sono numerosi; in questo contesto potremmo aggiungere altre due emblematiche citazioni. Con un aneddoto al capitolo LIII del secondo libro, Cesare Gonzaga apre una finestra sul mondo veneziano della spettacolare festa dell’Ascensione: “e quante mercanzie e quanti argenti, speziarie, panni e drappi v’erano; poi la Signoria con gran pompa esser uscita a sposar il mare in Bucentoro, sopra il quale erano tanti gentilomini ben vestiti, tanti suoni e canti, che pareva un paradiso”; il bresciano che aveva osservato la scena narrata da Gonzaga aveva notato una “certa tromba strana” che il musicista “ad ogni tratto se ne ficcava in gola più di dui palmi e poi subito la cavava e di novo le

¹³⁴ Ivi, libro I, p. 87.

¹³⁵ Ivi, libro I, p. 88.

¹³⁶ Ivi, libro III, p. 262-263.

¹³⁷ Ivi, libro III, p. 271.

reficcava”, scambiando per “gran meraviglia” il funzionamento della tromba duttile (il trombone rinascimentale) e immaginando “che quel sonatore si ficcasse nella gola quella parte del trombone, che rientrando si nasconde”¹³⁸. Un'altra facezia, che stavolta ha per oggetto un capo d'abbigliamento, riguarda la storia di un capitano militare noto per riportar raramente delle vittorie; “nella entrata ch'egli aveva fatta in quella terra s'era vestito un bellissimo saio di velluto cremosì, il quale portava sempre dopo le vittorie”, quindi “disse il signor Prefetto: «Dee esser novo»”¹³⁹. Infine, nell'ultima parte del quarto libro, Pietro Bembo parla dell'amore, inteso come sentimento che discende da una bellezza superiore e non terrena: “Ma parlando della bellezza che noi intendemo, che è quella solamente che appar nei corpi e massimamente nei volti umani e move questo ardente desiderio che noi chiamiamo amore, diremo che è un influsso della bontà divina” che, spandendosi su tutto il creato e trovandovi un oggetto rispondente ai canoni di proporzione, concordia, compostezza, “vi s'infonde e si dimostra bellissimo, e quel subietto ove riluce adorna ed illumina d'una grazia e splendor mirabile, a guisa di raggio di sole che percuota in un bel vaso d'oro terso e variato di preziose gemme”¹⁴⁰.

4.2.4 Il *Dialogo dei colori* di Lodovico Dolce

Lodovico Dolce (1508-1568) era veneziano e apparteneva a una famiglia ragguardevole e stimata anche se non ricca; studiò a Padova e ritornato Venezia trovò il modo di procurarsi un sostentamento grazie alla sua istruzione, lavorando fino alla sua morte per l'editore Giolito come curatore di testi per la stampa, una nuova figura di intellettuale la cui esistenza era legata alla nascente e fiorente industria tipografica. Fu attivissimo in questo settore, un lavoratore indefesso sempre alle prese con traduzioni, volgarizzamenti, rivisitazioni, curatele e un buon numero di opere proprie sperimentando i più diversi generi letterari, dalla storia agli scritti encomiastici, dalla tragedia alla commedia, dialoghi e trattati, qualche lirica ma dai risultati meno rilevanti. Dolce nelle sue opere appare soprattutto come un grande divulgatore di una vastissima cultura, accresciuta continuamente grazie all'alacre lavoro presso la tipografia, digerita e ricomposta in modo tale da riuscire piacevole e permettergli di inserirsi nei grandi dibattiti del suo tempo: oltre ai temi di interesse per un pubblico vasto, come quelli su alcuni aspetti della società e della famiglia e su altri soggetti legati alla sfera materiale, si cimentò ancora sulla pittura e a più riprese anche nella annosa

¹³⁸ Ivi, libro II, p. 198-199.

¹³⁹ Ivi, libro II, p. 231.

questione della lingua. Risultati apprezzabili Dolce li ottenne anche con testi per teatro, in particolare con le cinque commedie che ebbero presso Giolito una ristampa in raccolta nel 1560, per la stesura delle quali il debito fu sempre nei confronti di Aretino. Mentre la sua vita privata fu piuttosto infelice, a causa di malattie e di periodi in carcere, la sua vita professionale scorre relativamente tranquilla se si escludono i dissidi che ebbe con i colleghi cosiddetti poligrafi Nicolò Franco e Girolamo Ruscelli, mentre il suo modello rimase sempre Pietro Aretino, al quale guardò soprattutto per il genere del dialogo¹⁴¹. Accanto ad alcune opere di moda e quasi *di maniera*, come si diceva, ispirate a vari modelli e legate al tema della donna e del matrimonio, va notato il *Trattato delle gemme*, edito dai Sessa nel 1565 e poi ristampato nel 1617, interessante per quanto si diceva sui poteri delle pietre preziose e sul fascino che queste avevano presso le persone di qualsiasi estrazione e di qualsiasi nazionalità, dato anche il proliferare in Europa di opere analoghe. Il *Trattato* è ricco di spunti eterogenei, muovendosi dalla descrizione delle pietre e delle loro virtù a quella delle loro caratteristiche materiche, e agli scultori che ne hanno utilizzato talune.

L'opera di Dolce che qui si è scelto di analizzare, per la varietà di informazioni che offre, è il *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori*, edito dai Sessa nel 1565¹⁴²; un testo particolare che, appunto sottoforma di dialogo, tocca un miscuglio di temi e raggruppa una gran varietà di citazioni dalle fonti più disparate un lavoro che si pone quindi cronologicamente molto vicino a quello sulle gemme ed è di qualche anno successivo a quello sulla pittura, detto *L'Aretino*, del 1557, di poco posteriore alla morte di Aretino stesso. Nel *Dialogo dei colori* Dolce sembra non guardare da vicino a nessun modello letterario particolare, né contemporaneo né antico, ma sembra comporre comunque un ricco amalgama di fonti eterogenee certamente gradito al pubblico, incontrandone le esigenze e i gusti.

Il dialogo è dedicato ad Agostino Bronzone, e già nella lettera di dedica del 14 aprile 1565 Dolce usa un paragone *prezioso* lodando il destinatario, il quale assomma alla nobiltà le virtù, nel qual caso queste sono “come rara gemma legata in purgatissimo oro”¹⁴³. Il discorso tra Marco e Cornelio, i due interlocutori, è organizzato in vari momenti: in un primo tempo, dopo aver brevemente discusso di cosa siano effettivamente i colori, questi vengono trattati a

¹⁴⁰ Ivi, libro IV, p. 429.

¹⁴¹ G. ROMEI, *Dolce, Lodovico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 40, Roma 1991, p. 399-405.

¹⁴² Anche di questo testo è possibile la consultazione online da diversi siti, tra i quali <http://archive.org/stream/dialogodeicolori00dolcuoft#page/4/mode/2up>, dove è sfogliabile l'edizione Lanciano 1913; e http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/dolce/dialogo_dei_colori/pdf/dialog_p.pdf, che qui si segue.

¹⁴³ http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/dolce/dialogo_dei_colori/pdf/dialog_p.pdf, *Il Dialogo dei colori*, p. 5.

uno a uno, nelle loro caratteristiche più evidenti, come per esempio da dove tragga origine il loro nome o quali siano gli elementi del creato che li simboleggiano maggiormente. Una volta elencati in questo modo, Marco inizia a incalzare Cornelio con domande su quale sia il significato dei colori, su quali siano i sentimenti e gli stati d'animo che essi rappresentano presso le culture antiche e contemporanee. La lunga parte finale è tutta incentrata sui quesiti di Cornelio per imparare “la via d'isprimere diversi concetti, secondo diversità di colori”, ovvero il significato dei doni: quale peso ha un tal dono o un tal altro, come possa venire interpretato dal ricevente, a seconda delle caratteristiche dell'oggetto, dell'animale, del libro, dell'alimento donato. Come si vede, un percorso che Dolce lascia aperto a tante divagazioni, un'occasione per citare tanti esempi e tanti autori, spesso anche con opinioni contrastanti su un medesimo colore o oggetto.

Dopo la rapida definizione generale dei colori, la disamina comincia dalla luce e dal giallo, e già da qui si trovano accenni utili alla ricerca: il sole, oltre a essere visto bianco, è anche visto “giallo o di color d'oro”¹⁴⁴. Il discorso di Dolce non sempre è ordinato e poco dopo i due protagonisti passano a parlare di alcuni usi dei greci: “alcuni antichi adornano le coperte della Iliade di Homero, per cagion delle battaglie e delle morti, delle quali in quell'opera ragiona questo Poeta, di color sanguigno: così allo 'ncontro quelle della Odissea, in cui lo stesso descrive le navigationi di Ulisse, dipingevano di Ceruleo. Ma, perciocché si trova una certa sorte di ceruleo quasi nero, come quello ch'è detto Indico; e di questo solevano vestirsi le greche Donne, quando accompagnavano i funerali di coloro, le cui anime stimavano, che fossero ite nel cielo, de qui Ceruleo alle volte è preso per tristo e maninconico”¹⁴⁵. Per contro “le donne Romane, quando accompagnavano i funerali, si vestivano di panni bianchi”. Il grigio è “un colore tra il bianco e 'l nero, che noi addimandiamo bigio”, è una tinta “naturale, come si vede nelle pecore; la cui lana per lo più è di tal colore. Del quale per humiltà si vestono i frati di San Francesco”. Ma, sostiene Marco, “alcuni altri si vestono di questo colore per pompa, o per bizzarria: e lo chiamano argentino”. Il colore *pullo* o *fosco* è “il color della terra”, per questo “volsero gli antichi, che coloro i quali piangevano la morte di alcun loro propinquo, o amico, si vestissero di panni pulli, cioè foschi et oscuri, simili alla terra”. “Questo colore non si fa con arte: che così la natura lo produce. Onde si chiama natio”. Sembra che ancora “hoggidì i Cosentini, fra i quali appariscono ancora molti segni di antichità [...] chiamano le veste, che ne i funerali porta

¹⁴⁴ Ivi, p. 8.

¹⁴⁵ Ivi, p. 9.

l'uno e l'altro sesso, natie". Il *ferrugineo* "rappresenta il color del ferro. Così molte vesti sono dette ferruginee: che noi diremo romane"¹⁴⁶. Importanti per esprimersi correttamente sono anche le giuste distinzioni tra le sfumature dei colori: "ruber è quello, che noi diciamo rosso o vermiglio, e rufus è colore non pienamente rosso, ma che tira al giallo, et al bianco"; il vermiglio "dimostra principalmente il sangue degli animali, [...] latinamente è detto cocco, del quale si tinge la lana: il quale da nostri è detto grana"¹⁴⁷. Proseguendo, "il roseo è il rosato, colore di ciascun'altro più dilettevole e più vago. [...] Non intendo io la Milesia, cioè la damaschina, che par, che a un certo modo arda di troppo vermiglio". Il *puniceo* o *color feniceo* "già da molti fu chiamato purpura violata: et hoggidi serba quasi lo stesso nome: perciocché è chiamato pavonazzo"; ancora, il *fulvo* "è anco una sorte di arena, che sembra di color d'oro [...]. Adorna spesso questo colore le teste delle donzelle, e de' fanciulli". Alla richiesta di Marco di parlare del colore verde, tra le altre cose Cornelio risponde che "fra gli uccelli nobili di questo colore è il papagallo; onde da alcuni è detto verde augello: e fra le gemme lo smeraldo; di cui non è cosa più lieta. E grandemente risplende questo verde nello scarabeo"; l'insetto ha il dorso macchiato "di certi segni e lumi, che tirano all'argento"¹⁴⁸. Alla fine di questa parte di discussione viene trattata quella *varietà* che "è propria de' colori. Onde si tesse vesta di vari colori, la quale haggidi è detta divisa". Per quanto concerne l'origine del nome, "i colori parte son detti da i luoghi", per esempio "Colossino da Colosso città in Troade; ove si tinge una sorte di lana, che rappresenta il fiore detto ciclame", un fiore "tra candido e purpureo". Altri colori presero il nome dalle piante come "il roseo, cioè rosato, il giacinthino"; nel XVI secolo con il nome di *giacinto* era indicata anche la pietra oggi chiamata zircone. Proseguendo "aggiungesi a questo il croceo: onde una sorte di vesti, fu chiamata crocotula: come da *Caltha Calthula*; e dal bisso, sorte di lana sottilissima, il bissino: erano tutte queste di color luteo cioè giallo; ma la bissina risplendeva come oro. Fu anco in uso una sorte di veste che dal citro si chiamava citrina, et una certa di color candido; la quale da Lucilio, scrittor di satire, opponendo egli ciò per biasimo a Torquato, fu detta papaverea. Trovasi anco un'altra sorte di veste detta galbina dal galbano". Altri colori derivano invece il loro nome dagli animali, così per esempio "l'itterico dal color del galgulo, uccello così detto: e questo è color giallo, che tira all'oro"¹⁴⁹. Altre tinte ancora hanno denominazioni di altra derivazione: "Hialtrio, che etiandio è detto nitreo, niveo, marmoreo, latteo, dal vetro, dalla

¹⁴⁶ Ivi, p. 12.

¹⁴⁷ Ivi, p. 13.

¹⁴⁸ Ivi, p. 14.

¹⁴⁹ Ivi, p. 15-16.

neve, dal marmo, e dal latte: et anco eburneo dall'avorio". Un cavallo è definito pomato "dalla somiglianza di alcuni piccoli pomi: e se i cerchi sono grandetti, si dice ruotato"¹⁵⁰ come in fondo avveniva per le stoffe già dal Medioevo.

I due interlocutori passano poi "a ragionar del significato de' colori". Cornelio inizia dal verde, descritto innanzitutto per la sua simbologia negativa: "alcuni vogliono che questo colore significhi che chi lo porta sia ridotto a nulla; come quello che abbia perduta ogni sua contentezza". Nel popolo è diffuso un proverbio "che, quando vogliono dimostrar, che alcuno sia in estrema miseria caduto, dicono, lui esser giunto al verde"; i modi di dire sembrano a oggi immutati: "Il medesimo si dinota con dire, che alcuno sia giunto alle frutta: perciocché questo è l'ultimo cibo, che si pon nelle tavole. Dicesi medesimamente il tale esser giunto alla nocetta; il che è tratto per metafora dalla balestra: perciocché quando la corda è ridotta alla cocca, ove si ferma insino che scocchino le saette, non può ragionevolmente ir più oltre". Tornando al verde, "i Romagnuoli, e specialmente gli Ariminesi, volendo dimostrar cordoglio per la morte di alcun loro amico, o parente, che per tal cagione sono fuori di speranza, di cotal colore si vestono: e questo molto più fanno, quando perdono alcun giovane. E questo loro costume non è nuovo, ma antico"; in Plinio in Virgilio vi sono accenni al fatto che sulle sepolture veniva posto un drappo o dei cespugli verdi: Giuturna, alla morte di Turno, si copre il capo di una "verde benda". Interessante è anche il seguito, perché "medesimamente non senza cagione nelle sepolture de gli antichi in molti luoghi si trovavano anelli, ne' quali eran legati smeraldi". I persiani, nel caso morisse la moglie, la sposavano una seconda volta ponendo "cotal gioia, che è lo smeraldo, nel dito alle morte" come simbolo dell'impegno a non legarsi più ad altra donna. Cornelio narra anche che Isabella d'Este, marchesa di Mantova, "ebbe un bellissimo smeraldo: il quale si dice essere stato trovato nella sepoltura della Tullia figliola di Marco Tullio Cicerone". Marco però non sembra convinto che questo sia l'unico modo di intendere il verde perché questo è anche, nel sentire comune, il colore della speranza¹⁵¹. La discussione passa poi sul significato del vermiglio, colore che "dinota poca sicurezza" oppure che voglia esprimere vendetta "perché rappresenta il sangue". In Omero e in Virgilio sono coperte di porpora le bare di coloro che morirono combattendo, ma a Roma chi morì "per la patria" doveva essere vestito di bianco come i *candidati*. Il rosso è quindi il colore del timoroso, che lo indossa per darsi coraggio: "la pallidezza senza dubbio dimostra paura, onde i pallidi per ricoprirla portano le berrette vermiglie". E il rosso è appunto il colore

¹⁵⁰ Ivi, p. 17.

¹⁵¹ Ivi, p. 17-19.

del timore: di cuoio rosso sono coperti i libri dei legisti; di rosso vestivano re, capitani e ministri pubblici, soldati alle prime esperienze “accioché se avvenisse che fossero feriti, spaventati per il loro sangue non rivolgersero le spalle a nimici”; il corallo, proprio per essere generalmente rosso, indica guerra o vendetta. Marco però sottolinea che il colore rosso “significa parimente Signoria, e desiderio di vendetta”; l’espressione di potere “si vede anco hoggidi in ogni provincia, e nella nostra città ancora di Vinegia: oltre che etiandio i cardinali usano i cappelli rossi”¹⁵². Stranamente, il nero secondo Cornelio “dinota pazzia” e “per antico comandamento il colore doveva esser del tutto rimosso [...] fuor che dalle insegne di guerra”, ma Marco lo ammonisce: “Guarda come tu favelli: perciocché avrai d’intorno una moltitudine di togati, cioè avvocati, procuratori, notai sollecitatori, medici, filosofi, frati e così fatti huomini, anzi di ogni conditione di persone, che vestono di nero, il qual colore oltre che ha non so che di virile e di temperato, dimostra parimente fermezza, perché questo colore non si può volgere in altro” anche se “Timeo biasima le donne Daune, come infami e di poco ingegno perché esse vestivano del continuo nera gonna”, e anche “le donne de’ Lombri, che uccidevano i loro mariti e congiunti che fuggivano da Romani, erano vestite di nere gonne”¹⁵³. Il bianco “significa purità di cuore, perché esso non è tinto, [...] e Virgilio nel sesto della sua Eneide fa che siano vestiti di bianco colore i Sacerdoti casti, i buoni poeti, e gli huomini ingegnosi, benefici, e difensori della lor patria”. Ma anche questo è un colore legato alla morte presso gli egizi, i greci e i romani, “essendo adunque in noi finito et estinto uno affetto, possiamo vestirci di tal colore”, e il fatto che sia negativo è reso anche dall’evidenza che quando si lancia un dado, più bianco appare più basso è il punteggio. Ancora, i mugnai, “per esser da tutti conosciuti come huomini furacissimi, si mandano vestiti di bianco, e perché non si veggano i drappi infarinati”. Cornelio afferma però che il bianco non è solamente legato alla morte, poiché durante gli spettacoli che si tenevano ad Atene “non era lecito ad alcuno trovarvisi presenti, che avesse la veste tinta di alcun colore. Perciocché era necessario, che ella fosse bianca”, anche se “per lo più i migliori autori vincono in provare, il bianco essere habito tristissimo”¹⁵⁴. Il grigio, o *bigio*, “significa humiltà” mentre “l’incarnato dinota amoroso piacere”, contrariamente “Dicesi che ‘l mischio dimostra bizzarria. Così dico che significa corrotto”¹⁵⁵. Il turchino “dimostra uno, che habbia il pensiero elevato” tanto che san Gregorio ordinò “che i suoi Sacerdoti, che son detti crocigeri, dello stesso colore si vestissero,

¹⁵² Ivi, p. 19-21.

¹⁵³ Ivi, p. 21-24.

¹⁵⁴ Ivi, p. 24-26.

¹⁵⁵ Ivi, p. 27.

e non per altro io stimo, se non perciò che è conforme al color del cielo, come per la pietra Ciane, cioè Turchina, se vede”; “per mostrar alti i suoi pensieri” dello stesso colore re Assuero “haveva fornite le camere e le sale”¹⁵⁶. L’oro, forse banalmente, “piace a tutti” e “significa fede e signoria”, ma va precisato che “Il colore dell’oro non è giallo, né rosso, come alcuni stimano, ma flavo tra il rosso e il verde”. L’*argentino* invece “dimostra esser gabbato” poiché è “in meno prezzo dell’oro”, ed è “il proprio colore de’ veri amanti tormentati”¹⁵⁷. Diverso dall’arancio è il *verde giallo*, un colore tipico dell’erba ancora fresca, che rappresenta però la “poca speranza”, mentre il *rosato* mantiene sempre la sua connotazione positiva, essendo frequentemente ripreso dalla letteratura per descrivere un bel viso. Curioso e interessante è il discorso, alla fine di questa sezione del dialogo, di Cornelio sul come abbinare i colori: “volendo l’uomo accoppiare i colori, che all’occhio diletto, non avendo rispetto al significato, ma alla convenienza di essi colori, porrà insieme il berrettino col leonato, il verde giallo secondo il vero nome con l’incarnato e rosso, il turchino con l’arancio, il morello col verde scuro, il nero col bianco, et il bianco con l’incarnato. E se più, chi due, o tre, o quattro ne porrà insieme, dee guardare di piacere all’occhio”, ma va comunque considerato che “la varietà de’ colori di molte sorti usata da che che sia in un solo habito, dinota una mente molto bizzarra, e piena di vari appetiti”, e inoltre “di membro in membro si diano gli abiti convenevoli, come disiamo noi la berretta al capo, e così del rimanente”. I precetti sono, insomma, quelli di tanta letteratura contenente indicazioni sul buon apparire in pubblico, in una società che considera di fondamentale importanza la *forma*, portatrice del livello di rispettabilità e di onore della persona; continua infatti Marco: “si dovrebbe vestire secondo il costume della città, in cui si è nato, e non prendere l’altrui fogge, e ‘l variar de’ colori è cosa da leggero, e portare una sola vesta di più colori è cosa da pazzo”¹⁵⁸.

Un’ultima lunga parte del dialogo si apre con la richiesta di Marco a Cornelio di insegnargli “la via d’isprimere diversi concetti, secondo diversità di colori, quando voglia me ne venisse”. Si apre quindi un dibattito molto pressante di domande su quali siano, partendo dal colore, i doni da farsi: il colore di oggetti, animali, cibi, accessori di vario ordine, è portatore di messaggi, spesso contraddittori e ambivalenti, che il ricevente si trova a decodificare. E’ dunque importante che il regalo sia appropriato e non offenda il suo destinatario. L’elenco è davvero lungo e, seguendo un ordine alfabetico per una buona parte, si presenta scoordinato per quanto riguarda le tipologie di beni; un buon numero di questi

¹⁵⁶ Ivi, p. 28.

¹⁵⁷ Ivi.

interessa però la presente ricerca, a partire per esempio dalla descrizione del significato di donare della “carta bianca”, perché “questo potrebbe significare due cose: cioè che stesse in libertà di colui a cui è mandata, di scrivervi sopra o guerra o pace, o chi la manda rimettersi ad ogni sua voglia, cioè in servitù perpetua”. Alla carta bianca segue il *chiodo*, il cui significato è “fermo e saldo, poi che ‘l chiodo tien fermo quella materia, in cui è conficcato” ma “potrebbe ancor dinotar nimicitie e travagli”. Donare una colomba o una sua penna esprime “tema di non essere scoperti”; i confetti bianchi, simbolicamente richiamerebbero il “dubbio d’inganni, perché sotto la scorza vi può essere alcuna cosa immonda”. Il corallo, in quanto rosso “significherebbe guerra, o vendetta. E dalle lettere si potrebbe esponere quasi accoratti”. Nel dialogo fanno la loro comparsa come materiale costituente di oggetti donati molti tipi di legno, ognuno dei quali, già dal Medioevo, possiede delle connotazioni tipiche, positive o negative¹⁵⁹; l’ebano, per esempio “conforta l’uomo a quello, che non dee, esortandolo a starsi cheto, a dormire, et a simulare, dimostrandogli che questo è bene. Onde s’ingiurierebbe colui a cui qualche dono di questo legno si mandasse”¹⁶⁰. Donare preziosi pare invece sia gesto sempre apprezzato: “Una gioia potrebbe esser di tal valuta, che rallegrerebbe ogni mesto cuore. Significherà adunque allegrezza, e festa, e felicità in amore”¹⁶¹. Mentre un libro sarebbe segno di libertà, regalare del lino invece “significherebbe inganni, e fraudi: come si vede, che ‘l lino è la prima cagione, onde si fanno le reti”¹⁶². Donare “un pavone, ovvero una penna di questo augello” indicherebbe vanità, “perché questo augello è pomposo, come si vede nello spiegar della coda. Potrebbe anco significar bel fine, e miglior sorte della primiera: e così felice riuscimento”. Ma, tornando ai gioielli, la perla sarebbe certamente un dono indicato, perché simboleggia “contentezza e allegria; perché nel vero una bella perla orientale riempie gli occhi di chi la mira”¹⁶³; la porcellana, invece, forse per la sua caratteristica di essere traslucida, “parrebbe, che esortasse alcuno, che si celasse; cioè andasse segreto, che niuno se n’avedesse”. Le tenaglie rimandano al concetto di tenacia, mentre le forbici rappresentano il completo donarsi del donatore al destinatario del dono. Più raffinato è il discorso che si fa sull’omaggio di “un horiuolo, et un compasso”: “l’horiuolo dinota le hore, e per questo il fuggir del tempo: e ‘l compasso dinota misura. Potrebbe adunque leggiadramente

¹⁵⁸ Ivi, p. 29-30.

¹⁵⁹ J. BROSSE, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell’Eden al legno della Croce*, (I ed. in francese 1989), Milano 2007.

¹⁶⁰ *Il Dialogo del colori*, p. 31-34.

¹⁶¹ Ivi, p. 36.

¹⁶² Ivi, p. 37.

¹⁶³ Ivi, p. 40.

significare, che colui, a cui si mandasse, avesse riguardo al trapassar dell'hore, e compartisse il tempo della vita”¹⁶⁴. Lo scacchiere non è un buon dono per Cornelio, perché sottolinea la “vanità humana”: infatti “il tempo pretioso più che tutti i thesori del mondo, che doveressimo spendere in virtuose operationi, senza che se ne perdesse alcuna parte, noi poco aveduti della mortalità in vani giuochi consumiamo”; questo non significa che l'uomo non debba distrarsi, “ma si debbono procacciare passa tempi pur fondati in virtù”. Una “penna temperata da scrivere” è un bel regalo per la sua leggerezza, in quanto “portata dal vento agevolmente”¹⁶⁵.

Come si diceva, i beni nelle domande di Marco sono i più disparati, e tra gli animali anche un ermellino è contemplato tra le possibilità. Cornelio lo approva come dono per il suo grande amore per la pulizia, poiché la leggenda dice che piuttosto che finire nel fango si lasci prendere dai cacciatori, *Malo mori, quam foedari*; secondo Petrarca, dice Cornelio, l'ermellino è contenuto nell'*insegna* della castità. Tra le *imprese*, dal *Dialogo* emerge anche il tema dell'ancora, simbolo di fermezza, e della sua storia: “levò Tiberio quella bella impresa dell'ancora col delfino avoltovi a torno, con un motto, FESTINA, LENTE. La quale impresa diede il Bembo, che solo una medaglia di lei n'haveva, a m. Aldo Romano: il quale la levò per insegna, e la usò poi sempre ne i suoi libri”, la celebre marca tipografica di Aldo Manuzio¹⁶⁶. Veramente efficace è poi il discorso relativo al donare “la lingua d'un animale” poiché dalla disquisizione di Cornelio apprendiamo che ancora dopo un trentennio, il dono che Pietro Aretino aveva ricevuto nel 1533 da Francesco I di Francia non era stato dimenticato (anche se in questo gioca molto la fedeltà indiscussa di Dolce nei confronti del vecchio maestro): “dalla lingua si formano le parole, le quali esser possono e utili e dannose, sì ad altri, come anco all'istesso. Onde si dice in proverbio che la lingua non ha osso e fa spezzare il dosso” per questo il re mandò a Pietro “una catena d'oro di seicento scudi; la quale era fatta a lingue, che si guardasse dalla maledicenza, che per aventura ne potrebbe esser gastigato”¹⁶⁷. Un richiamo interessante è alla “Gorgone Medusa”, un simbolo che se donato “dinoterebbe che colui, a cui si mandasse, dovesse stare armato contra le lascivie del mondo, che fanno gli huomini divenir sassi [...]. Onde dicono i poeti, che Perseo andò ad assalirla con lo scudo cristallino havuto da Minerva; il quale scudo si può interpretar la prudenza, che si acquista con mezo del

¹⁶⁴ Ivi, p. 42.

¹⁶⁵ Ivi, p. 43.

¹⁶⁶ Ivi, p. 49.

¹⁶⁷ Ivi, p. 51.

sapere”¹⁶⁸. Certo è inevitabile far tornare alla mente il dipinto di Lorenzo Lotto della National Gallery di Washington, la cosiddetta *Allegoria de’ Rossi*.

Tra gli oggetti più piccoli, oltre a toppe e serrature, la chiave rappresenta il donatore che cede la signoria di se stesso; l’*arcolagio* è piuttosto segno di bizzarria e inquietudine. Il cappello, invece, che “è fatto per difender la testa dalla pioggia” indicherebbe al ricevente di “difendersi da qualche sovrastante pericolo”. Anche donare una corazza, se non a un soldato, vorrebbe dire a una persona che necessita di protezione. Stivali o *borsachini* (borzacchini, altro tipo di stivaletti) “difendono le gambe e i piedi dal fango, o dalla polvere. Onde si verrebbe a significar ammonition di guardarsi dalle lordezze dell’animo, overo del corpo”¹⁶⁹. I borzacchini riempiti di vischio erano inoltre un sistema usato dai cacciatori per catturare le scimmiette: gli animaletti imitavano infatti gli uomini che indossavano le calzature e vi restavano intrappolate¹⁷⁰. Tra i doni di carattere più amabile sono invece gli strumenti musicali come il liuto e la lira, sempre benvenuti e apprezzabili; un po’ meno però il flauto, perché non è indipendente e “ha mistero di essere accompagnato con altri”¹⁷¹. La candela è un dono utile, “ma ci sono altre cose che ci porgono maggior lume, come i torchi, la lucerna, e simili”. Regali raffinati sono sempre gli automi, come gli orologi già citati, o gli *svegliatoi*, apparecchi che sfruttavano un sistema di contrappesi azionati dalla gravità per mettere in moto, dopo un dato tempo, una serie di oggetti tintinnanti o rumorosi. Lo svegliatoio, o svegliarino, “significherebbe che colui, a cui si mandasse, dovesse esser vigilante. Che nel vero, quanto più tempo si dà al sonno, tanto si toglie alla vita”¹⁷².

Marco a un certo punto interviene nel colloquio e cita il fatto che Pietro Bembo avesse inviato alcuni doni a Elisabetta Gonzaga, duchessa d’Urbino, dopo la morte del marito, “fra i quali v’era un bossolo da ripor cose medicinali: l’altro un cassetto, ove le donne sogliono serbar i lisci, e ‘l terzo uno specchio di cristallo”, accompagnati da un sonetto. Lo specchio era all’epoca un oggetto ancora parecchio ricercato, e il donarlo indica fedeltà: già Petrarca la pensava in questo modo e sapeva che la lucida superficie gli restituiva la sua immagine senza inganni, rivelando anche il passare degli anni, “lo ammoniva, che egli non si nascondesse più perciòché era divenuto hoggimai vecchio”¹⁷³.

¹⁶⁸ Ivi, p. 53.

¹⁶⁹ Ivi, p. 57.

¹⁷⁰ Ivi, p. 61, 65.

¹⁷¹ Ivi, p. 58-59.

¹⁷² Ivi, p. 60.

¹⁷³ Ivi, p. 71-72.

Molto indicati, anche se con significati diversi, sono accessori per cavalcare come selle, morsi, sproni. Non è bene invece regalare un gioco come la “palla da vento”, l’antenna del pallone da pallavolo, perché è “qua e là gettata secondo che ben torna a chi giuoca. Onde potrebbe significare, che colui, a cui si mandasse, dipendesse dallo arbitrio di altrui”. Poco elegante è donare attrezzi o posate da tavola, per non dare del gozzovigliatore al destinatario; qui però Cornelio si lascia andare a dei consigli di buona educazione che richiamo le opere di Della Casa e Castiglione: “avegna che grandi huomini siano, mangiano discostumatissimamente, intingendo le mani ne catini, e beendo senza bicchiere: e, che è peggio, ho veduto io alcuni, che nettano le immonditie del naso con le tovaglie, che hanno innanzi, e si fregano etiandio con quelle le gengive. Questo costume se ha del civile, lascio a te il dichiararlo”. Non va bene nemmeno regalare “un di quei ferri, che adoprano le donne a partire per dritta riga dalla cima del capo i capegli”, perché si asserirebbe che il ricevente “fosse disordinatissimo”¹⁷⁴, e neanche un *asciugatoio*, perché si penserebbe “che colui avesse immonde le mani, cioè fosse vitioso, e lo ammonirebbe che se le lavasse et asciugasse; cioè si correggesse de’ vitii”. Mandare uno scaldamani “potrebbe inferir, che colui, o colei, a cui fosse mandato, fosse freddo, o fredda in beneficiare, o in amare altrui”¹⁷⁵. In vetro o in pregiatissimo cristallo di rocca, “Gli occhiali senza dubbio servono a coloro che hanno poca vista. Ma pare, che hoggidì alcuni si tengano a riputatione di portargli in seno: e tratto tratto se gli cavano, e se gli attaccano a gli occhi per veder che che sia. Si potrebbe adunque significar, che colui, a cui si mandassero, avesse corta vista, cioè poco sapesse, onde avesse bisogno di occhiali, cioè di lume d’intelletto”¹⁷⁶. Infine, per terminare le citazioni più significative tratte dal *Dialogo dei colori* con una frase che è quasi un insegnamento, val al pena soffermarsi sul fatto che in una città che aveva fondato la sua esistenza sulla conoscenza del mare, gli strumenti di navigazione e la cartografia dovevano essere cose note, relativamente diffuse e soprattutto apprezzate come doni: “La carta da navigare insieme col bossolo, che con la virtù della calamita dimostra la Tramontana, fa al navigante apparir dipinto tutto il viaggio ch’esso ha da fare, e gli fa vedere anco gli scogli che ha da sfuggire. Onde direi, che questa significasse, che l’huomo dovesse molto ben considerar la via, che egli ha da tenere nel camino di questa vita, che hora è affigurata per un mare, e ‘l nostro corpo per una nave”¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Ivi, p. 65.

¹⁷⁵ Ivi, p. 63.

¹⁷⁶ Ivi, p. 71.

¹⁷⁷ Ivi, p. 77.

4.2.5 *La Veniexiana*

La Veniexiana è un'opera teatrale anonima ma di altissimo livello in dialetto veneziano, con passaggi in italiano e bergamasco, dalla trama semplice e lineare, scritta espressamente per essere recitata. E' tramandata da un solo manoscritto, scoperto da Emilio Lovarini nel 1928 presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia; questo codice riporta anche dei testi poetici di alcuni poeti come Navagero, Aretino, Fracastoro, Sannazaro, che molto probabilmente venivano cantati negli intermezzi, durante quelle rappresentazioni – di solito uniche nella vita di una commedia – nei saloni dei palazzi cittadini. Il contesto è quello reale e non immaginario della Venezia verosimilmente del quarto decennio del Cinquecento, nella zona di campo San Barnaba. L'autore è con più probabilità un uomo di teatro che non di lettere, mentre il trascrittore dell'esemplare sopravvissuto è Girolamo Zarotto, un attore che recitava parti femminili, poiché tutti maschi erano gli interpreti e anche gli spettatori, appartenenti in gran parte alle Compagnie della Calza. L'ideazione o l'ispirazione della commedia, che ha un certo sapore novellistico e che molto deve al clima aretiniano circolante in città, venne forse da qualche scritto di un parente delle due donne, Giovan Francesco Valier, condannato a morte nel 1542 per aver partecipato come spia alla congiura dei francesi di quell'anno¹⁷⁸, le cui opere vennero tutte distrutte in seguito a quella tragica fine. Una delle particolarità di questo testo è che vere protagoniste dell'azione di tipo amoroso, e non solo oggetto passivo, sono due riconoscibili (e realmente esistite) donne di nobile famiglia, imparentate e vicine di casa, che non si trattengono nell'esprimere la loro sensualità e i loro desideri. Si tratta di Anzola Valier, vedova di Marco Barbarigo, e di Valiera Valier, moglie dell'*avogador di comun* Giacomo Semitecolo. In tutto i personaggi sono sei, e ognuno di loro è perfettamente presentato nei suoi tratti psicologici e caratteriali. Anzola, non certo anziana, è comunque costretta a vestire a lutto e, nonostante la legge glielo vieti, non rinuncia a portare sotto il vestito una collana, quella che poi donerà a Giulio e che avrà un ruolo centrale nello svolgersi dei fatti. Donna passionale e certamente non spenta, sente tuttavia il peso di una vita che le sta sfuggendo di mano. Valiera invece, molto più scaltra e consapevole della propria avvenenza, agisce in modo apparentemente più freddo, controllato e razionale per ottenere i favori del giovane forestiero conteso, ma anche lei è accesa di un desiderio ardente di attenzioni e affetto, che certo il matrimonio non le dà. La serva di Anzola, Elena, è più matura rispetto a Oria, la cameriera di Valiera, un'adolescente ancora ingenua e timorosa. Bernardo, il facchino bergamasco attempato ma fidato, pratico e operoso, si discosta da quello che sta

diventando il tipico Zanni, il servitore un po' tonto e lento; l'altro maschio della commedia è Giulio, soldato di ventura in cerca di fortuna e, se possibile, piacere in città; è squattrinato ma disinibito, non certo imbalsamato dai sospiri amorosi tipici di tanti goffi protagonisti del teatro cinquecentesco. Anche nel finale la commedia si discosta dalla tradizione, poiché non vi è un evento particolare che scioglie i nodi e risolve le questioni; resta piuttosto l'amarezza dei sentimenti feriti di due donne che prendono coscienza della fugacità della felicità¹⁷⁹.

Per questi tratti unici nel panorama teatrale dell'epoca, per la forte vicinanza all'ambito culturale di Pietro Aretino e per questa decisa volontà dell'anonimo autore di aderire in tutto e per tutto al dato reale, si è deciso di indagare questo testo sotto il profilo della presenza di testimonianze di beni suntuari.

Già dalla seconda scena del primo atto Giulio, il giovane protagonista viene descritto come "Un forrestier vestio da sbisao", da bullo, quindi spavaldo, con la spada; porta il "penachio in la bereta, col vestio a la corta, de velù", quindi veste in modo spagnoleggiante, allora non tanto amato dalle autorità della Serenissima; anche i capelli neri "trezolai" indicano subito che non è veneziano e che anche nella pettinatura è all'ultima moda¹⁸⁰. Nella scena successiva si legge che Anzola porta il *panesello*, il velo vedovile¹⁸¹. All'inizio del secondo atto fa la sua comparsa un primo gioiellino, un anello dato in pegno da Elena al facchino, e di nuovo il forestiero viene descritto come "Un zovene senza barba, rossetto invisio, co i cavei negri, vestio de seda, tuto galante", quindi sempre di bell'aspetto e di grande eleganza¹⁸². Egli stesso, tra sé e sé, si ritiene pronto e preparato "cun mie arme, il gippon di brocato, con la scofia, spada e targa; e provarò mia fortuna"¹⁸³. Bernardo, che sa il fatto suo e quali siano le cose di valore, cerca invece ancora vantaggi dai servigi che offre a dame e serve che organizzano le tresche, chiedendo di essere pagato oltre che in denaro anche con delle calze rosse, "un par de colzi rossi"¹⁸⁴.

Per i buoni interventi della cameriera Elena, l'incontro del giovane con Anzola va in porto e la nobildonna dispone che venga preparato il giaciglio, ben più confortevole se confrontato con la povera semplicità delle camere delle cortigiane di cui si legge in altra letteratura: "Apparechia el mezo, cun le so spaliere; meti el sopraçelo a la letiera; trova li

¹⁷⁸ S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, tomo VI, Venezia 1914.

¹⁷⁹ *La Venetiana*, a cura di G. PADOAN, Venezia 1994

¹⁸⁰ Ivi, p. 35.

¹⁸¹ Ivi, p. 39.

¹⁸² Ivi, p. 49.

¹⁸³ Ivi, p. 59.

¹⁸⁴ Ivi, p. 61, atto II, scena V.

acanini da brusar”, ovvero i profumi in boccetta. Giulio la riconosce subito per una “casa ricca e ornata” e nella stanza, trova pronti “un po’ de confet”, dei dolciumi, e dell’“aquaruol de Candia”, un vino di Creta. Anzola lo raggiunge indossando “uno scufioto negro” per non essere riconosciuta¹⁸⁵; poco oltre si dispiace che il giovane amante non possa essere “co’ xé un bùsolo de zibeto”, un vasetto di profumo, da portarsi appresso “sempre in sen”¹⁸⁶ e gli dà dei pegni d’amore: “voio che per amor mio ti accete anco questo puoco presente: questa caenela d’oro, [...] e questo smeraldin: uno perché ti t’arecordi che ti xé ligao a mì per sempre; l’altro perché ti sapia che l’amor mio xé che no ti tochi altra donna che viva”¹⁸⁷. Il pomeriggio seguente Giulio ragiona da solo: “Ecco il smeraldo, lo suo amor; e la catena, che ti ricorda che le sei servo”¹⁸⁸, ma pensa già ai sollazzi con Valiera, la giovane aristocratica che egli pensa sia nubile e con cui ha appuntamento alla sera. Valiera, in presenza del forestiero convenuto in casa sua, si accorge del monile e chiede: “Che cose xé questa che avé cusì al collo, sotto el bàvaro?”, ovviamente Giulio risponde che si tratta di una catena d’oro, ma Valiera si accorge subito che “questa catena xé cossa de Veniesà”, un gioiello di fattura locale che la fa insospettire all’istante. Oria, la cameriera, ricorda che la collana assomiglia “a quella che portava Madona Anzola, avanti che moresse so mario”¹⁸⁹. Il giovane forestiero cerca di salvare la situazione arrampicandosi sugli specchi, dicendo prima che forse Anzola l’ha venduta, poi che se Valiera si degna di riceverla, gliela regalerebbe, ma Valiera non ci pensa nemmeno perché capisce che si tratta di un dono come pegno e non di un oggetto destinato a circolare: “La catena no xé compraa, ma donaa”, e smaschera proprio attraverso la collana d’oro, il doppio gioco e l’infedeltà di Giulio¹⁹⁰. Valiera è però innamorata e desidererebbe ugualmente la presenza dello scapestrato soldato, tanto che per vederlo pagherebbe “tanto co’ val questo anello che porto in questo deo”¹⁹¹. Non le rimane che accettare la servitù d’amore, con i suoi pregi e i suoi dolori.

¹⁸⁵ Ivi, p. 69, atto III, scena II.

¹⁸⁶ Ivi, p. 81, atto III, scena II.

¹⁸⁷ Ivi, p. 85, atto III, scena II.

¹⁸⁸ Ivi, p. 93, atto IV, scena II.

¹⁸⁹ Ivi, p. 97, atto IV, scena III.

¹⁹⁰ Ivi, p. 99-101, atto IV, scena III; p. 103, atto IV, scena IV.

¹⁹¹ Ivi, p. 119, atto V, scena II.

4.2.6 *Il sogno di Caravia. Alessandro Caravia tra gioielli, religiosità e poesia*

La scelta, per quanto riguarda un'opera in poesia, è ricaduta sul componimento di Alessandro Caravia per molteplici ragioni. Innanzitutto era veneziano, era un gioielliere con bottega propria a Rialto, affermato e stimato dai potenti, era colto e molto sensibile; non solo era contemporaneo e conoscente di Aretino, ma il ripercorrere i suoi tratti biografici permette di vederlo ben inserito in una rete di relazioni che ad Aretino non erano affatto estranee, relazioni (come quelle con Anichini e con Crivelli per esempio) che perdurarono strette e intense anche dopo la morte del *Flagello*. Inoltre, attraverso la sua esperienza è possibile aprire uno squarcio sul clima che si respirava a Venezia in fatto di religione nei delicati decenni centrali del secolo XVI, e sui nessi che spesso esistevano tra talune tipologie di artigiani particolarmente istruiti (come orafi e orologiai) e la circolazione di idee eterodosse¹⁹². Caravia si presenta quindi come una figura particolarmente interessante proprio perché a cavallo tra letteratura e arte orafa, tra poesia ed esperienza di arte, antiquariato e gioielleria; soffermarsi sulla sua biografia sarà quindi di utilità per addentrarsi da un punto di vista privilegiato nel mondo dei preziosi¹⁹³.

Alessandro Caravia (1503-1568) compare anche nell'epistolario aretiniano per due volte; si tratta di un personaggio straordinario, una figura profonda e versatile, affermato nella sua professione di orafo e gioielliere, alla quale affianca una grande cultura e una notevole abilità nel comporre poesie dialettali. Ebbe una famiglia numerosa, cui provvedeva gestendo da maestro una bottega in *ruga* a Rialto, nella quale lavoravano anche degli apprendisti. Negli anni della sua maturità professionale, esperto di pietre preziose e delle loro tecniche di lavorazione, di oreficeria e di antiquariato, fu per oltre vent'anni il gioielliere di fiducia di Cosimo I de' Medici, per il quale svolgeva incarichi sia di consulente che di mediatore nell'acquisto di oggetti preziosi o antichi. Frequentava la casa di Pietro Gelido, il *Pero*, residente medico a Venezia durante quasi tutti gli anni cinquanta, un'amicizia pericolosa per questioni religiose¹⁹⁴. Caravia conduceva il proprio lavoro con scrupolo e onestà, e questo atteggiamento è provato anche da alcuni riferimenti presenti nelle sue opere poetiche, nei quali si scaglia violentemente contro chi portava pietre false, la cui produzione era un vero

¹⁹² C.M. CIPOLLA, *Le macchine del tempo. L'orologio e la società 1300-1700*, Bologna 2005.

¹⁹³ L. SABBADIN, *Lusso, vanità e gusto nella casa di Pietro Aretino. Artefici e oggetti di arte applicata documentati nell'epistolario*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 2005-2006, relatore prof.ssa G. Baldissin Molli, p. 186-197.

¹⁹⁴ E. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, Firenze 2000, p. 1-13; il *Pero* dovette fuggire da Venezia nel 1561, quando si scoprì la sua appartenenza a un gruppo di filo-luterani (Ivi, p. 288-289).

flagello nella Venezia dell'epoca, associando senza mezzi termini le gemme contraffatte agli atteggiamenti negativi di falsità e ipocrisia. Chi faceva il suo mestiere doveva avere la capacità di distinguere le pietre autentiche da quelle false, così come le persone rette da quelle insincere. Egli non lesinò lodi ai maggiori collezionisti di preziosi a lui contemporanei, come Carlo V, Cosimo I o Solimano II. I clienti di Caravia erano per forza di cose molto esigenti e colti, ed egli, come i suoi colleghi, doveva saper reggere una conversazione con loro; in particolare egli doveva conoscere approfonditamente i poteri talismanici delle gemme, e anche questo traspare dai suoi lavori poetici. Le credenze circolavano tra la gente, ma erano allora anche molto diffusi i trattati "scientifici" su questo tema, uno dei quali fu scritto a esempio da Ludovico Dolce a metà degli anni sessanta. Per Caravia, animo sensibile e ascetico, potevano beneficiare dei poteri delle gemme solo gli spiriti più elevati e degni, e idee di questo genere si fondevano con inclinazioni religiose eterodosse: la cultura di cui gli orafi abbisognavano e la loro vicinanza all'area dei *tedeschi* in città non potè non farli avvicinare al mondo riformato¹⁹⁵.

Un'amicizia molto importante per Alessandro fu quella che lo legò al celeberrimo buffone, musicista e cantante Zuan Polo Liompari, che aveva lavorato anche con Ruzante e Domenico Tagliacozzi, scomparso nel 1540 dopo una lunga vita di successi ed eccessi. Caravia scrittore si rifaceva spesso, nella stesura dei suoi poemi *buleschi*, a quanto Liompari aveva composto nella sua vita di teatrante¹⁹⁶. Questa carismatica personalità è protagonista nel poemetto dell'orefice *Il sogno di Caravia*, scritto nel 1540, anno della morte dell'attore, e pubblicato nel 1541: il buffone, come aveva promesso prima di morire, era tornato per apparire in sogno all'amico e raccontargli il proprio viaggio nell'aldilà. Il filone letterario era allora molto seguito, ma in questo caso si pone come pretesto per Alessandro per sviscerare tutta la sua critica contro le piaghe della società contemporanea, prima delle quali era proprio la "gemma falsa" per eccellenza, l'ipocrisia. Caravia sottolineava con chiarezza la degenerazione della Chiesa, lontana dai dettami evangelici, e la cupidigia ostentata Scuole Grandi cittadine, istituzioni che si stavano trasformando in potenze finanziarie e immobiliari. Nel poemetto egli espone, con apparente serenità, le sue idee di ispirazione erasmiana e luterana e le sue aspirazioni a una Chiesa rinnovata sulla scorta di ideali più puri. La congiuntura storica era quella delle grandi speranze per i colloqui di Ratisbona, in corso quando l'operetta era in stampa: si sperava nella pace tra protestanti e cattolici, e la loro civile

¹⁹⁵ Ivi, p. 13-19.

¹⁹⁶ Ivi, p. 23-27.

convivenza avrebbe permesso il perdurare del clima di grande tolleranza religiosa che Venezia garantiva, e che avrebbe garantito almeno fino alle prime misure restrittive del 1543. Caravia, comunque, dedicò *Il sogno* a don Diego Hurtado de Mendoza, ambasciatore di Carlo V a Venezia dal 1539, personaggio influente che gli avrebbe potuto eventualmente offrire una certa protezione come aveva fatto con persone dalle posizioni poco ortodosse nei guai con l'Inquisizione (a lui vennero dedicate anche altre opere i cui autori palesavano idee riformate¹⁹⁷). Con ogni probabilità fu Aretino il tramite tra Mendoza, che ben conosceva, e il poeta dialettale, di cui era amico e critico.

In quegli anni Venezia era una città di religione si discuteva tantissimo, presso tutte le classi sociali e circolava molta letteratura in volgare sulle dottrine riformate: per restare nell'ambito delle relazioni aretiniane, vennero stampate le traduzioni della *Bibbia* di Antonio Brucioli e le *Prediche* di Bernardo Ochino, inoltre circolavano con relativa abbondanza le traduzioni delle opere di Erasmo, Lutero e Calvino¹⁹⁸. Queste erano con molta probabilità alcune delle letture anche di Caravia.

Caravia invierà come omaggio una copia del *Sogno* ad Aretino, il quale lo ringrazierà ed elogerà con lettera del 12 marzo 1542 per “l'opra composta da quel vostro ingegno, che è gemma de le gioie che egli sì ben lega, sì bene intaglia, e sì ben conosce”. Aretino inoltre apprezzava il ricordo del “piacevole, buono, e amato Gianpolo, le cui argute facezie han tenuto in continua festa la celeste città che abitiamo settanta anni a la fila”, e l'opportunità della dedica: “E anco il Signor Don Diego Mendoza può ringraziare la cagione ch'è qui trasferito per Imbasciadore, da che il poema è sbuccato in luce sotto l'ombra del suo titolo”. In questa lettera Aretino sottolinea in particolare le capacità letterarie del gioielliere e fa qualche accenno sulle sue riflessioni religiose, dato interessante in considerazione dei nodi cruciali delle discussioni teologiche di quegli anni: “Ecco che sol gli uomini di buona volontade

¹⁹⁷ Ivi, p. 29-35; M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Bari 2004, p. 189. Dalle frequentazioni di Aretino di questo tipo di artigiani, i cui nomi appaiono chiaramente nella sua corrispondenza, si ha l'idea che un cerchio di orafi e gioiellieri dalle idee religiose invise traspaja e si chiuda attorno agli accenni che egli ne fa a partire proprio dal suo epistolario.

¹⁹⁸ Ivi, p. 56-70, 117-133. A. OLIVIERI, *Fra collettività urbane e rurali e “colonie” mediterranee: l'eresia a Venezia*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI, vol. 3/III, Vicenza 1981, p. 503-505; Gli orafi e i gioiellieri risultano costituire il gruppo di artigiani d'élite maggiormente rappresentato tra le categorie di persone accusate di fede e pratiche evangeliche a Venezia negli anni dal 1547 al 1586, seguiti da speziali, sarti, pittori e stampatori: J. MARTIN, *Venice's Hidden Enemies. Italian Heretics in a Renaissance City*, Berkeley-Los Angeles-London 1993, p. 150-158, 246-247; S. PEYRONEL RAMBALDI, *Dai Paesi Bassi all'Italia. “Il Sommario della Sacra Scrittura”. Un libro proibito nella società italiana del Cinquecento*, Firenze 1997, p. 254-266.

provono in terra la pace del cielo. E sol coloro che vivano senza inganno, oltra il partecipare in vita de la beatitudine angelica, son tuttavia vagheggiati da gli occhi de la grazia di Dio”¹⁹⁹.

In pochi anni il clima però cambiò di molto e vi fu un forte ripiegamento di quelle aspirazioni al rinnovamento religioso, accompagnato al dilagare dell’atteggiamento nicodemitico come unica forma di sopravvivenza di libertà spirituale delle coscienze. La seconda e ultima lettera di Aretino ad Alessandro Caravia, del 1550, risente di questa nuova, cupa atmosfera. Il gioielliere aveva composto un’altro poema in gergo bulesco e l’aveva data alle stampe, molto probabilmente anche questa volta nell’officina dei Nicolini da Sabbio (legati a Marcolini e ad Arrivabene), ma significativamente in forma anonima, senza data, luogo di edizione né nome o marca del tipografo. *La verra antiga de Castellani, Canaruoli e Gnatti, con la morte de Giurco e Gnagni in lengua brava* era dedicata stavolta ad Aretino, che ricevette ancora in dono dall’autore una copia dell’opera e un anello: “Cosa nova, cosa fantastica, cosa incredenda; imperoché mai più non s’intese che il compositor medesimo remunerasse colui al quale le sue fatighe egli dedica. Onde se non fusse noto il come la necessità e non l’avarizia è causa che in nome di varie eccellenze di personaggi metto in luce i volumi, terrei certo per fermo che per la plebea viltà rinfacciarmi mi si porressi, insieme con il libro, l’anello”²⁰⁰. Dopo i ringraziamenti di rito, nella lettera Aretino risolve brevemente i commenti al testo, concentrandosi più su stile e lingua che non sui contenuti con giudizi positivi ma lontani dal punto cruciale dell’operetta. *La verra*, il cui argomento dichiarato era il racconto di una delle famose battaglie, dall’esito spesso cruento, che si svolgevano su alcuni ponti cittadini e vedevano fronteggiarsi i campioni delle fazioni in cui era divisa la plebe urbana; il rituale di queste zuffe era molto preciso e antico, risalendo forse alle rivalità tra i primi abitanti delle isole veneziane. *La verra* si chiudeva con il racconto della morte dei due campioni protagonisti, Giurco e Gnagni. Attraverso la diversità dei due epiloghi, Caravia si addentra con decisione nella spinosa materia religiosa: il *canaruolo* Gnagni muore da buon cattolico, osservando tutti i precetti come la confessione, le indulgenze, le elemosine, le offerte e dando disposizioni per un funerale solenne, mentre il *castellano* Giurco appare intriso di molte e cruciali idee riformate, a esempio non dando importanza alla confessione con l’intermediazione di un prete e chiedendo un funerale all’insegna della sobrietà, della

¹⁹⁹ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo II, Libro II [1542], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1998, lettera n. 328 del 12 marzo 1542.

²⁰⁰ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo V, Libro V [1550], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2001, lettera n. 468 del maggio 1550.

semplicità e del rigore morale (esattamente come quello che il Caravia volle per sè e descrisse nel suo testamento)²⁰¹.

Il gioielliere diede alle stampe l'operetta probabilmente convinto di godere dei benefici dell'anonimato e di buone protezioni come i Medici, Aretino o Giovanni Grimani, per il quale aveva forse svolto la sua attività di esperto di antiquariato e di preziosi; questi legami non riuscirono però a evitargli un processo per sospetta eterodossia qualche anno dopo. Nelle sua lettera del 1550 Aretino lascia trasparire la sua inquietudine evitando commenti eccessivi sull'opera e, all'opposto, non lesinando lodi a Caravia come gioielliere, citando per questo anche Cosimo I: "Ma doveva bastarvi l'avanzar tutti i di voi pari in la ruga, senza volere eccedere ciascuno altro in far versi. Re di quanti gioiellieri ci sono, è il giudizio che avete in le gemme; e solo il cenno d'un vostro sguardo le pregià. Né gara di alcuna replica ardisce di opporsi al quanto volete che si paghino e vaglino. Testimonio il gran Duca di Fiorenza in tal pratica; avegna che a quel che dite dà fede, e ciò che giudicate conferma". E, ancora, in chiusura: "Sì che doveva bastarvi la nominanza de l'una sì utile professione, rinunziando il vanto acquistatovi da lo spasso de l'altra a chi si pasce di lauro e di mirto scrivendo". I timori di Aretino, che in quel periodo stava investendo tutto se stesso per ottenere un cappello cardinalizio, erano fondati perchè nell'estate del 1557, pochi mesi dopo la morte dello stesso Pietro, Caravia finì sotto processo. Negli atti si trovano molte informazioni sul gioielliere e sulle sue frequentazioni, a partire da un'altra conoscenza aretiniana, Paolo Crivelli, il collega che aveva suggerito ad Alessandro il soggetto del poema e che nel frattempo era deceduto a Costantinopoli, dove aveva accompagnato nel 1547 l'ambasciatore di Francesco I Gabriele d'Aramont. Crivelli era inoltre in contatto con un certo numero di letterati dalle inclinazioni eterodosse come Dolce, Domenichi e Brunetto, che, originario di Porcia, fu forse *trait d'union* tra i gruppi lagunari e quelli friulani. Tra i testi posseduti dal famoso cenacolo di Menocchio, processato nel 1556, vi erano i volgarizzamenti della *Bibbia* di Brucioli, i *Discorsi* di Rosello (processato nel 1551) e le due opere di Caravia²⁰². Il processo, interrotto dopo poco e ripreso a distanza di un anno e mezzo, non danneggiò Caravia sotto il profilo del suo prestigio professionale e si concluse con l'archiviazione del caso, senza alcuna sentenza; si era sempre dichiarato in buona fede, completamente ignorante in fatto di religione, e aveva per testimoni

²⁰¹ E. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, Firenze 2000, p. 85-101.

²⁰² E. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, Firenze 2000, p. 104-108; C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, (I ed. 1976) Torino 2009, p. 28, 32, 37, 59.

una serie di conoscenti ormai defunti. Un grande appoggio lo aveva in Antonio Cornovi Dalla Vecchia, appartenente a una ricca e stimata famiglia di orafi e mercanti di preziosi residente nei pressi di San Bartolomeo e successivamente committente della discussa *Annunciazione* di San Salvador di Tiziano (1560). Dalla Vecchia testimoniò al processo che il Caravia, con cui era in affari e che frequentava anche per amicizia, aveva sempre partecipato ai riti cattolici prescritti, contribuendo in modo determinante al chiusura del caso con un nulla di fatto²⁰³.

Proprio a Dalla Vecchia Caravia dedicò la sua ultima opera, il *Naspo Bizaro* (1565), che ebbe grande fortuna per almeno un secolo. Nel quarto canto il poeta gioielliere dimostra di non aver dimenticato il tema per lui fondamentale della forte critica all'ipocrisia condotta attraverso la sua robusta etica professionale; egli riprende e amplifica il paragone tra gemme vere e pietre contraffatte, imitazioni che, oltre a rappresentare un aspetto fortemente deteriorante per il commercio veneziano, erano emblema anche della coesistenza di persone ipocrite accanto ad animi sinceri. Le pietre preziose, che non sprecavano i loro poteri a favore di persone indegne, erano “nella singolare ottica del Caravia la discriminante per discernere la natura umana”²⁰⁴ e la figura del gioielliere veniva a caricarsi di profonde valenze perchè “era in grado di procurare benefiche influenze con la scelta delle pietre adeguate a chi si affidava alla sua competenza ed esperienza”²⁰⁵. Caravia era inoltre in grado di valorizzare anche la figura dell'antiquario poiché l'amore per le opere d'arte antiche distingueva dalla moltitudine gli intelletti nobili; egli ammirava per questo aspetto in particolare il patriarca Giovanni Grimani, la cui celebre collezione amava frequentare, studiare e descrivere anche nella sua opera²⁰⁶.

Molte informazioni sull'attività del gioielliere veneziano emergono alla corrispondenza superstita con Cosimo I²⁰⁷: egli fungeva da intermediario consigliando il duca negli acquisti di vasi o di sculture antiche, spesso provenienti dalla Grecia; lo informava sulle pietre più notevoli circolavano nel mercato veneziano (si veda il tentativo di Dürer di svolgere lo stesso ruolo per l'amico Pirckheimer), come grossi rubini, smeraldi o turchesi forniti

²⁰³ E. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, Firenze 2000, p. 112-114; A. GENTILI, *Tiziano e Aretino tra politica e religione*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 275-296, p. 275-296; M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Bari 2004, p. 187, 230.

²⁰⁴ E. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, Firenze 2000, p. 128.

²⁰⁵ Ivi, p. 129.

²⁰⁶ Ivi, p. 128-131.

²⁰⁷ Pubblicata sempre nel testo di E. BENINI CLEMENTI, tra i documenti, p. 277-305, comprendente lettere dal 1552 al 1564.

sovente da Dalla Vecchia, delle quali descriveva le proprietà “magiche”. Se si imbatteva in pietre incise da abili maestri il suo resoconto diventava minuzioso, oppure proponeva direttamente a Cosimo l’artista cui rivolgersi: è il caso della conoscenza aretiniana Alvisio Anichini, citato dal mercante in una lettera del 25 ottobre 1561 perchè dichiaratosi disponibile all’impresa di “tagliare l’arme sua sopra un diamante”, “ancora che la sia molto difficile, ma ben con tempo lungo”²⁰⁸. Il riferimento è di grande interesse perchè il 4 dello stesso mese Caravia aveva descritto a Cosimo un rubino di proprietà di Antonio Dalla Vecchia in cui era “intagliato sopra Hercole che fa scopiare Anteo, che sono dua figure fate per mano di eccellentissimo maestro; et le figure sono tutte lustrate di dentro fino a un minimo capelo; cosa non mai più fatta neli tagli di simil gioie”, in più “il maestro che l’ha intagliato mi dice che li basterebbe l’animo di tagliare anche uno diamante et farvi sopra quello che l’huom volessi, ma bene con tempo lungo”²⁰⁹. Aretino, anni prima, aveva ben presenti le qualità dell’incisore, lamentandosi a un certo punto di non aver più perfetta la vista (forse per l’età) che gli impediva di godere i minimi dettagli delle opere dell’amico ferrarese²¹⁰. L’11 ottobre Cosimo rispose che “Quanto al rubino, ci sarà grato il vederlo con comodità per il padrone, ma mi ho più grato se a quel maestro desse l’animo d’intagliarci un diamante co’ l’arme nostra solamente”²¹¹. Nella lettera succitata del 25 ottobre Caravia scrisse apertamente al duca di aver proposto quel lavoro al “maestro Alvisio di Anichino, scultore di gioie eccellentissimo et si può dir raro et persona molto da bene et pieno di buonissimi costumi”. E’ del 4 novembre il biglietto con cui Cosimo rende l’ultima citazione su Anichini: “Dalla vostra del 25 intendiamo la virtù di quel maestro Alvisio Anichino scultore di gioie che ci è stato di piacer, et se ci occorrerà valer dell’opera sua, ne sarete avisato”²¹². La corrispondenza tra Caravia e il duca è molto lacunosa e non vi sono ulteriori informazioni sull’incisore ferrarese; non si sa se abbia eseguito l’intaglio sul diamante e inoltre, se fosse possibile assegnare alla sua mano il rubino con Ercole e Anteo, si potrebbe aumentare il breve elenco delle sue opere conosciute e, purtroppo, non pervenuteci.

Per tornare all’opera analizzata, *Il sogno di Caravia*, si evidenzia come questa fornisca una serie di riferimenti ai preziosi nel modo in cui finora si è discusso, ben

²⁰⁸ Ivi, p. 298-299.

²⁰⁹ Ivi, p. 296.

²¹⁰ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo II, Libro II [1542], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1998, lettera n. 235 del 30 dicembre 1540: “lo acuto che non è tale ne la mia vista, che per lui si possa penetrare a la diligenza de le sue incomprensibili sottigliezze”.

²¹¹ E. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, Firenze 2000, p. 297.

esemplificato da questa citazione: “Difficil è conoscer il diamante / che contrafatto sia per buon maestro, / a chi de l’arte di gioie sia ignorante. / Colui ch’è poi ne la cognition destro / che vede il falso, giudica in istante / quello esser fatto di vetro calpestro, / e così l’occhio e la pratica insieme / scerne le buone da le triste gemme / Equiparar si può la falsitade / de l’hippocrito al vetro contrafatto. / Conoscerli Dio solo ha potestade / e lui nel cor gli vede ogni brutto atto. / Tu sai che al mondo molte volte accade / ch’alcun di questi è dil suo error squadrato, / e più da nuovo par una tal cosa / che se l’inverno nascesse una rosa”²¹³. Ancora tra gli oggetti di pregio sono menzionate “gioie oriental”²¹⁴ e “reloggi”²¹⁵ (orologi), e poi gli specchi e gli occhiali, nel loro significato simbolico: “Faranno ben de qui in dietro specchiarsi / frati, preti, scholari in sue mariegole, / e de gli vitii ognun harà a guardarsi”²¹⁶; “Non voglio dir la condition de’ mali, / basta ch’ogniun sa ben come la va. / Il non accade mettersi gli occhiali / chi ha buon cervello che nel mondo sta”²¹⁷. Altri tipi di beni richiamati nel poemetto appartengono alla sfera del tessile come letti, lenzuola, tovaglie, le berrette gialle che portavano gli ebrei²¹⁸, i manti beretini²¹⁹, le vesti lussuose delle cortigiane: “Gran doglia sente quella cortigianna / che si ricorda de’ suoi tempi forbidi, / che gli spuzzava / perfino la manna / e pasti delicati e letti morbidi, / portando d’oro e di seta sottanna”²²⁰, e i prelati al sacco di Roma “presi e venduti come roche e fusi”²²¹. Oggetti d’arredo o d’uso sono cassoni, doppiieri, baltresche (marchingegni), un confalone²²². La polemica di Caravia contro le *Scuole Grandi*, che andavano accumulando ricchezza invece di dedicare tutte le risorse ai loro scopi precipui di assistenza e carità, si esplica quindi attraverso la sua poesia in passi come questo, che rievocano il lusso di cui i confratelli, vestiti di scarlatta sui loro scagni con la ballota per l’elezione, amavano circondarsi: “Il Sagramento è maggior thesoro / che tutto il resto de le Schole grande, / se ben le fussen fatte de fin oro, / di gioie tempestate d’ogni bande. / D’un’altra cosa ho un duol che m’accoro: / che ciascun santo qualche fama spande, / d’infermità guarir e far miracoli, / d’intorno havendo tremila pendacoli, / appresso anchor de

²¹² Ivi, p. 299.

²¹³ Ivi, p. 189.

²¹⁴ Ivi, p. 152.

²¹⁵ Ivi, p. 196.

²¹⁶ Ivi, p. 205.

²¹⁷ Ivi, p. 203-204.

²¹⁸ Ivi, p. 180.

²¹⁹ Ivi, p. 187.

²²⁰ Ivi, p. 231.

²²¹ Ivi.

²²² Ivi, p. 193.

magne lampe accese, / con trombe e corni vesperi cantando, / spalliere e razzi per tutto
destese, / dil Sacramento non si ricordando²²³.

²²³ Ivi, p. 197-199.

5. La corrispondenza di Giovanni dalle Bande Nere e la questione dell'arrivo di Pietro Aretino a Venezia

5.1 Le lettere di Giovanni dalle Bande Nere

La raccolta di lettere corredata dal testamento di Giovanni de' Medici, detto dalle Bande Nere, venne pubblicata intorno alla metà del XIX secolo nella neonata rivista "Archivio Storico Italiano" per opera di due direttori succedutisi alla direzione dell'Archivio di Stato di Firenze, Filippo Moisè e Carlo Milanese; i documenti individuati dagli studiosi nell'allora Archivio Mediceo coprono gli anni 1510-1526, praticamente tutta la vita del condottiero essendo egli nato nel 1498 e morto appunto nel 1526¹.

Le lettere di Giovanni in questa raccolta, pur considerando che si tratta di una parte di quanto egli dovette aver scritto e fatto scrivere nella sua intensa esistenza, offrono spunti importanti di conoscenza sulla vita che conduceva il soldato; si apprende innanzitutto chiaramente che egli si spostava continuamente nel centro Italia e che era sempre alla ricerca di soldi, soprattutto per pagare i suoi uomini. Certo non conduceva una vita sobria e morigerata, essendo giovane e di temperamento irrequieto, ma pagare le condotte era un onere elevato e i compensi da Roma tardavano sempre ad arrivare; egli si era indebitato parecchio e molte lettere parlano delle sue richieste di prestito o delle disposizioni sulla vendita di proprietà per recuperare il denaro. Molte lettere informano sulla ricerca continua di buoni cavalli, indispensabili per gli spostamenti e le azioni militari; i preferiti sono i cavalli turchi, che costavano parecchie decine di ducati. Comunque, da quanto si legge, Giovanni non si faceva mancare anche qualche diversivo come la caccia, che era anche una delle passioni della madre: nelle sue missive richiede spesso cani, a volte falconi, oppure che gli vengano recapitate armi che si trovano nelle sue residenze. Giangirolamo Rossi di San Secondo, discendente della sorellastra di Giovanni, nella sua biografia lo descrive di fisico forte ma non particolarmente corpulento, dedito a molti sport: "bellissimo cavaliere, e giuocatore di palla grossa, gran lottatore e nuotatore, tirava il palo di ferro molto forte massimamente all'indietro, ebbe in odio ogni sorte di giuochi e di buffoni"², in fondo le stesse antipatie che dichiarò Aretino in alcuni passi delle sue opere. Per quanto riguarda gli agi del suo secolo, non si può

¹ *Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altre di Maria e di Iacopo Salviati, di principi cardinali, capitani, familiari e soldati, raccolte dal cav. Filippo Moisè e pubblicate per cura di Carlo Milanese*, parte prima, "Archivio Storico Italiano", 7 (1858), nr 2, p. 3-48; parte seconda, "Archivio Storico Italiano", 8 (1858), nr 1, p. 3-40; parte terza, "Archivio Storico Italiano", 9 (1859), nr 1, p. 3-29; parte quarta, "Archivio Storico Italiano", 9 (1859), nr 2, p. 109-147.

² G.G. DE' ROSSI, *Vita di Giovanni de' Medici celebre capitano delle Bande Nere*, Milano 1833, p. 50.

certo dire che egli ne amasse molti e la sua raccolta di lettere, come vedremo, è parca di riferimenti; racconta ancora il vescovo De' Rossi: “era gran nemico delle barbe lunghe, e capelli, dicendo che eran nido di pidocchi, o presa del nemico quando si combatteva, o perdita di molto tempo per ornarle, o profumarle”³, confermando quello che era un uso dell'uomo non avvezzo alla guerra e ai sacrifici del suo tempo.

Dunque nelle sue lettere non sono presenti molti accenni ai beni di lusso, ma le poche informazioni sono ugualmente interessanti anche per il contesto in cui si trovano: da questo punto di vista un milite della sua tempra necessita solo di qualche capo d'abbigliamento prezioso, a volte per presentarsi in città o per fare qualche piccolo dono (si sa che non disdegnava affatto la compagnia femminile), e di armi e armature. Per iniziare, già nel 1512 bisognoso di denari come sempre scriveva al fido Francesco Fortunati, pievano di Cascina, di dargli il suo diamante⁴. Attorno a Giovanni non pare girino altri gioielli se si esclude la collana di San Michele, rappresentante il titolo onorifico che egli aveva rimandato indietro al re di Francia. Sempre a Fortunati scrive tre anni dopo da Roma chiedendogli telerie: “Sarete contento insuper mandarmi quel damasco de che ve ne scripsi per don Francesco, et quelli sugatoi, almanco quattro, et belli”⁵. In meno di due mesi è a Firenze, da dove scrive al tesoriere di Giuliano de' Medici, Domenico Canigiani: “Hora son necessitato di dua dogine di guanti da homini da bene, de bella sorta, et de un collare da cavallo, et de una testiera de aciario pur da cavallo”⁶. Nel 1521 è Marcello Strozzi a scrivere da Firenze a Francesco degli Albizzi, tesoriere di Giovanni de' Medici allora a Roma, informandolo che “Il Signore mi disse li richordassi voleva li facessi fare 4 paia di chalze, come uno paio si fecie. Fate con Sua Signoria il bixogno, benché costorono qui l. 20 e mezzo quella ha in gamba”⁷. I guanti romani, se scelti con cura, dovevano essere particolarmente apprezzati perché Maria Salviati chiede da Firenze nel 1522 sempre allo stesso Albizzi che le comperi “una dozzina di guanti da donna et di vitello, e quali fussino una cosa bella e buona, et altrimenti che quelli mi mandò ser Benci, che per essere cattivi e brutti, non n'hebbi godimento alcuno. Bene è il vero, non erano di vitello come li voglio adesso. Sì che, Francesco; fate di usare la solita diligentia di

³ G.G. DE' ROSSI, *Vita di Giovanni de' Medici celebre capitano delle Bande Nere*, Milano 1833, p. 59.

⁴ *Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altre di Maria e di Iacopo Salviati, di principi cardinali, capitani, familiari e soldati, raccolte dal cav. Filippo Moisè e pubblicate per cura di Carlo Milanese*, parte prima, “Archivio Storico Italiano”, 7 (1858), nr 2, p. 3-48, p. 21.

⁵ Ivi, p. 26.

⁶ Ivi.

⁷ *Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altre di Maria e di Iacopo Salviati, di principi cardinali, capitani, familiari e soldati, raccolte dal cav. Filippo Moisè e pubblicate per cura di Carlo Milanese*, parte seconda, “Archivio Storico Italiano”, 8 (1858), nr 1, p. 3-40, p. 39-40.

trovare detti guanti secondo l'animo nostro, et mandategli subito che gli avete provisti"⁸. Nel 1524 il condottiero avvisa il segretario di Giovanni Salviati, Bernardo di Maestro Giorgio, che "Devrà capitar martedì a Parma un mulo con alcuni panni, et cose da mangiare. Vorei facessi diligentia a la porta, o vero hostarie, che fossi advertito della giunta di dette mie robe, et ne levassi li panni, et per cavalcata me li mandassi con diligentia, lasciando venir el mulo con le cose da mangiare a sua agio"⁹; egli quindi in quel momento abbisogna più di questi non meglio precisati *panni* che non di cibarie. Ancora nel 1526, mentre da un lato Francesco Suasio cerca qualcuno cui dare in pegno un podere per ottenere denaro, dall'altro chiede al condottiero se effettivamente vuole della preziosissima tela, forse per un regalo: "Trovo braccia circa 15 di teletta d'oro filato, in campo paonasso. Se V.S. la vogli, mi sforzarò levarla, et madarla subito"¹⁰.

Nel 1523 si cominciano a leggere le richieste di armi da parte di Giovanni; da Reggio scrive con una certa urgenza a Francesco Suasio alla villa del Trebbio di cercare "per sotto li letti, et per tutto, et anco in la monitione, che lì sono certi pezzi de artellaria grossi, curti, quali sonno di bronzo et metallo, et sonno certi pezzi integri et rotti ancora, de bronzo et metallo, de' quali cercarite bene lì; et non essendo lì, in Fiorenza, a Castello e per tutto, tanto si trovino; et mandatimile subito qui a me per uno a posta. Dico tanto li pezzi integri quanto li rotti; et non mancate"¹¹. Bartolommeo Raimondo gli manda da Firenze "un spedo, che era a basso in camera terrena; un altro ne è di sopra in guarda camera di V.S.; se la lo vole me ne scriva"¹². L'anno dopo scrive al solito Francesco Fortunati, che sta a Roma, di domandare "a Sua Santità quella armatura da cavallo che li porta el ditto Balio, che non è bona per altri che per mi"¹³. Ancora Giovanni scrive al cognato cardinale Giovanni Salviati a Parma che "El signor duca d'Albania recerca da conte Pietro Maria mio nepote tre o vero quatro pezi de artigliaria"¹⁴. Interessante una lettera di Alfonso d'Este a Giovanni de' Medici del marzo 1526

⁸ *Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altre di Maria e di Iacopo Salviati, di principi cardinali, capitani, familiari e soldati, raccolte dal cav. Filippo Moisè e pubblicate per cura di Carlo Milanese*, parte terza, "Archivio Storico Italiano", 9 (1859), nr 1, p. 3-29, p. 10.

⁹ *Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altre di Maria e di Iacopo Salviati, di principi cardinali, capitani, familiari e soldati, raccolte dal cav. Filippo Moisè e pubblicate per cura di Carlo Milanese*, parte quarta, "Archivio Storico Italiano", 9 (1859), nr 2, p. 109-147, p. 118.

¹⁰ Ivi, p. 131.

¹¹ *Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altre di Maria e di Iacopo Salviati, di principi cardinali, capitani, familiari e soldati, raccolte dal cav. Filippo Moisè e pubblicate per cura di Carlo Milanese*, parte terza, "Archivio Storico Italiano", 9 (1859), nr 1, p. 3-29, p. 16-17.

¹² Ivi, p. 22.

¹³ *Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altre di Maria e di Iacopo Salviati, di principi cardinali, capitani, familiari e soldati, raccolte dal cav. Filippo Moisè e pubblicate per cura di Carlo Milanese*, parte quarta, "Archivio Storico Italiano", 9 (1859), nr 2, p. 109-147, p. 112.

¹⁴ Ivi, p. 118.

dalla quale si deduce che a questi erano state chieste delle artiglierie, armi di cui era il signore più fornito nella penisola: “di quelle artiglierie che ella mi ha mandato a domandare [...] io non me ne ardisco privarmene”. Il duca ferrarese aveva concesso molte armi da fuoco alla parte avversa, agli imperiali che Giovanni invece tentava di fermare e che con uno di quegli strumenti l'avrebbero condotto a morte, pur asserendo nella stessa lettera che “questa medesima risposta feci a' di passati a questi capitani cesarei che me ne ricercorno da valersene per Carpi”¹⁵.

¹⁵ Ivi, p. 128.

5.2 La questione dell'arrivo di Pietro Aretino a Venezia

E' necessario a questo punto introdurre per sommi capi la breve vita di Giovanni, che fu complessa e tormentata¹⁶: egli era nato dalle terze nozze di Caterina Sforza, figlia illegittima del duca Galeazzo Maria, con Giovanni de' Medici detto il Popolano. Il padre morì lo stesso anno della sua nascita e pochi anni dopo Caterina fu costretta a separarsene a causa della conquista di Cesare Borgia dei territori che le appartenevano, costringendola anche alla prigionia a Roma. Una volta tornata in libertà poté far rientro a Firenze, riprendere la tutela dei figli e occuparsi (fino alla morte avvenuta nel 1509) in particolare dell'educazione del piccolo Giovanni, l'unico che sembrava avere ereditato la propensione al mestiere della guerra, tradizione di famiglia. Prima di morire Caterina aveva affidato Giovanni alla tutela dalla potente famiglia fiorentina di Iacopo Salviati e della moglie Lucrezia de' Medici, figlia di Lorenzo il Magnifico; nel 1517 lo stesso Giovanni sposerà Maria, la figlia dei suoi protettori. Per quanto concerne la sua professione di uomo d'armi, negli anni in cui fu realmente attivo - dal 1516 alla morte - è impresa laboriosa seguirne le fasi e i suoi continui passaggi da una fazione politica all'altra; in fondo non poteva che essere così data la complessità e la instabilità della situazione in cui versava l'Italia in quegli anni turbolenti, in cui imperavano insicurezza ed equilibri continuamente sconvolti. Nelle scelte di Giovanni pesavano certamente i legami con i due papi Medici, e le oscillazioni che avvenivano all'interno della corte romana verso il partito filofrancese o verso quello filoimperiale, ma anche le relazioni di parentela, prima tra tutte quella con gli Sforza. In un momento di più marcato orientamento nella direzione del versante francese della politica internazionale di Clemente VII si colloca la morte del giovane condottiero, allora impegnato lungo il Po nei pressi di Mantova a fermare la calata nella penisola dei lanzigheister di Georg von Frundsberg. Egli era certamente un uomo inquieto e irruento, anche se la sua mitizzazione avvenuta tra Otto e Novecento va ricondotta negli alvei di una storiografia più rigorosa. Certo non dovette essere facile orientarsi e attuare delle scelte accorte nella congiuntura storica in cui visse, ed egli pagò anche il fatto che era molto difficile sapere da che parte stava chi combatteva al proprio fianco e il tradimento era sempre dietro l'angolo. Aretino fu comunque sempre fedele a Giovanni dalle Bande Nere come alla sua memoria, nonostante le difficoltà che dovette affrontare, in particolare nell'immediato. Prova indiscutibile di questa sconfinata devozione è

¹⁶ Si veda M. ARFAIOLI, *Medici, Giovanni de' (Giovanni dalle Bande Nere)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, Catanzaro 2009, p. 67-70, e la bibliografia relativa.

un oggetto che Aretino tenne con sé per tutta la vita: la sua maschera funeraria¹⁷. Ricorda Vasari nella parte della biografia di Giulio Romano a Mantova: “In quel medesimo tempo che egli queste et altre pitture lavorava, avvenne che il signor Giovanni de’ Medici, essendo ferito da un moschetto, fu portato a Mantova dove egli si morì, per che Messer Pietro Aretino, affezionatissimo servitore di quel signore et amicissimo di Giulio, volle che così morto esso Giulio lo formasse di sua mano. Onde egli fattone un cavo in sul morto, ne fece un ritratto che stette poi molti anni appresso il detto Aretino”¹⁸. Molti passi dell’epistolario di Pietro fanno riferimento proprio al calco eseguito da Giulio Romano e all’uso che nel tempo egli e i suoi amici artisti ne fecero per ricavare ritratti, medaglie, sculture. Già nel 1544, da una lettera all’intagliatore di gemme Luigi Anichini, sappiamo che lo scultore ferrarese Alfonso Lombardi aveva eseguito un ritratto di Giovanni dalle Bande Nere: “Adunque per non vi bastare l’avermi tolto la testa, che del Signor Giovanni di altiera memoria <...> di man di Alfonso, vi pare anco di tormi il cavo di quella mia, che il detto scultore se ne portò a Bologna?”¹⁹. Dal 1545 si hanno invece numerose notizie di un complesso progetto celebrativo del condottiero messo in atto da Aretino: egli voleva donare al figlio Cosimo I una prestigiosa serie di ritratti del defunto padre. In un biglietto inviato al Sansovino leggiamo: “Subito che Tiziano l’ha ritratta co i suoi colori, acciò voi M. Iacopo la intagliate ne i marmi, vi manderò la testa del S. Giovanni”²⁰. A quest’opera avrebbero dovuto accompagnarsi il ritratto in pittura dello stesso scrittore, realmente eseguito da Tiziano e ancora oggi conservato alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti, e il ritratto di Giovanni de’ Medici pure di mano di Tiziano²¹. Il cadorino però non eseguì questa seconda richiesta, che sappiamo essere stata affidata poi a Gian Paolo Pace, il quale si rifece proprio alla maschera funeraria conservata da Aretino, “la

¹⁷ La vicenda della maschera funeraria di Giovanni de’ Medici attraverso le lettere di Aretino è trattata più estesamente in L. SABBADIN, *Lusso, vanità e gusto nella casa di Pietro Aretino. Artefici e oggetti di arte applicata documentati nell’epistolario*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 2005-2006, relatore prof.ssa G. Baldissin Molli, app. 1 *Il “cavo del volto” di Giovanni dalle Bande Nere*, p. 325-330; L. SABBADIN, *Dai principi al libellista. Pietro Aretino e le dinamiche degli oggetti d’arte sontuaria*, atti del convegno *L’arte interpreta il pubblico: committenza, mercato e rappresentazione della società*, Padova, Aula Magna Dipartimento di Storia, 28-29 maggio 2009, in corso di stampa.

¹⁸ G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architetti, Vita di Giulio Romano*, (ed. 1568) Roma 1991, p. 876.

¹⁹ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo III, Libro III [1546], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1999, n. 110 del novembre 1544. Poiché il Lombardi morì in quell’anno (o forse il successivo), l’esecuzione della testa di Giovanni de’ Medici risalirebbe al massimo a questo periodo.

²⁰ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo III, Libro III [1546], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1999, n. 212 del maggio 1545.

²¹ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo III, Libro III [1546], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1999, n. 388 dell’ottobre 1545.

immagine tolta dal volto di lui, tosto che chiuse gli occhi”²². Il “cavo del volto” si ritrova anche nel 1546, quando Aretino invia a Cosimo I una medaglia realizzata da Danese Cattaneo con l’effigie del condottiero, ovvero “l’ammiranda presenza del Padre vostro mirabile; eccovelo in la presente medaglia, e vivo e vero; peroché il Danese allievo del Sansovino, per mio ordine oltra l’averlo tolto da la impronta del suo naturale aspetto, ha fornito di ritrarlo da quello”²³. Incontriamo un’ultima volta la maschera di Giovanni dalle Bande Nere in una lettera del 1549 indirizzata all’allievo di Tiziano Parrasio Michieli: “Egli è mo’ un poco troppo lo indugio del rendermi la testa de lo immortale Giovanni de i Medici, che già tre mesi sono vi prestai. [...] Di grazia recatemela da voi stesso, o vero per altri ristituiscamisi. [...] Egli è certo che non men gente mi viene in casa per vederla, che s’ella fusse reliquia di qual si voglia santo, non pur di lui ch’era un Marte”²⁴.

Credo che sia importante tenere a mente la profondità del rapporto tra Giovanni dalle Bande Nere e Pietro Aretino per provare a riconsiderare la questione di quel passaggio cruciale della vita dello scrittore che fu il suo “spostamento” da Mantova a Venezia, un trasferimento che sappiamo essere avvenuto il 25 marzo del 1527, secondo un sua indicazione data dieci anni esatti dopo; per fare questo è necessario tornare al momento drammatico della morte di Giovanni. Pietro lo aveva affiancato al campo negli ultimi periodi e anche dopo la sua morte dovette affrontare delle gravi situazioni di pericolo, proprio dove avrebbe potuto pensare di essere più al sicuro, cioè a Mantova. Ma vediamo i fatti che misero lo scrittore toscano in questo stato di minaccia. Nel 1523 Aretino era stato presentato ai signori di quella corte da una lettera di raccomandazioni di Giulio de’ Medici, che lo proponeva come un suo “favorito”. Durante questo soggiorno Aretino, trovandosi a suo agio nell’ambiente mantovano, continuò però a scrivere feroci pasquinate, irritando sempre più papa Adriano VI; incurante del pericolo, in poco tempo chiese e ottenne dal Gonzaga di poter tornare dal cardinale de’ Medici a Firenze, fermandosi tuttavia a Reggio al campo di Giovanni²⁵. I due molto probabilmente si conoscevano da tempo, avendo il condottiero soggiornato a Roma a

²² PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo III, Libro III [1546], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1999, n. 441 del novembre 1545; opera conservata alla Galleria degli Uffizi.

²³ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo IV, Libro IV [1550], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2000, n. 95 del maggio 1546.

²⁴ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo V, Libro V [1550], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2001, n. 329 del settembre 1549.

²⁵ La biografia di Pietro Aretino, anche in relazione a questi travagliati anni, può essere approfondita in P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma 1997. Sulla complessa situazione politica in cui si trova a destreggiarsi Aretino, L. SABBADIN, *Giberti e la malalingua di Pietro Aretino*, in *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, atti del convegno di studi, Salone dei Vescovi, Vescovado di Verona, 2-3 dicembre 2009, a cura di M. AGOSTINI e G. BALDISSIN MOLLI, Cittadella (Padova) 2012, p. 113-120, e la bibliografia ivi indicata.

più riprese, in anni recenti. Aretino ricevette la notizia della morte del papa mentre si trovava con l'amico condottiero e le sue milizie intrappolato in Milano assediata dalle truppe francesi del Bonnavet: non poté quindi assistere all'elezione del suo protettore, potendo raggiungere Roma solamente dopo la metà di maggio 1524. Il dicembre seguente pubblicò le due canzoni *Laude di Clemente VII* ed *Esortazione de la pace tra l'imperadore e il re di Francia*, con le quali iniziò a ostentare una sua partecipazione politica, anche se ancora idealistica e lontana dalla reale complessità della situazione di quelle settimane. Ai primi giorni di gennaio 1525 egli nuovamente raggiunse al campo Giovanni de' Medici, dove venne a conoscenza delle trattative condotte già dal 9 novembre dal datario Gian Matteo Giberti con Francesco I, che porteranno il 12 dicembre alla pace e all'alleanza segreta tra Francia, Chiesa e Venezia (a gennaio vi sarà un pubblico accordo tra il papa e il re di Francia). Venne inoltre a conoscenza dei contatti tra Giovanni de' Medici e lo stesso sovrano, sollecitati appunto dal datario e dal cardinale Giovanni Salviati (legato a Parma e cognato del condottiero) e determinanti il passaggio dell'esercito del Medici nel campo francese. Quest'occasione, grazie al suo ruolo accanto a Giovanni ("non so vivere senza l'Aretino" dirà egli stesso), fu determinante per capire sul serio i meccanismi politici e diplomatici di quei momenti, per lo svilupparsi di quella sua scaltrezza che tanta parte avrà negli anni a venire. Aretino conobbe e fu apprezzato da Francesco I e iniziò a prendere concreta coscienza del ruolo-chiave del datario Giberti nello scacchiere internazionale. Ritornato a Roma dovette difendere l'amico condottiero dalle accuse di cambiamento di fazione (il papa si era impegnato a rimanere neutrale tra Valois e Asburgo) e pubblicò la canzone *In laude del datario*, lode iperbolica ma espressione dell'adesione al partito filofrancese. La situazione cambiò improvvisamente a febbraio del 1525: il 18 Giovanni venne ferito a una gamba²⁶ e il 24 Francesco I fu sconfitto a Pavia. Aretino non pare però toccato dagli eventi. Aretino fu "regista" alla festa di Pasquino, il 25 aprile, e da quanto ci è giunto la sua produzione letteraria in quel periodo mostrò toni moderati. Ma va tenuto conto che segretario ufficiale della festa, quell'anno, era il rigido datario Giberti. In breve tempo tuttavia avvenne la rovinosa rottura con quest'ultimo, con lo strascico di pericoli che comportò anche per Giovanni; egli infatti gli scrisse una celebre lettera (ormai convincentemente datata al 3 agosto del 1525 e non dell'anno prima): "Ti prego che alla ricevuta di questa ti parti d'Arezzo venendo a starmi appresso: il che desidero

²⁶ Il clima di malfidenza e circospezione dovette essere già molto esacerbato se in quest'occasione Giovanni de' Medici rifiutò le cure del medico che Clemente VII inviò a Piacenza per curarlo, Berengario da Carpi, medico amico anche di Ercole Gonzaga (N.G. DE SANTO, *Berengario da Carpi*, "American Journal of Nephrology", 19 (1999), p. 199-212).

cordialmente; ancora che nol dovessi fare, per dispregio del tuo averti lasciato in modo metter suso da fra Nicolò e da Vasone, che, nel perderte Gian Matteo, anco il papa hai perduto. Tal che tu, che sapresti dar legge al mondo, ti hai rovinato non senza mio danno: però che stando a Roma ne la corte, avevo pur chi con niun rispetto diffendeva l'esser de la ragione che tengo". Pietro, forse per orgoglio contro il datario che continuava ad adombrarlo, si era lasciato trascinare da Niccolò Schönberg e Girolamo Bencucci, due potenti sostenitori dell'orientamento filoimperiale a corte, inimicandogli ulteriormente Giberti e Clemente VII²⁷. Pare comunque che Aretino non fosse affatto giunto ad Arezzo perché il 28 luglio ancora a Roma fu aggredito e gravemente ferito in un attentato notturno e fu il vescovo di Vaison il 30 luglio a informare del fatto Federico Gonzaga, chiarendo che non si conosceva ancora il sicario, che ««dovete far ad instantia d'altri»»²⁸. Achille Della Volta venne in breve scoperto quale autore del gesto ma non venne punito, e confessò solo nel 1542. Sul mandante non si indagò, ma sussistevano pochi dubbi che si trattasse del datario, il quale ovviamente negò con decisione ogni connessione con il fatto durante un complesso scambio epistolare con il marchese di Mantova. A ottobre Aretino, ristabilitosi dalle ferite alle mani, al petto e al volto, lasciò Roma forse non immaginando che sarebbe stato un distacco definitivo; questa volta ebbe una lettera di raccomandazione per il marchese di Mantova di Niccolò Schönberg. Pietro passò e si fermò al campo di Giovanni de' Medici, dove fu apprezzato come consigliere e considerato per le sue abilità. Ma il bel momento durò poco: il 24 novembre Giovanni de' Medici venne nuovamente ferito durante quell'azione dei lanzzi del Frundsberg cui avevamo accennato. Nonostante la tardiva amputazione della gamba colpita, il condottiero morì il 30 del mese lasciando nuovamente Aretino in estremo disagio. Il marchese di Mantova infatti amava i testi aretiniani, ma ben diverso era avere in casa un ospite così imbarazzante. Circa tre mesi dopo, i rapporti con Federico erano già deteriorati e la stesura di alcuni componimenti satirici contro la corte romana proprio nei giorni in cui si aspettava con ansia la nomina a cardinale di Ercole Gonzaga è solo la causa apparente. Alla corte mantovana giunsero da

²⁷ P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma 1997, p. 108-112; A. ROMANO, *Periegesi aretiniane. Testi, schede e note biografiche intorno a Pietro Aretino*, Roma 1991, p. 20. Giovanni faceva riferimento al fatto che Aretino aveva sempre difeso a Roma la decisione di passare con le sue truppe al campo francese, (*Lettere scritte a Pietro Aretino*, Tomo I, Libro I [1551], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2003, n. 1). Sui rapporti con Giovanni si veda inoltre L. MULAS, *L'Aretino e i Medici*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 535-572, p. 538-552.

²⁸ La lettera è riportata da A. BASCHET, *Documents inédits tirés des Archives de Mantoue. Documents concernant la personne de messer Pietro Aretino*, "Archivio storico italiano", 3 (1866), nr 3, p. 105-130, p. 128, da A. ROMANO, *Periegesi aretiniane. Testi, schede e note biografiche intorno a Pietro Aretino*, Roma 1991, p. 26, e P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma 1997, p. 116.

Roma delle lamentele confidenziali ma dai toni inequivocabili, invitando Federico Gonzaga “«de levare esso Aretino di Mantua et privarlo de la gratia sua»”. Aretino non era già più lì per sua fortuna, perché il marchese aveva prontamente dato la sua disponibilità al papa a eliminare lo scomodo collaboratore di Giovanni de’ Medici: “«se l’ha scapato le mani di altri non scaparà forse le sue et farà ben di modo che non se saperà ad instantia de chi fosse stato»»²⁹, continuando peraltro a lodarlo e a negare ogni malevolenza nei suoi confronti. Forse Aretino non era a completa conoscenza delle profferte del marchese, ma certo era consapevole dei rischi che si correvano in quel di Mantova; alla luce di questa situazione, credo vadano prese con la dovuta cautela certe lettere ufficiali che Aretino inviò in quegli anni e in quelli successivi alla corte gonzaghesca, lettere che poi vennero anche pubblicate: la situazione era troppo pericolosa perché egli potesse esporsi. Il marchese aveva continuato a essere un committente di opere letterarie, ma il rapporto con lo scrittore era tutto giocato sul filo del rasoio e sembra chiaro che spesso vi sia una antitesi netta tra ciò che si scriveva in forma ufficiale e quanto invece si metteva in atto dietro le quinte. Per avere un’idea più compiuta della perniciosa posizione di Aretino nei rapporti con il marchese si dovrebbe considerare quanto avvenne nel novembre 1526, quando Giovanni dalle Bande Nere fu ferito e trasportato da Governolo a Mantova. Pietro stesso narrò in dettaglio i fatti. Il condottiero, gravemente ferito a una coscia, venne trasportato tardi a Mantova e ospitato in casa di Luigi Gonzaga solo dopo che lo stesso Aretino si era prodigato per farlo accogliere contando sulle conoscenze che aveva in quella città. Va notato che solo dopo alcuni giorni il marchese e la sua corte si erano recati a riverirlo, e sempre su incalzante sollecitazione di Aretino. Tra Federico Gonzaga, allora capitano generale delle truppe pontificie, e Giovanni de’ Medici i rapporti non erano buoni e i lanzini, che invano il condottiero aveva tentato di ostacolare, erano invece stati visibilmente favoriti dalle azioni del marchese³⁰. Date queste premesse, dopo la morte di Giovanni non tardarono a circolare voci e sospetti, in particolare a carico del chirurgo (maestro Abramo) che aveva eseguito l’amputazione della gamba ferita. Tuttavia, per avere prove più concrete di quanto avvenuto ci si basa ora su studi recentissimi: solo pochi anni fa il “Progetto Medici”, un’indagine di paleopatologia che ha riesaminato i resti della famiglia toscana, ha dimostrato che si trattò effettivamente di un crudele assassinio. Le spoglie mortali di Giovanni dalle Bande Nere, ad attenti esami condotti con tecniche aggiornate, confermano

²⁹ P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma 1997, p. 126-129, 416-417. I documenti sono pubblicati a partire da A. LUZIO, *Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino 1888, p. 62-63.

³⁰ G. BENZONI, *Federico II Gonzaga, duca di Mantova e marchese del Monferrato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 45, 1995, p. 710-722.

che l'amputazione dell'arto avvenne in modo tale da rendere certa la sua morte, "*Man wollte wohl sicher gehen, dass Giovanni sterben würde*"³¹. Difficilmente Aretino poteva non avere sentore della fragilità di quei rapporti; egli era talmente legato a Giovanni da definirsi per lui "padre, fratello, amico e servo" senza temere di essere contraddetto. Fu forse una strana coincidenza, ma nel 1538 venne sospettato proprio Luigi Gonzaga di aver provocato la morte per avvelenamento di Francesco Maria della Rovere, governatore dal 1523 e poi (1524) capitano generale della Serenissima, del quale fu per certi periodi al servizio ma con cui non sempre si trovò in accordo³². Il duca d'Urbino era invece in rapporti molto stretti e amichevoli con Giovanni de' Medici nel periodo immediatamente antecedente la morte di quest'ultimo; i legami che si creavano tra soldati di ventura erano a volte molto solidi e potevano sfociare in affetti più che fraterni. A questo proposito è emblematico - e a parer mio determinante - il comportamento che Giovanni tenne nella stesura del suo testamento. Il Gran Diavolo si era ormai reso conto che l'amputazione della sua gamba da parte di maestro Abramo era stata inutile e che la setticemia lo stava sconfiggendo; chiesto di essere deposto su un letto militare, dettò le sue ultime volontà il 29 novembre 1526 alla presenza di numerosi testimoni, tra i quali spiccano naturalmente i primi due: "praesentibus Illustrissimo et Excellentissimo domino, domino Francisco Maria de Rupere, Duce Urbini, capitaneo etc.; Illustrissimo et Excellentissimo domino, domino Alvisio quondam bonae memoriae Illustrissimi domini, domini Rudulphi Gonzaga Marchione"³³. Nel succedersi delle sue volontà colpisce che egli disponga con determinazione "che domino Iacomo Salviati et madonna Lucretia non possino pigliare tutela né delle facultà, né del figliuolo"³⁴: Giovanni esclude cioè i suoceri dall'eredità e dalla tutela del piccolo Cosimo. Le ragioni sono forse spiegabili nei difficili rapporti interni alla famiglia Medici: la moglie Maria, discendente per parte di madre del ramo principale della dinastia, era stata ben poco aiutata dai familiari e lei stessa, con il figlio ancora piccolo,

³¹ M. FERRI, D. LIPPI, *I Medici. La dinastia dei Misteri*, Prato 2007, p. 38-43; D. LIPPI, *Die Geheimnisse der Medici – Medizinhistorische Ergebnisse eines interdisziplinären Projektes*, "Sudhoffs Archiv", 92 (2008), nr 2, p. 194-202, p. 200-201. Il "Progetto Medici", una ricerca di paleopatologia e storia della medicina iniziata nel 2004, basandosi sulla riesumazione e lo studio dei resti mortali dei Medici si propone di ricostruirne lo stato di salute, le cause di morte, la loro vita quotidiana, confrontando i risultati con quanto si conosce da testi letterari, documenti e iconografia. Su maestro Abramo A. PAZZINI, *La medicina alla corte dei Gonzaga a Mantova*, in *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento*, atti del convegno, Mantova 6-8 ottobre 1974, parte VI, p. 291-351, p. 340-341.

³² R. TAMALIO, *Gonzaga, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 57, Catanzaro 2001, p. 814-817; G. BENZONI, *Francesco Maria I della Rovere*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Catanzaro 1998, p. 47-55.

³³ *Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altre di Maria e di Iacopo Salviati, di principi cardinali, capitani, familiari e soldati, raccolte dal cav. Filippo Moisè e pubblicate per cura di Carlo Milanese*, parte quarta, "Archivio Storico Italiano", 9 (1859), nr 2, p. 109-147, testamento, p. 145.

³⁴ Ivi, p. 146.

si era dovuta recare più volte a Roma dal papa suo stretto parente a chiedere aiuti economici per Giovanni, che versava in gravi difficoltà in parte dovute proprio alla sua professione al servizio della curia pontificia. Ma non basta, perché Giovanni sempre nel testamento “prega el signor Duca che volli haverla protectione del signor suo figliuolo Cosmo”, il duca d’Urbino, come precisa di seguito: “[...] suum sibi heredem universalem instituit, esse voluit, et nominavit Illustrissimum dominum Cosmum eius domini testatoris filium legitimum et naturalem; orans et sic oravit dictus dominus testator praelibatum Illustrissimum dominum, dominum Ducem Urbini ibi praesentem, ut vellet habere dictum eius filium et heredem in bona protectione, et esse illius bonum protectorem, et plurimum suae Illustrissimae Dominationi dictum eius filium et haeredem comendavit”³⁵. Come si diceva, Francesco Maria della Rovere era allora capitano generale delle truppe di Venezia, un ruolo non di poco conto bensì altamente considerato dalla Serenissima, che non vedeva nell’assegnazione di questa carica un semplice rapporto di “lavoro”, ma un modo per tutelare la propria esistenza e per garantire i rapporti con gli altri stati. Ai capitani generali erano infatti accordati molti privilegi e facilitazioni anche per quanto concerneva la gestione dei loro territori, veniva loro concessa una residenza prestigiosa e la protezione dei familiari in città; le cerimonie di nomina e poi di accoglienza a ogni ingresso del capitano erano fastose e si svolgevano alla presenza del miglior patriziato abbigliato in vesti sontuose. La “filosofia” del duca d’Urbino ben si armonizzava con quella veneziana: combattere il meno possibile, perché in quella circostanza il caso gioca un ruolo molto più determinante che durante le trattative diplomatiche, e per questo egli venne soprannominato *pede plumbeo*³⁶. Ben più focosi erano altri e più giovani comandanti, come lo stesso Giovanni de’ Medici, che amava di più l’azione e lo scontro e riteneva Venezia una *signora* troppo attempata per intrattenere con lui un rapporto professionale diretto e stabile³⁷. Al momento della morte egli comunque era legato alla Serenissima e seguiva il capitano Della Rovere, come abbiamo visto nominato protettore del figlio Cosimo. Accadde quindi che Giovanni morì e la notizia raggiunse presto la vedova Maria de’ Medici a Firenze: la donna, senza attendere un attimo, conscia della gravità della situazione in cui si trovava per l’instabilità politica fiorentina e per la freddezza con cui era trattata dal papa, immediatamente fece partire Cosimo per Venezia accompagnato dal suo educatore Pierfrancesco Ricci, dai cugini Lorenzo e Giuliano (figli di Pierfrancesco, cugino di

³⁵ Ivi, p. 147.

³⁶ J.R. HALE, *L’organizzazione militare a Venezia nel Cinquecento*, Selci Umbro (Perugia) 1990, in particolare il capitolo IV, *Il comando generale*, p. 105-140.

³⁷ G.G. DE’ ROSSI, *Vita di Giovanni de’ Medici celebre capitano delle Bande Nere*, Milano 1833, p. 60.

Giovanni, e di Maria Soderini, con cui Cosimo aveva passato l'infanzia nella villa del Trebbio) e dal loro seguito. Le madri raggiunsero i figlioletti nel maggio del 1527. Cosimo fu accolto a Venezia con tutti gli onori, esattamente come se fosse il figlio del capitano generale: fu ricevuto dal doge, accolto con grandi feste nei palazzi patrizi e introdotto in Maggior Consiglio, sedendo accanto al Consiglio dei Dieci, una delle magistrature più importanti della città, quella che si occupava della sicurezza dello stato³⁸. Annota Marin Sanudo l'8 gennaio 1527, quindi veramente poco tempo dopo l'arrivo dei fiorentini in laguna se si considera una partenza intorno alla metà di dicembre del 1526: "In questa sera, sier Marco Foscari padre di domino Hieronimo episcopo di Torzello, stato orator a Roma, fece uno banchetto bellissimo alla cortesana in arzenti a uno fiol del signor Zanino de Medici, di anni ..., nominato ..., et uno fiol di domino Jacomo Salviati fo cugnado di papa Leon, et il primo homo, apresso il Papa, di anni ..., nominato ..., et alcuni altri fiorentini, li quali a li zorni passati partirono da Fiorenza per segurtà di loro persone, et venute ad habitar in questa terra. Hor vi fu donne, sier Marco da Molin procurator et altri patricii. Fo soni, canti, comedie; conclusive bellissimo pasto". Nulla succedeva a caso in quelle famiglie tanto altolocate, perché nel frattempo, con l'occasione della presenza a Venezia dei membri della famiglia Salviati si andavano intessendo alleanze dinastiche e patrimoniali, anche se poi non realizzate; prosegue Sanudo: "E' da saper. E' sta ditto che 'l prefato Salviati si marida in questa terra in la fia unica di sier Marco Grimani procurator; et il Papa farà cardinal il patriarca di Aquileja domino Marin Grimani fradello del preditto sier Marco, el qual etiam darà danari al Papa, si dice ducati 25 mila"³⁹. Il 3 febbraio 1527 Sanudo conferma: "Vene hozi a Conseio uno fiol fo del signor Zanin de Medici, piccolo di anni ..., qual sta in questa terra con alcuni soi, et sentò su li banchi apresso i Cai di X, et a mezo Conseio vene zoso"⁴⁰. Per quanto riguarda le madri dei fanciulli, il 18 maggio il podestà di Chioggia Domenico Lion scriveva a riguardo della sera precedente (17 maggio) "Del zonzer li la moier del magnifico domino Jacomo Salviati zermana del papa, vien da Fiorenza qui ad habitar, et la moier fo del signor Zanin de Medici"⁴¹. Sempre il 17 maggio "Se intese la duchessa di Urbin, è in questa terra", quindi anche Eleonora Gonzaga, moglie di Francesco Maria della Rovere era in città in quel frangente.

³⁸ E. FASANO GUARINI, *Cosimo I de' Medici*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma 1984, p. 30-48.

³⁹ *I Diarii di Marin Sanuto*, tomo XLIII, Venezia 1895, col. 616.

⁴⁰ *I Diarii di Marin Sanuto*, tomo XLIV, Venezia 1895, col. 23.

⁴¹ *I Diarii di Marin Sanuto*, tomo XLV, Venezia 1896, col. 130-131.

Sappiamo dalla sua propria voce che Aretino risiedeva a Venezia dal 25 marzo giusto di quel 1527: data la recentissima morte della persona cui era più legato al mondo, l'unica con cui avesse da tempo un rapporto veramente fraterno, il suo arrivo in città nel momento in cui vi si trova Cosimo e vi sta arrivando anche la madre non sembra casuale. Questo è testimoniato, a parere mio, anche da alcune lettere che proprio Maria Salviati e Pietro si scambiarono nel dicembre del 1526. Sono datate al 10 di quel mese le lettere che Aretino spedì a Francesco degli Albizi, tesoriere del defunto, e alla vedova Maria Salviati⁴²; la prima è un lungo elogio di Giovanni, delle sue gesta, del modo coraggioso in cui affrontò le truci cure mediche e poi la consapevolezza della morte che si appressava, la fermezza con cui diede le ultime disposizioni e si raccomandò agli amici, in particolare al duca d'Urbino. La seconda, intrisa di uguale *pathos* e narrante i dettagli di un'amicizia fraterna, è invece più circostanziata per quanto concerne alcune istruzioni pratiche in merito alla sicurezza di Cosimo: "Sì che riposate la mente nel grembo dei suoi meriti, e mandate Cosimo a Sua Eccellenza, che così mi comando ch'io vi scrivessi, perché quella vuol succedergli in luogo di padre, che glie ne ha lasciato per figliuolo". Conoscendo il contenuto del testamento di Giovanni verrebbe da pensare che Aretino si stesse riferendo a Francesco Maria della Rovere, che egli spesso nelle lettere nomina altrettanto "Sua eccellenza" (per esempio nel 1537 quando gli raccomanda Leone Leoni⁴³), ma poche righe prima viene citato il marchese di Mantova, presente al funerale del condottiero con tutta la sua corte, e questo presunto affidamento a Federico Gonzaga torna anche in altri luoghi. La vicinanza, forse anche fisica, dello scrittore a Cosimo è invocata dalla stessa Maria Salviati in una lettera datata da Firenze ugualmente il dieci dicembre (ma forse precedente a quella di Aretino, che sembra esserne la risposta): "non so che partito pigliarmi di Cosimo, che la sua buona memoria lasciò che si mandasse al marchese Federico. Di grazia, fratello caro, pigliatene la cura voi, che fosti anima di colui che non hebbe pari al mondo [...]. Sì che aspetto che mi consigliate nel caso del mio dolce figliuolo, che a Dio piaccia che somiglia il padre, et lo passi"⁴⁴. Maria rispose poi alla consolatoria di Aretino il 24 dicembre seguente, ringraziandolo "di quanto havete operato di bene procurati con la Eccellentia del Marchese; pregandovi di cuore non vi sia grave tenerci del continuo in buona gratia di S. S. Illustrissima, raccomandandoli questo povero figliuolo et me con ogni

⁴² PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo I, Libro I [1538¹], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1997, lettere n. 4 e n. 5.

⁴³ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo I, Libro I [1538¹], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1997, lettere n. 110 e n. 167.

⁴⁴ *Lettere scritte a Pietro Aretino*, Tomo I, Libro I [1551], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2003, lettera n. 8.

efficacia⁴⁵. Giovanni, prima di morire, aveva espresso il desiderio che Maria e Cosimo si recassero da lui a Mantova per vederli un'ultima volta, ma per questo non si ebbe il tempo; dato che Aretino conosceva bene le tensioni mantovane pare strano che assentisse a un effettivo riparo di Cosimo presso il marchese, e in ogni caso anche ammettendo la possibilità di questa protezione, non è noto un passaggio né di Cosimo né di Maria per Mantova, né un effettivo interessamento di Federico Gonzaga per il bambino successivo agli anni 1522-1523⁴⁶. Quel che è certo è che, come ricorda Sanudo, i bambini Medici e le loro madri si mossero verso Venezia molto presto rispetto alla morte di Giovanni e allo scambio di lettere con Aretino. Maria Salviati aveva chiesto ad Aretino nella lettera del 24 dicembre di stendere la biografia del defunto marito per quanto concerneva i quattordici anni in cui si era dedicato al mestiere delle armi: si sa che lo scrittore non lo fece mai, ma che in qualche modo sostituì questo incarico con una lunga serie di opere d'arte che ritraevano l'amico a partire dalla maschera funeraria che egli aveva sempre con sé. A questa presunta insolvenza è stata a volte imputata la scarsezza di attenzioni riservate allo scrittore negli anni successivi dalla vedova e da Cosimo, ma questa cosa va forse in parte rivisitata nei termini di una "freddezza" mediata da chi apriva e filtrava la corrispondenza a loro indirizzata, il segretario Pierfrancesco Ricci, geloso del suo ruolo e poco incline a interferenze esterne rispetto alla sua cerchia di frequentazioni, come ben esemplifica l'episodio del ritratto di Aretino opera di Tiziano, inviato a Firenze e diplomaticamente eclissato dal Ricci stesso⁴⁷. Inoltre, già poco tempo dopo la morte di Giovanni de' Medici, avevano iniziato a comparire delle altre biografie, compendi, lodi, narrazioni di gesta del condottiero⁴⁸.

Ricapitolando, Aretino arrivò a Venezia nel periodo in cui vi era riparato il figlio del suo migliore amico appena morto, figlio che la vedova in qualche modo affidò alle sue cure e mandò a Venezia, e lo mandò proprio là perché l'uomo sotto la cui protezione il marito morente lo aveva posto era il capitano generale delle truppe di quella Repubblica, e come figlio adottivo aveva diritto alla massima salvaguardia. Non mi sembra che questa concomitanza di eventi sia mai stata sottolineata. All'interno delle milizie di ventura si

⁴⁵ Ivi, lettera n. 9.

⁴⁶ *Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altre di Maria e di Iacopo Salviati, di principi cardinali, capitani, familiari e soldati, raccolte dal cav. Filippo Moisè e pubblicate per cura di Carlo Milanese*, parte terza, "Archivio Storico Italiano", 9 (1859), nr 1, p. 3-29, p. 11-12.

⁴⁷ F. MOZZETTI, *Tiziano. Ritratto di Pietro Aretino*, Modena 1996.

⁴⁸ Si veda l'Avvertimento anteposto alla prima parte delle *Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altre di Maria e di Iacopo Salviati, di principi cardinali, capitani, familiari e soldati, raccolte dal cav. Filippo Moisè e pubblicate per cura di Carlo Milanese*, "Archivio Storico Italiano", 7 (1858), nr 2, p. 3-48, p. 3-8.

creavano spesso dei legami, cui si è già fatto cenno, tanto forti da essere assimilati a veri e propri gradi di parentela, e la cura dei congiunti di un commilitone scomparso era un sentito dovere fraterno. A questo proposito va annoverato il fatto emblematico che Francesca, quella sorella di Pietro Aretino che Alessandro de' Medici aveva personalmente salutato ad Arezzo nel 1536, sposò entro il 1538 Orazio Vannotti, uno dei migliori soldati delle truppe medicee. Francesca ebbe da lui due gemelli nel 1542, ma morì di parto: i figli, rimasti quasi subito anche senza padre, furono accolti da Bartolomeo de' Medici detto Mucchio, ex capitano di Giovanni dalle Bande Nere, e dal conte aretino Federico Montacuto, "uno de i migliori allievi che mai creasse il gran Giovanni de' Medici"⁴⁹.

Ma c'è dell'altro da chiedersi: si è sempre detto che Aretino si fosse trasferito a Venezia per scelta, ossia per aver individuato in quella città il luogo ideale per un intellettuale ed essersi di conseguenza colà stabilito. Due anni dopo il suo arrivo egli abitava già in una dimora di almeno due piani sul Canal Grande, della quale con tutta probabilità non pagava nemmeno l'affitto⁵⁰. Ma questo è certamente un fatto insolito per un uomo di lettere per due motivi, il primo dei quali è la generale scarsità di risorse che affliggeva chi non svolgeva professioni altamente remunerative: i forestieri che venivano a vivere in città risiedevano spesso in alloggi disagiati e di scarse dimensioni⁵¹. In secondo luogo gli intellettuali si trasferivano se disponevano di una raccomandazione, o di un lavoro già assegnato presso qualche famiglia nobile, come segretario o come precettore. Questo avvenne per esempio in tutti i tredici casi di cosiddetti poligrafi trasferiti a Venezia entro la metà del secolo studiati da Claudia Di Filippo Bareggi, alcuni dei quali ricercheranno la raccomandazione proprio da Aretino o addirittura lavoreranno per lui⁵². Si può quindi dedurre che l'esperienza aretiniana fosse ben diversa e che egli, giunto in laguna, si trovò immediatamente in contatto e sotto la protezione dei livelli più alti del patriziato veneziano: anche se tra i suoi contatti epistolari non

⁴⁹ P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma 1997, p. 13, 379-380. PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo III, Libro III [1546], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1999, lettera n. 20 a Orazio Vannotti (consolatoria per la morte di Francesca, ma anche lui morirà poco dopo), lettera n. 7 ad Alessandra, moglie di Mucchio, lettera n. 289 a Mucchio de' Medici e a Federico Montacuto; PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo IV, Libro IV [1550], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2000, lettera n. 44 a Federigo Montacuto e lettera n. 47 a Mucchio de' Medici.

⁵⁰ C. CAIRNS, *Ancora sulla casa dell'Aretino sul Canal Grande*, "Studi Veneziani", 14 (1972), p. 211-217.

⁵¹ I. PALUMBO FOSSATI, *La casa veneziana*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. TOSCANO e F. VALCANOVER, Studi di arte veneta 6, Venezia 2004, p. 443-484.

⁵² C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma 1988, in particolare la *Parte prima, Venezia: le ragioni di una scelta*, capitolo primo, *Un centro di attrazione interregionale*, p. 13-51. I poligrafi in questione sono Antonio Brucioli, Nicolò Franco, Francesco Sansovino, Girolamo Parabosco, Giuseppe Betussi, Ludovico Domenichi, Anton Francesco Doni, Ortensio Lando, Gerolamo Ruscelli, Francesco Baldelli, Alfonso di Ulloa, Tommaso Porcacchi, Orazio Toscanella; Ludovico Dolce era invece veneziano.

vi figura in proporzione una grande quantità di nobili della Serenissima, credo basti un solo nome a rendere l'idea del suo giro di frequentazioni, quello del doge Andrea Gritti⁵³. Questi nel 1530 lo aveva difeso e lo aveva aiutato a porre fine all'annosa *querelle* con il vescovo di Verona, Gian Matteo Giberti, con cui era in acerrima lotta dai tempi del soggiorno romano e già nei due anni precedenti aveva garantito per la futura buona condotta dell'impulsivo Pietro. Egli scrive a Federico Gonzaga il 18 aprile 1530 che il doge ««s'è mosso con tanto amore inverso de i miei torti et ha presomi in tal protetione che oltra che mi ha renduta la gratia del Papa, mi farà de la mia servitù pagare et presto»»⁵⁴. L'intervento del doge Gritti è ancor più significativo perchè tra la fine del 1529 e l'inizio del 1530 Giberti si trovava proprio a Venezia⁵⁵.

Manca almeno un tassello per chiudere il cerchio sull'arrivo di Aretino a Venezia: il doge Gritti nel suo progetto di *renovatio urbis* operava in ottima armonia, come se fossero due facce della stessa medaglia, con un suo cugino, una personalità importante nella città della prima metà del secolo, Marco Foscari, proprio il nobile che aveva allestito il sontuoso ricevimento per Cosimo figlio di Giovanni de' Medici⁵⁶. Personaggio molto colto, molto ricco e abile nella mercatura in particolare dei coralli e dei tessuti, espertissimo nell'attività diplomatica e capace di muoversi con massima efficacia nel panorama politico dell'epoca. Marco Foscari era legato da parentela ai rami maggiori della famiglia Cappello e fece sposare la figlia Maria a Pietro Grimani, futuro procuratore di San Marco. E la famiglia Grimani, da poco ascesa a grande prestigio, in seguito ai fatti di Agnadello era stata di grande aiuto alla Serenissima per il tramite del banchiere pontificio Agostino Chigi, che aveva sposato in seconde nozze Francesca Ordeaschi, una donna veneziana, e che ebbe come segretario Pietro

⁵³ La questione è stata ampiamente dibattuta da C. CAIRNS, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice 1527-1556*, Firenze 1985, in particolare i capitoli I e II, e P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma 1997, p. 145-157; sui rapporti con il doge Gritti, A. OLIVIERI, *Capitale mercantile e committenza nella Venezia del Sansovino*, «Critica storica», 15 (1978), p. 548-581.

⁵⁴ La lettera è citata in P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma 1997, p. 152.

⁵⁵ L. SABBADIN, *Giberti e la malalingua di Pietro Aretino*, in *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, atti del convegno di studi, Salone dei Vescovi, Vescovado di Verona, 2-3 dicembre 2009, a cura di M. AGOSTINI e G. BALDISSIN MOLLI, Cittadella (Padova) 2012, p. 113-120, p. 118-119.

⁵⁶ Sulla figura di Marco Foscari e sulle complesse relazioni tra Roma e Venezia qui solo accennate, G. GULLINO, *Marco Foscari (1477-1551). L'attività politica e diplomatica tra Venezia, Roma e Firenze*, Milano 2000. Sul clima attorno al doge Gritti, solo a titolo di orientamento: D. HOWARD, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, Hew Haven and London 1975, cap. I, *Jacopo Sansovino and his Venetian Patrons*, p. 1-7; A. OLIVIERI, *La porpora e il dogado di Andrea Gritti (1523-1538). Intorno al doge, principe o "rex"*, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, atti del convegno, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti, 24-25 ottobre 1996, a cura di O. LONGO, Venezia 1998, p. 373-388; A. OLIVERI, *Capitale mercantile e committenza nella Venezia del Sansovino*, «Critica Storica», 15 (1978), p. 548-581; A. OLIVERI, *Il «principe» e la formazione del consenso sociale: intellettuali ed architetti alla «corte» di Andrea Gritti*, «Annali della facoltà di Scienze Politiche», Università di Perugia 1980-1981, p. 37-55.

Aretino durante il suo soggiorno romano. Ancora, Marco Foscari era legato da profonda amicizia a Francesco Maria della Rovere, il quale ottenne il comando delle truppe veneziane grazie anche alle sue grandi capacità diplomatiche; la festa per la nomina nel 1524 del Della Rovere era stata data da Marino Grimani. Negli anni a venire non mancheranno nell'epistolario aretiniano lodi aperte a esponenti di queste famiglie, Andrea e Vincenzo Cappello, Andrea e Vincenzo Grimani, Marco Grimani⁵⁷. Ma vale veramente la pena tornare al gennaio 1527, alla festa per Cosimo e i personaggi che l'accompagnavano; Giuseppe Gullino spiega bene che già nel 1511 vi erano legami tra Marco Foscari e il cardinale Giovanni Salviati, fratello di Maria Salviati, e sempre in quel 1527 sembra fosse in laguna anche Lorenzo, altro fratello di Maria. Lucrezia de' Medici, inoltre, figlia di Lorenzo il Magnifico, sorella di papa Leone X, moglie di Jacopo Salviati e quindi madre di Maria, era molto amica di Orsa Cappello, moglie di Marco Foscari; lo stesso Giovanni de' Medici, dopo il primo ferimento in battaglia del 1525, venuto in territorio veneziano per curarsi ai fanghi di Abano, aveva soggiornato in città con il suo seguito presso il palazzo Giustinian a San Moisè. Le connessioni quindi erano molte, e tante erano le ragioni per cui Maria Salviati potesse scegliere Venezia come destinazione privilegiata per proteggere l'unico figlio che aveva avuto da Giovanni dalle Bande Nere: tante le presenze di persone che potevano aiutarla e che avevano forti interessi - dinastici e diplomatici - a farlo, ma anche persone, come il duca d'Urbino, che avevano un obbligo d'onore o affettivo nei confronti di una famiglia sventurata (Maria non godeva di grandi ricchezze e dai parenti a Roma non aveva avuto consistenti aiuti; a Venezia si trovava anche una sede del banco di famiglia⁵⁸). Altrettanti erano i motivi per cui anche Aretino potesse scegliere la stessa strada e, forte delle sue grandi capacità dialettiche ma soprattutto di un'esperienza impareggiabile e di innumerevoli conoscenze maturate al fianco di Giovanni, godere delle giuste protezioni in una città che in quel momento gli si presentava come unico rifugio e unica via di dignitosa esistenza. Di lui non si dimenticherà nemmeno Francesco Maria della Rovere, che ancora nel 1538 interverrà per aiutarlo a uscire da un brutto episodio giudiziario che lo aveva addirittura costretto ad allontanarsi dalla sua casa e a

⁵⁷ PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo I, Libro I [1538¹], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1997, lettera n. 194; PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo II, Libro II [1542], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1998, lettere n. 39, 234, 455. Quando nel 1543 Aretino cavalcherà a fianco dell'imperatore Carlo V, con lui vi sarà anche un Grimani, Vittore. La sua casa sul Canal Grande apparteneva ai Bollani, discendenti di una Cappello ma appartenente a un ramo di ben minori possibilità economiche rispetto a queste famiglie.

⁵⁸ R.C. MUELLER, *Mercanti e imprenditori fiorentini a Venezia nel tardo Medioevo*, "Storia e Società", 55 (1992), p. 29-60; R.C. MUELLER, *The Venetian Money Market. Banks, Panics, and the Public Debt, 1200-1500*,

chiedere all'amico Marcolini di bruciare tutte le sue carte, compresa la preziosissima corrispondenza dal campo di Giovanni, di cui non rimane nulla, e comprese quasi tutte le sue lettere (motivo per cui il suo epistolario edito presenta poco materiale antecedente a questa data).

FONTI ARCHIVISTICHE E INEDITE

Treviso, Biblioteca Comunale

- ms 1067, Francesco Lasinio, *Stemmi de' nobili e cittadini trevigiani esistenti nell'anno 1713 raccolti dal sacerdote don Francesco Lasinio*, 1713
- ms 1341, Nicolò Mauro (1533-1612), *Genealogie trevigiane* (volgare)
- ms 1089, Nicolò Mauro (1533-1612), *Genealogie trevigiane* (latino)
- ms 639, Nicolò Mauro (1533-1612), *Genealogie trevigiane* (volgare, copia dell'anno 1697)
- ms 587, Nicolò Mauro (1533-1612), *Nicolai Mauri tarvisini De Civitatis Tarvisinæ ordinibus variis et genealogia familiarum tarvisinarum*
- ms 588, Nicolò Mauro (1533-1612), *Historia delle famiglie della città di Treviso con loro disendentie, descritte dal dottor Nicolò Mauro*, tomo I, (copia di G.B. Fontana eseguita nel 1696-1698); *Libro dell'arbori delle famiglie di Treviso, fatica del dott. Nicolò Mauro*, tomo II, (copia di G.B. Fontana eseguita nel 1698-1699)
- ms 962, Girolamo Bologni (1454-1517), *Hieronymi Bononi opera*, 2 volumi (copia per la stampa curata da Vittore Scotti 1692-1748)

Venezia, Biblioteca del Museo Correr

- ms Cicogna 949, Girolamo Bologni, *Opere*
- ms Cicogna 2662, Girolamo Bologni, *Opere*
- ms Cicogna 2663, Girolamo Bologni, *Opere*
- ms Cicogna 2664, Girolamo Bologni, *Opere*
- ms Cicogna 2665, Girolamo Bologni, *Opere*
- ms Cicogna 2666, Girolamo Bologni, *Opere*
- Fondo D.P., ms 1005 (gruppo *Dandolo*), Fascicolo 112
- Fondo D.P., ms 1005 (gruppo *Dandolo*), Fascicolo 113

Padova, Biblioteca Capitolare della Curia Vescovile

- *1531 Inventarium omnium bonorum mobilium ecclesie cathedralis Paduanæ factum de mense iulii anni MDXXXI, thesaurario reverendo domino Luca Viaro et canonico præfatæ ecclesie*

Noale, Archivio Comunale di Noale – Archivio del podestà, della comunità e della podesteria in epoca veneta (1405-1797)

- Volume Reggimento 44, f. 653-659
- Volume Reggimento 48, f. 1189-1197

- Volume Reggimento 60, f. 1142-1151
- Volume Reggimento 61, f. 960-963
- Volume Reggimento 72, f. 752-759
- Volume Reggimento 78, f. 488-501
- Volume Reggimento 83, f. 565-569
- Volume Reggimento 95, f. 1356-1364
- Volume Reggimento 100, f. 867-875; f. 877-882; f. 915-918
- Volume Reggimento 104, f. 1730-1733
- Volume Reggimento 109, f. 1678-1685
- Volume Reggimento 108, f. 829-846
- Volume Reggimento 110, f. 424-428
- Volume Reggimento 116, f. 1418-1422; f. 1612-1615
- Volume Reggimento 118, f. 184-189
- Volume Reggimento 121, f. 637-646
- Volume Reggimento 127, f. 1238-1244
- Volume Reggimento 128, f. 649-651
- Volume Reggimento 134, f. 376-384
- Volume Reggimento 135, f. 1425-1427
- Volume Reggimento 150, f. 731-744
- Volume Reggimento 155, f. 1098-1103
- Volume Reggimento 157, f. 625-652
- Volume Reggimento 159, f. 339-342; f. 607-608

Siti di riferimento per gli archivi storici

- <http://www.archivi.beniculturali.it/guidagenerale.html>
- <http://www.regione.veneto.it/Servizi+alla+Persona/Cultura/Beni+culturali/Archivi/Archivi+non+Statali.htm>
- <http://www.archiviodistatovenezia.it>

OPERE LETTERARIE DEL XVI SECOLO

OPERE DI PIETRO ARETINO

L'epistolario

PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo I, Libro I [1538¹], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1997

PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo II, Libro II [1542], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1998

PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo III, Libro III [1546], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 1999

PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo IV, Libro IV [1550], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2000

PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo V, Libro V [1550], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2001

PIETRO ARETINO, *Lettere*, Tomo VI, Libro VI [1557], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2002

Lettere scritte a Pietro Aretino, Tomo I, Libro I [1551], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2003

Lettere scritte a Pietro Aretino, Tomo II, Libro II [1551¹], a cura di P. PROCACCIOLI, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma 2004

PIETRO ARETINO, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, commentate da F. PERTILE, a cura di E. CAMESASCA, Milano 1957-1960

Lettere di, a, su Pietro Aretino nel fondo Bongi dell'Archivio di Stato di Lucca, a cura di P. LARIVAILLE, Nanterre 1989

Altre opere

PIETRO ARETINO, *Ragionamento delle Corti*, a cura di F. PEVERE, Milano 1995

PIETRO ARETINO, *Ragionamento. Dialogo*, introduzione di N. BORSELLINO, (I ed. 1984), Milano 2005

PIETRO ARETINO, *Le carte parlanti*, a cura di G. CASALEGNO e G. GIACCONE, Palermo 1992

PIETRO ARETINO, *Teatro. Cortigiana (1525 e 1534)*, Tomo I, a cura di P. TROVATO e F. DELLA CORTE, introduzione di G. FERRONI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume V, Roma 2010

PIETRO ARETINO, *Teatro. Il Marescalco. Lo Ipocrito. Talanta*, Tomo II, a cura di G. RABITTI, C. BOCCIA, E. GARAVELLI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume V, Roma 2010

- PIETRO ARETINO, *Teatro. Il Filosofo. L'Orazia*, Tomo III, a cura di A. DECARIA e F. DELLA CORTE, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume V, Roma 2005
- PIETRO ARETINO, *La Cortigiana e altre opere*, a cura di A. ROMANO, introduzione di G. AQUILECCHIA, (I ed. 1989) Milano 2008
- PIETRO ARETINO, *Teatro*, a cura di G. PETROCCHI, Verona 1971
- PIETRO ARETINO, *Tutte le commedie*, a cura di G.B. DE SANCTIS, Milano 1968
- PIETRO ARETINO, *Opere religiose. Vita di Maria Vergine. Vita di Santa Caterina. Vita di San Tommaso*, Tomo II, a cura di P. MARINI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume VII, Roma 2011
- PIETRO ARETINO, *Il Genesi di M. Pietro Aretino con la visione di Noè, nella quale vede i misterii del Testamento Vecchio, e del Nuovo diviso in tre libri*, Venezia 1539
- PIETRO ARETINO, *I sette Salmi de la penitentia di David. Composti per M. Pietro Aretino e ristampati nuovamente per Francesco Marcolini*, Venezia 1539
- PIETRO ARETINO, *Poesie varie*, Tomo I, a cura di G. AQUILECCHIA e A. ROMANO, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume I, Roma 1992
- PIETRO ARETINO, *Poemi cavallereschi*, a cura di D. ROMEI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume II, Roma 1995
- PIETRO ARETINO, *Operette politiche e satiriche*, Tomo II, a cura di M. FAINI, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Aretino, Volume VI, Roma 2012
- PIETRO ARETINO, *Sonetti sopra i 'XVI modi'*, a cura di G. AQUILECCHIA, Roma 2006
- PIETRO ARETINO, *Sonetti lussuriosi e dubbi amorosi*, Roma 1974
- Pietro Aretino*, introduzione di G. FERRONI, apparati di C. SERAFINI e L. ZAMPOLLI, Roma 2002

OPERE DI ALTRI AUTORI DEL XVI SECOLO

ANDREA ALCIATO, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di M. GABRIELE, Milano 2009

LEANDRO ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia di F. Leandro Alberti Bolognese. Aggiuntavi la descrittione di tutte l'isole*, riproduzione anastatica dell'edizione 1568, Venezia, Lodovico degli Avanzi, 2 vol., Bergamo 2003

LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, (I ed. 1532), a cura di L. CARETTI, presentazione di I. CALVINO, 2 vol., Torino 1994

ANTONIO AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. FINOLI e L. GRASSI, 2 vol., Milano 1972

FRANCESCO BERNI, *Rime*, a cura di D. ROMEI, consultabili in <http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/berni.pdf>;
<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/ipertest/html/orlando/rime.htm>

VANNOCCIO BIRINGUCCI, *De la Pirotechnia*, Venezia 1540

GIROLAMO BOLOGNI, *Hieronymi Bononii Candidae Libri tres*, edizione critica a cura di C. GRIFFANTE, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Memorie della Classe di scienze morali, lettere ed arti, vol. 46, Venezia 1993

BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di A. QUONDAM, note di N. LONGO, (I ed. 1981), Milano 2009

MARINO CAVALLI IL VECCHIO, *Informatione dell'offitio dell'ambasciatore*, Venezia 1550, a cura di T. BERTELÈ, Firenze 1935

BENVENUTO CELLINI, *Vita*, a cura di E. CAMESASCA, (I ed. 1985), Milano 2007

ANTONIO COLBERTALDO, *Storia di Caterina Corner regina di Cipro. La prima biografia*, a cura di D. PEROCCO, Padova 2012

Contro le puttane. Rime venete del XVI secolo, a cura di M. MILANI, Bassano del Grappa (Vicenza) 1994

ALVISE CORNARO, *La vita sobria*, (I ed. 1558), a cura di A. DI BENEDETTO, Milano 1993

GIOVANNI DELLA CASA, *Galateo*, introduzione e note di S. ORLANDO, (I ed. 1988), Milano 2011

LODOVICO DOLCE, *Dialogo di M. Lodovico Dolce, nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà de i colori (Dialogo dei colori)*, Venezia 1565 (www.liberliber.it, prima edizione elettronica 9 giugno 2007; edizione Lanciano 1913 on line in <http://archive.org/stream/dialogodeicolori00dolcuoft#page/4/mode/2up>)

LODOVICO DOLCE, *I quattro libri delle osservationi*, a cura di Paola Guidotti, Pescara 2004

LODOVICO DOLCE, *Terzetti per le "Sorti". Poesia oracolare nell'officina di Francesco Marcolini*, edizione e commento a cura di P. PROCACCIOLI, Treviso 2006

ANTON FRANCESCO DONI, *Attavanta. Villa di M. Anton Francesco Doni fiorentino. Tratta dall'autografo conservato nel Museo Correr di Venezia*, Firenze 1857

- ANTON FRANCESCO DONI, *Contra Aretinum (Teremoto, Vita, Oratione funerale. Con un'Appendice di lettere)*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma 1998
- ANTON FRANCESCO DONI, *Disegno. Con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative*, fac-simile dell'edizione Venezia 1549, a cura di M. PEPE, Milano 1970
- ANTON FRANCESCO DONI, *I marmi*, a cura di E. CHIORBOLI, Bari 1928
- ANTON FRANCESCO DONI, *I mondi e gli Inferni*, a cura di P. PELLIZZARI, Torino 1994
- ANTON FRANCESCO DONI, *La zucca*, a cura di E. PIERAZZO, 2 vol., Salerno 2003
- ALBRECHT DÜRER, *Lettere da Venezia*, a cura di G.M. FARA, Milano 2007
- NICOLÒ FRANCO, *Dialoghi piacevoli*, a cura di FRANCO PIGNATTI, Manziana (Roma) 2003
- NICOLÒ FRANCO, *Le Pistole vulgari*, Venezia 1539; ristampa anastatica a cura di F.R. DE' ANGELIS [Gardane 1542²], Bologna 1986
- TOMASO GARZONI, *La Piazza Universale di tutte le Professioni del mondo*, 1589, ristampa anastatica con una postfazione di I. SIMONINI, Ravenna 1989
- PAOLO GIOVIO, *Dialogo dell'impresie militari e amorose*, a cura di M.L. DOGLIO, Roma 1978
- LUCREZIA GONZAGA, *Lettere*, a cura di R. BRAGANTINI e P. GRIGUOLO, Rovigo 2009
- FRANCESCO GUICCIARDINI, *Ricordi*, introduzione, note e commenti di E. PASQUINI, (I ed. 1975), Milano 2008
- La Veniexiana*, a cura di G. PADOAN, Venezia 1994
- ORTENSIO LANDO, *Lettere di molte valorose donne nelle quali chiaramente appare non essere né di eloquentia né di dottrina alli huomini inferiori*, Venezia 1549
- Lettere da diversi re e principi e cardinali e altri uomini dotti a mons. Pietro Bembo scritte* (ristampa anastatica dell'ed. Sansovino, 1560), a cura di DARIA PEROCCO, Bologna 1985
- Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altre di Maria e di Iacopo Salviati, di principi cardinali, capitani, familiari e soldati, raccolte dal cav. Filippo Moisè e pubblicate per cura di Carlo Milanese*, parte prima, "Archivio Storico Italiano", 7 (1858), nr 2, p. 3-48;
- Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altre di Maria e di Iacopo Salviati, di principi cardinali, capitani, familiari e soldati, raccolte dal cav. Filippo Moisè e pubblicate per cura di Carlo Milanese*, parte seconda, "Archivio Storico Italiano", 8 (1858), nr 1, p. 3-40;
- Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altre di Maria e di Iacopo Salviati, di principi cardinali, capitani, familiari e soldati, raccolte dal cav. Filippo Moisè e pubblicate per cura di Carlo Milanese*, parte terza, "Archivio Storico Italiano", 9 (1859), nr 1, p. 3-29;
- Lettere inedite e testamento di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere con altre di Maria e di Iacopo Salviati, di principi cardinali, capitani, familiari e soldati, raccolte dal cav. Filippo Moisè e pubblicate per cura di Carlo Milanese*, parte quarta, "Archivio Storico Italiano", 9 (1859), nr 2, p. 109-147
- LORENZO LOTTO, *Il "Libro di spese diverse" (1538-1556) con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. ZAMPETTI, Venezia-Roma 1969

- MICHELANGELO, *Rime e lettere*, a cura di P. MASTROCOLA, Torino 2006
- MARC'ANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, (1521-1543), edizione critica a cura di T. FRIMMEL, Wien 1896; con un saggio introduttivo di C. DE BENEDICTIS, Firenze 2000
- ALESSANDRO PICCOLOMINI, *La Raffaella, ovvero Dialogo della bella creanza delle donne*, Venezia 1541 [1539¹]
- GIORGIO PILONI, *Historia di Giorgio Piloni dottor Bellunese, nella quale, oltre le molte cose degne, avvenute in diverse parti del Mondo di tempo in tempo, s'intendono, e leggono d'anno in anno, con minuto ragguaglio, tutti i successi della città di Belluno*, Venezia 1607
- ANGELO POLIZIANO, *Stanze. Fabula di Orfeo*, a cura di S. CARRAI, Milano 1988
- RUZANTE, *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo*, in http://www.liberliber.it/mediateca/libri/r/ruzzante/il_reduce_etc/pdf/il_red_p.pdf
- RUZANTE, *La Bilora*, in http://www.liberliber.it/mediateca/libri/r/ruzzante/bilora/pdf/bilora_p.pdf
- RUZANTE, *La Moscheta*, in http://www.liberliber.it/mediateca/libri/r/ruzzante/la_moscheta/pdf/la_mos_p.pdf
- FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri*, [1580], con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa Città fatte e occorse dall'anno 1580 all'anno 1663, da Giustiniano Martinioni [...] dove di sono poste quelle del Stringa, servato però l'ordine del med. Sansovino, in Venetia, appresso Stefano Curti 1663
- MARIN SANUTO, *I Diarii di Marin Sanuto*, tomo VI, Venezia 1881
- MARIN SANUTO, *I Diarii di Marin Sanuto*, tomo XLIII, Venezia 1895
- MARIN SANUTO, *I Diarii di Marin Sanuto*, tomo XLIV, Venezia 1895
- MARIN SANUTO, *I Diarii di Marin Sanuto*, tomo XLV, Venezia 1896
- Tiziano, *L'epistolario*, a cura di L. PUPPI, postfazione di C. HOPE, Firenze 2012
- GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. BETTARINI e P. BAROCCHI, (11 volumi) Firenze 1966-1987
- CESARE VECELLIO, *Habiti antichi et moderni: la moda nel Rinascimento: Europa, Asia, Africa, Americhe*, a cura di M.F. ROSENTHAL e A.R. JONES, ristampa anastatica dell'edizione Venezia, Presso Damian Zenaro, 1590, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2010

BIBLIOGRAFIA*

OPERE SULLE PRODUZIONI Suntuarie e sulla cultura materiale

- A. FABRONI, *Storia degli antichi vasi fittili aretini*, Arezzo 1841
- V. ZANETTI, *Piccola guida di Murano e delle sue officine*, ristampa anastatica dell'edizione Venezia 1869, Venezia s.d.
- G. D'ADDA, *Art et industrie au XVIIe siècle: le lit de Castellazzo*, "Gazette des beaux-arts", 14 (1876), nr 2, p. 97-120
- G. MONTICOLO, E. BESTA, *I capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla Giustizia e poi alla Giustizia vecchia dalle origini al 1330*, 3 vol., Roma 1896-1914
- P. FRANTZ MARCOU, *La collection Dutuit. Le Moyen Age et la Renaissance*, "Gazette des Beaux Arts", 29 (1903), p. 135-148
- U. THIEME – F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 2, Leipzig 1908, p. 415 (Ballarino Domenico, Francesco, Giorgio), p. 521-522 (Barovieri Angelo, Antonio, Giacomo di Bartolomeo, Giovanni di Angelo, Giovanni di Giacomo, Marino, Pietro)
- F.R. SHAPLEY, *A student of ancient ceramics, Antonio Pollajuolo*, "Art Bulletin", 2 (1919), p. 78-86
- H. COMFORT, *I vasi aretini: studi e prospettive di nuove indagini*, "Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", 35 (1949-1951), p. 81-95
- A. STENICO, *Il riordinamento della collezione di "arretina vasa" del Museo di Arezzo*, "Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", 35 (1949-1951), p. 99-104
- Degli "Arretina vasa"*, (REDAZIONALE), "Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", 36 (1952-1957), p. 343-348
- A. STENICO, *Il riordinamento della collezione di "arretina vasa" del Museo di Arezzo*, "Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", 36 (1952-1957), p. 312-322
- A. STENICO, *Problemi archeologici e storico-artistici dei vasi aretini*, "Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", 36 (1952-1957), p. 210-234
- E. DE LOTTO, *Dallo smeraldo di Nerone agli occhiali del Cadore*, Belluno 1956
- G. DELL'ORO, *I cuoi dorati a Venezia*, "Giornale Economico", 8 (agosto 1959), p. 761-764
- L. ZECCHIN, *L'Arte muranese fra il 1525 e il 1618 secondo i capitoli della Mariegola*, "Giornale Economico", 3 (marzo 1959), p. 235-242
- A. STENICO, *La ceramica arretina I. Museo Archeologico di Arezzo. Rasinius, I*, Varese-Milano 1960
- M. A. NOVELLI, *Anichini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, Roma 1961, p. 324

* All'interno di ogni raggruppamento i titoli sono indicati in ordine cronologico. Le opere riferentisi allo stesso anno seguono l'ordine alfabetico.

- M. A. NOVELLI, *Anichini, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, Roma 1961, p. 324-325
- S. DALLA LIBERA, *L'arte degli organi a Venezia*, San Casciano Val di Pesa (Firenze) 1962
- G. MARIACHER, *Barovier (Beroverius, Boroverius, Berovero, Beroero, Berodero, Broio)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, Roma 1964, p. 490-492
- G. MARIACHER, *Barovier (Berroverio)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, Roma 1964, p. 492
- G. MARIACHER, *Barovier, Angelo (Agnolo da Murano)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, Roma 1964, p. 492-493
- C. NISSEN, *Orologi*, alla voce *Scientifiche e meccaniche applicazioni e figurazioni*, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XII, Venezia-Roma 1964, col. 311-314
- F. PANVINI ROSATI, *Medaglia*, alla voce *Moneta e medaglia*, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. IX, Venezia-Roma 1964, col. 603-605
- F. BARBIERI, *Belli, Valerio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, Roma 1965, p. 682-684
- A. STENICO, *La ceramica arretina II. Collezioni diverse. Punzoni, modelli, calchi, ecc.*, Varese-Milano 1966
- Bernardi, Giovanni*, (voce redazionale), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 9, Roma 1967, p. 166-169
- Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II. Mostra di disegni e incisioni*, a cura di G. GAETA BERTELÀ e A. PETRIOLI TOFANI, Firenze 1969
- G. CORTI, *L'industria del vetro di Murano alla fine del secolo XVI in una relazione al Granduca di Toscana*, "Studi veneziani", 13 (1971), p. 649-655
- L. MALLÉ, *Museo civico di Torino. Vetri, vetrate, giade, cristalli di rocca e pietre dure*, Torino 1971
- L. ZECCHIN, *I discendenti di Giorgio Ballarin*, "Rivista della Stazione Sperimentale del vetro", 1 (1971), p. 27-31
- L. ZECCHIN, *Una fornace muranese all'insegna della Sirena*, "Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro", 1 (marzo-aprile 1971), p. 19-23
- F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'Industrial Design. Storia di un'ideologia*, Bari 1972
- D. BERTELOTTI, *Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche storiche negli Archivi Mantovani*, ristampa anastatica dell'edizione di Milano 1889, Bologna 1974
- D. DEVOTI, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974
- U. FORTI, *Storia della tecnica*, vol. II *Dalla rinascita dopo il Mille alla fine del Rinascimento*, Torino 1974
- M.P. ROSSI PERNIER, M. TERENCEZI, *Campi, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 17, Roma 1974, p. 503-506
- L. PUPPI, *Capobianco, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18, Roma 1975, p. 581-584

- A. GASPARETTO, *Vetri veneziani da un naufragio in Dalmazia e da documenti veneziani dell'ultimo Cinquecento*, "Studi veneziani", 17-18 (1975-1976), p. 411-446
- A. POLAK, *Venetian Renaissance glass. The problems of dating "vetro a filigrana"*, "The Connoisseur", 12 (1976), nr 774, p. 270-277
- G. GORINI, *Le medaglie veneziane*, in *Monete e Medaglie a Venezia*, catalogo della mostra a cura di G. GORINI, A. SACCOCCI, P. VISONÀ, Venezia, Palazzo Ducale, dicembre 1977 - marzo 1978, Venezia 1977, p. 54-61
- D. ROMAGNOLI, *Le matricole degli orefici di Milano. Per la storia della Scuola di Sant'Eligio dal 1311 al 1773*, Milano 1977
- R. LEVY PISSETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1978
- Y. HACKENBROCH, *Renaissance Jewellery*, München 1979
- The Golden Age of Venetian Glass*, catalogo della mostra a cura di H. TAIT, London, British Museum, 30 agosto – 11 novembre 1979, British Museum Publications, London 1979
- T. YUEN, *Giulio Romano, Giovanni da Udine and Raphael: some influences from the minor arts of antiquity*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 42 (1979), p. 263-272
- L. ZECCHIN, *I d'Angelo, vetrai a Murano fra il XIV e il XVII secolo*, "Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro", 9 (maggio-giugno 1979), p. 105-110
- F. CESSI, *Medaglie e piccole sculture nel Cinquecento a Padova*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di L. PUPPI, Padova, Loggia e Odeo Cornaro, Sala del Palazzo della Ragione, 7 settembre – 9 novembre 1980, Padova 1980, p. 117-118
- N.S.C. LEOPOLD, *Artists' homes in sixteenth century Italy*, PhD thesis, The John Hopkins University, London 1980
- C. ALBANI LIBERALI, *Una tarsia del coro di S. Maria Maggiore a Bergamo: il tema della fortuna e Lorenzo Lotto*, "Artibus et Historiae", 3 (1981), p. 77-83
- F. AMBROSINI, "Descrizioni del mondo" nelle case venete dei secoli XVI e XVII, "Archivio veneto", 117 (1981), p. 67-79
- F. BRUNELLO, *Arti e mestieri a Venezia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Vicenza 1981
- G. LIBERALI, *Gli inventari delle suppellettili del vescovo Bernardo de Rossi, nell'episcopio di Treviso (1506-1524)*, in *Lorenzo Lotto. Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, a cura di P. ZAMPETTI e V. SGARBI, Asolo, 18-21 settembre 1980, Venezia 1981, p. 73-92
- Rilievi e placchette dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Roma, Museo di Palazzo Venezia, febbraio-aprile 1982, Roma 1982
- P. VOIT, *Glaspokal des Königs Matthias - n. 514*, in *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541*, catalogo della mostra, Schallaburg 8 maggio – 1 novembre 1982, Wien 1982, p. 496-497
- Cassoni italiani delle collezioni d'arte dei musei sovietici*, a cura di L. FAENSON, Foligno (Perugia) 1983
- CESERANI, *Gli automi. Storia e mito*, Bari 1983
- I. FAVARETTO, *I vasi italoti. La ceramica antica nelle collezioni venete del XVI secolo*, in *Marco Mantova Benavides. Il suo museo e la cultura padovana del Cinquecento*, atti della

- giornata di studio 12 novembre 1983 nel IV centenario della morte 1582-1982, a cura di I. FAVARETTO, Padova 1984, p. 159-192
- M.P. MIANI, D. RESINI, F. LAMON, *L'arte dei maestri vetrai di Murano*, Treviso 1984
- D. OWEN HUGUES, *La moda proibita. La legislazione suntuaria nell'Italia Rinascimentale*, "Rivista di storia delle donne", 11-12 (1984), p. 82-105
- I. PALUMBO FOSSATI, *Il collezionista Sebastiano Erizzo e l'inventario dei suoi beni*, "Ateneo Veneto", 22 (1984), nr 1-2, p. 201-218
- I. PALUMBO FOSSATI, *L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento*, "Studi veneziani", n.s. 8 (1984), p. 109-153
- Tessuti costumi e moda. Le raccolte storiche di Palazzo Mocenigo*, catalogo della mostra a cura di D. DAVANZO POLI, Venezia, Palazzo Mocenigo – Centro Studi di storia del tessuto e del costume, 3 agosto – 30 settembre 1985, Venezia 1985
- E. BATTISTI, *Sulle soglie della casa rinascimentale*, in *La famiglia e la vita quotidiana in Europa dal '400 al '600. Fonti e problemi*, atti del convegno internazionale Milano 1-4 dicembre 1983, Roma 1986, p. 407-418
- G. LAZZI, *Abbigliamento e costume nella Firenze dei primi granduchi: fonti e documenti*, in *La famiglia e la vita quotidiana in Europa dal '400 al '600. Fonti e problemi*, atti del convegno internazionale Milano 1-4 dicembre 1983, Roma 1986, p. 295-319
- A. MOTTOLA MOLFINO, *Nobili, sagge e virtuose donne. Libri di modelli per merletti e organizzazione del lavoro femminile tra Cinquecento e Seicento*, in *La famiglia e la vita quotidiana in Europa dal '400 al '600. Fonti e problemi*, atti del convegno internazionale Milano 1-4 dicembre 1983, Roma 1986, p. 277-293
- D. OWEN HUGHES, *Distinguishing Signs: Ear-Rings, Jews and Franciscan Rhetoric in the Italian Renaissance City*, "Past & Present", 112 (1986), p. 3-59
- I. PALUMBO FOSSATI, *La casa veneziana di Gioseffo Zarlino nel testamento e nell'inventario dei beni del grande teorico musicale*, "Nuova rivista musicale italiana", 20 (1986), p. 633-649
- P. PAZZI, *I diamanti nel commercio, nell'arte e nelle vicende storiche di Venezia*, Venezia 1986
- G. ALGERI, *Un gioco per le corti: i tarocchi miniati*, in *Le carte di corte. I Tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo della mostra a cura di G. BERTI e A. VITALI, Ferrara, Castello Estense, Casa di Stella dell'Assassino, settembre 1987 – gennaio 1988, Bologna 1987, p. 21-43
- F. CARDINI, *La Fortuna, il Gioco, la Corte*, in *Le carte di corte. I Tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo della mostra a cura di G. BERTI e A. VITALI, Ferrara, Castello Estense, Casa di Stella dell'Assassino, settembre 1987 – gennaio 1988, Bologna 1987, p. 11-20
- M. DUMMETT, *Sulle origini dei Tarocchi popolari*, in *Le carte di corte. I Tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo della mostra a cura di G. BERTI e A. VITALI, Ferrara, Castello Estense, Casa di Stella dell'Assassino, settembre 1987 – gennaio 1988, Bologna 1987, p. 78-85
- P. KATHKE, *Porträt und accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*, Berlin 1987

- Le carte di corte. I Tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo della mostra a cura di G. BERTI e A. VITALI, Ferrara, Castello Estense, Casa di Stella dell'Assassino, settembre 1987 – gennaio 1988, Bologna 1987
- P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, in *Le carte di corte. I Tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo della mostra a cura di G. BERTI e A. VITALI, Ferrara, Castello Estense, Casa di Stella dell'Assassino, settembre 1987 – gennaio 1988, Bologna 1987, p. 95-110
- L. MONNAS, *The Artists and the Weavers: The design of woven silk in Italy 1350-1550*, "Apollo", 125 (1987), nr 304, p. 416-424
- F. PRATESI, *Il gioco italiano dei Tarocchi e la sua storia*, in *Le carte di corte. I Tarocchi. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo della mostra a cura di G. BERTI e A. VITALI, Ferrara, Castello Estense, Casa di Stella dell'Assassino, settembre 1987 – gennaio 1988, Bologna 1987, p. 111-124
- T. SCHRODER, *Rinascimento e Manierismo*, in *Storia degli argenti*, edizione inglese a cura di C. BLAIR, edizione italiana a cura di K. ASCHENGREEN PIACENTI, Novara 1987, p. 67-93
- S. TOFFOLO, *Antichi strumenti veneziani 1500-1800: quattro secoli di liuteria e cembalaria*, Venezia 1987
- L. ZECCHIN, *Vetro e vetrai di Murano. Studi sulla storia del vetro*, 3 vol., Venezia 1987-1990, vol. 1, Venezia 1987
- R. BAROVIER MENTASTI, *Il vetro veneziano. Dal Medioevo al Novecento*, Milano 1988
- I mestieri della moda a Venezia dal XIII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, giugno – settembre 1988, Venezia 1988
- G. MANTOVANO, *Il banchetto rinascimentale: arte magnificenza, potere*, in *A tavola con il principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi*, catalogo della mostra a cura di J. BENTINI, A. CHIAPPINI, G. B. PANATTA, A. M. VISSER TRAVAGLI, Ferrara, Castello Estense, 1 ottobre 1988 – 27 marzo 1989, Ferrara 1988, p. 47-63
- R. PANICALI, *Orologi e orologiai del Rinascimento italiano. La scuola urbinata*, Urbino 1988
- S. COLOMBO, *L'arte del legno e del mobile in Italia. Mobili, rivestimenti, decorazioni, tarsie dal Medioevo al XIX secolo*, Torino 1989
- V. DONATI, *Pietre dure e medaglie del Rinascimento. Giovanni da Castel Bolognese*, Montorio (Verona) 1989
- L. NADIN BASSANI, *Le carte da gioco a Venezia. L'arte dei cartoleri (1400-1700)*, Venezia
- G.Q. VICARY, *Visual Art as Social Data: The Renaissance Codpiece*, "Cultural Anthropology", 4 (1989), p. 3-25
- R.B. WADDINGTON, *A Satirist's Impresa: The Medals of Pietro Aretino*, "Renaissance Quarterly", 42 (1989), nr 4, p. 655-681
- D. DAVANZO POLI, *Le cortigiane e la moda*, in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Casinò Municipale, Ca' Vendramin Calergi 2 febbraio – 16 aprile 1990, Milano 1990, p. 99-103
- D. MASCETTI, A. TRIOSSI, *Gli orecchini dall'antichità a oggi*, Milano 1990

- G. SCARABELLO, *Le Signore della Repubblica. Meretrici sumptuose e cortigiane del grande Cinquecento*, in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Casinò Municipale, Ca' Vendramin Calergi 2 febbraio – 16 aprile 1990, Milano 1990, p. 11-35
- G. BUTAZZI, introduzione a *Per una storia della moda pronta. Problemi e ricerche*, atti del V convegno internazionale del CISST, Milano 26-28 febbraio 1990, Firenze 1991, p. XV-XX
- G. BUTAZZI, *La 'magnificentia' della corte. Per una storia della moda nella Ferrara estense prima del governo di Ercole I*, in *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Milano, Museo Poldi Pezzoli 20 settembre - 1 dicembre 1991, catalogo della mostra a cura di A. Di Lorenzo, Saggi, Modena 1991, p.119-132
- F. GIUSBERTI, *Multiprodotto contro monoprodotto: il mercato degli abiti in una città di antico regime*, in *Per una storia della moda pronta. Problemi e ricerche*, atti del V convegno internazionale del CISST, Milano 26-28 febbraio 1990, Firenze 1991, p. 3-7
- R. PARISE LABADESSA, *L'arte della medaglia rinascimentale italiana*, in *A testa o croce: immagini d'arte nelle monete e nelle medaglie del Rinascimento: esempi dalle collezioni del Museo Bottacin*, catalogo della mostra a cura di G. GORINI, Padova 1992; Padova, p. 87-115
- J. ZANDER SEIDEL, *Ready-to wear clothing in Germany in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: new ready-made garments and second-hand clothes trade*, in *Per una storia della moda pronta. Problemi e ricerche*, atti del V convegno internazionale del CISST, Milano 26-28 febbraio 1990, Firenze 1991, p. 9-16
- Con gli occhi di Piero. Abiti e gioielli nelle opere di Piero della Francesca*, catalogo della mostra a cura di M.G. CIARDI DUPRÉ, G. CHESNE, D. GRIFFO, Arezzo, basilica inferiore di San Francesco 11 luglio – 31 ottobre 1992, Venezia 1992
- D. e E. PANOFKY, *Il vaso di Pandora. I mutamenti di un simbolo*, Torino 1992
- P. THORNTON, *Interni del Rinascimento 1400-1600*, (ed. or. *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*), Milano 1992
- A. VITALI, *La moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico ragionato*, Venezia 1992
- S. FOÀ, *I 'Tarocchi' di Matteo Maria Boiardo dalla corte estense alla tipografia veneziana*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, atti del convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, Roma 1993, p. 609-617
- S. FRANCONI, *Iconografia del gioco nel Cinquecento*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, atti del convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, Roma 1993, p. 251-268
- D. SCARISBRICK, *Rings. Symbol of wealth, power and affection*, London 1993
- M. DE PEVERELLI, L. PRATESI, *Dentro l'immagine. Paesaggi, arredi e dettagli nella pittura del Rinascimento italiano*, Milano 1994
- Medaglie – sec. XVI*, vol. II, Milano, Civiche Raccolte Numismatiche, Bollettino di Numismatica, catalogo a cura di C. JOHNSON E R. MARTINI, Monografia 4.II.3, 1994
- Tessuti antichi. Tessuti – Abbigliamento – Merletti – Ricami. Secoli XIV-XIX*, catalogo della mostra a cura di D. DAVANZO POLI, Treviso, Casa da Noal, 16 giugno – 13 novembre 1994, Treviso 1994

- G. BUTAZZI, *Il potere dell'apparire: parole e cose della moda. Il modello spagnolo nella moda europea*, in *Le trame della moda*, atti del Seminario Internazionale a cura di A. G. CAVAGNA e G. BUTAZZI, Urbino, 7-8 ottobre 1992, Roma 1995, p. 80-94
- R.A. GOLDTHWAITE, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993, tr. it.: *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento: la cultura materiale e le origini del consumismo*, Milano 1995
- L'orfèvrerie parisienne de la Renaissance. Trésors dispersés*, a cura di M. BIMBENET-PRIVAT, Paris 1995
- A. MANNO, *I Mestieri di Venezia. Storia, arte e devozione delle corporazioni dal XIII al XVIII secolo*, Cittadella (Padova) 1995
- A. ZANNI, *Stipi e cassoni*, in *Stipi e cassoni. Le guide del Museo Poldi Pezzoli di Milano*, a cura di M. T. BALBONI BRIZA, Torino 1995, p. 15-20
- G. CURATOLA, *Tappeti*, Milano 1996
- E.M. GUZZO, *L'importanza degli apparati tessili nella decorazione degli interni cinquecenteschi (l'esempio di villa Giusti a S. Maria in Stelle)*, "Studi storici Luigi Simeoni", 46 (1996), p. 198-205
- Y. HACKENBROCH, *Enseignes. Renaissance Hat Jewels*, Firenze 1996
- M.G. MUZZARELLI, *Gli inganni delle apparenze. Disciplina di vesti e ornamenti alla fine del Medioevo*, Torino 1996
- P. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Milano 1996
- G. FÜLLE, *The Internal Organization of the Arretine Terra Sigillata Industry. Problems of Evidence and Interpretation*, "The Journal of Roman Studies", 87 (1997), p. 111-155
- G. HUGHES, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400-1500*, London 1997
- P. VENTURELLI, *Uno specchio in cristallo di rocca intagliato da messer Francesco Tortorino (1554-1565)*, "Artes" 5 (1997), p. 138-150
- G. VON HABSURG, *Tesori dei Principi*, Milano 1997
- J. BRIDGEMAN, *'Condecanti et netti...': beauty, dress and gender in Italian Renaissance art*, in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, a cura di F. AMES LEWIS e M. ROGERS, Aldershot Ashgate 1998, p. 44-53
- P. FINDLEN, *Possessing the Past: the Material World of The Italian Renaissance*, "The American Historical Review", 103 (1998), p. 86-114
- P. HILLS, *Venetian glass and Renaissance self-fashioning*, in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, a cura di F. AMES LEWIS e M. ROGERS, Aldershot Ashgate 1998, p. 163-178
- La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, atti del convegno di studio a cura di O. LONGO, Venezia 24-25 ottobre 1996, Venezia 1998
- R.E. MACK, *Lotto, un amateur de tapis*, in *Lorenzo Lotto 1480-1557*, catalogo della mostra, 15 ottobre 1998 – 11 gennaio 1999, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1998, p. 59-67
- P. PAZZI, *Dizionario Aureo: orefici, argentieri, gioiellieri, diamantari, peltrai, orologiai, tornitori d'avorio nei territori della Repubblica Veneta*, Treviso 1998

- A. STANZANI, *Il Rinascimento*, in *I magnifici apparati*, introduzione di C. ACIDINI LUCHINAT, Cinisello Balsamo (Milano) 1998, p. 141-291
- D. DAVANZO POLI, *Le arti decorative a Venezia*, Venezia 1999
- P. HILLS, *Colore veneziano. Pittura, marmo, mosaico e vetro dal 1200 al 1550*, Milano 1999
- A. LENARDA, *Parole di vetro*, fotografie di B. CARNEVALI, disegni di A. LENARDA, Venezia 1999
- W.P. MCCRAY, *Glassmaking in Renaissance Venice. The fragile craft*, Aldershot 1999
- M.G. MUZZARELLI, *Guardaroba medioevale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna 1999
- Botteghe artigiane dal Medioevo all'età moderna. Arti applicate e mestieri a Padova*, a cura di G. BALDISSIN MOLLI, Padova 2000
- P. FERRARO, *Sulle tracce dei "magistri coffanarii" nella terraferma veneta. L'esempio di Padova in documenti d'archivio del XV secolo*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 89 (2000), p. 93-122
- P. FORTINI BROWN, *Behind the walls: the material culture of Venetian elites*, in *Venice reconsidered: the history and civilization of an italian city-state 1297-1797*, Baltimore 2000, p. 295-338
- A. OXÉ e H. COMFORT, *Corpus vasorum Arretinorum. A catalogue of the signatures, shapes and chronology of Italian sigillata*, seconda edizione a cura di P. KENRICK, Bonn 2000
- M. ROGERS, *Evaluating textiles in Renaissance Venice*, in *Revaluig Renaissance Art*, edited by G. NEHER, R. SHEPHERD, Cambridge 2000, p. 121-136
- The Art Market in Italy. 15th – 17th Centuries*, atti del convegno, Firenze 19-21 giugno 2000, a cura di M. FANTONI, L.C. MATTHEW, S.F. MATTHEWS-GRIECO, Modena 2000
- G. TODERI, F. VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze 2000
- Valerio Belli Vicentino*, a cura di H. BURNS, M. COLLARETA, D. GASPAROTTO, Vicenza
- E. WELCH, *New, old and second-hand culture: the case of the Renaissance sleeve*, in *Revaluig Renaissance Art*, edited by G. NEHER, R. SHEPHERD, Cambridge 2000, p. 101-119
- D. BINI, *Isabella d'Este e la cultura del cibo*, in *Isabella d'Este. la primadonna del Rinascimento*, a cura di D. BINI, supplemento a "Civiltà mantovana", 112 (2001), p. 225-233
- D. DAVANZO POLI, *Abiti antichi e moderni dei Veneziani*, Vicenza 2001
- I. FAVARETTO, *Ceramiche antiche nelle collezioni venete. Lo stato del problema e il punto sulla questione*, "Hesperia. Studi sulla grecità di occidente", 14 (2001), p. 157-169
- D. FERRARI, *L' "Inventario delle gioie"*, in *Isabella d'Este. la primadonna del Rinascimento*, a cura di D. BINI, supplemento a "Civiltà mantovana", 112 (2001), p. 21-43
- C. FRUGONI, *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Bari 2001
- R. IOTTI, *Ricchezze ed eleganze di corte negli inventari di celebri principesse italiane*, in *Isabella d'Este. la primadonna del Rinascimento*, a cura di D. BINI, supplemento a "Civiltà mantovana", 112 (2001), p. 45-51
- A. PROVENZALI, S. ZUFFI, *Oro nel tempo. Meraviglie e tesori dal mondo antico al Rinascimento*, Milano 2001

- C. ZAFFANELLA, *Isabella d'Este e la moda del suo tempo*, in *Isabella d'Este. la primadonna del Rinascimento*, a cura di D. BINI, supplemento a "Civiltà mantovana", 112 (2001), p. 209-223
- R. ABBRUGIATI, *Clorinda e Erminia tra la gonna e l'armatura*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 251-268
- F. BELLENCIN, *La decorazione pittorica della Biblioteca Piloni*, in *Cesare Vecellio 1521 c. – 1601*, a cura di T. CONTE, Belluno 2002, p. 95-123
- M.B. BERTONE, *La moda in Friuli nel XVI secolo: iconografia, documenti, manufatti*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 107-118
- S. BEVILACQUA, *Abbigliamento e tessuti d'arredo*, in *Interno veneto. Arredamento domestico fra Trevigiano e Bellunese dal Gotico al Rinascimento*, catalogo della mostra, Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, 28 giugno – 28 settembre 2002, a cura di V. PIANCA e F. VELLUTI, Conegliano (Treviso) 2002, p. 121-146
- J. BRIDGEMAN, «*A guisa di fiume...*». *I «ritratti» di Cesare Vecellio e la storia del vestire*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 81-94
- G. BUTAZZI, *L'acconciatura femminile della seconda metà del secolo XVI nei «figurini» del Vecellio*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 41-54
- I. CAMPAGNOL FABRETTI, *Mode e tessuti veneziani negli Habiti Antichi di Cesare Vecellio*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 27-40
- C. CANDIANI, *Gli ambienti e l'arredamento domestico. Arredi negli interni cenedesi tra XIV e XVI secolo. Per un itinerario attraverso i manufatti originali, le fonti documentarie e l'iconografia pittorica*, in *Interno veneto. Arredamento domestico fra Trevigiano e Bellunese dal Gotico al Rinascimento*, catalogo della mostra, Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, 28 giugno – 28 settembre 2002, a cura di V. PIANCA e F. VELLUTI, Conegliano (Treviso) 2002, p. 69-103
- B. CONCOLINO MANCINI ABRAM, *Il travestimento nella commedia del '500*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 243-249
- F. COSTAPERARIA, *Gli strumenti musicali*, in *Interno veneto. Arredamento domestico fra Trevigiano e Bellunese dal Gotico al Rinascimento*, catalogo della mostra, Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, 28 giugno – 28 settembre 2002, a cura di V. PIANCA e F. VELLUTI, Conegliano (Treviso) 2002, p. 150-174
- A. DORIGATO, *L'arte del vetro a Murano*, Venezia 2002

- C. FALSARELLA, *Ceramiche e altri oggetti di corredo*, in *Interno veneto. Arredamento domestico fra Trevigiano e Bellunese dal Gotico al Rinascimento*, catalogo della mostra, Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, 28 giugno – 28 settembre 2002, a cura di V. PIANCA e F. VELLUTI, Conegliano (Treviso) 2002, p. 104-120
- A. GEROMEL PAULETTI, *Tessili da abbigliamento e arredamento nella pittura cinquecentesca del Basso Veneto*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 191-206
- G. GRAZIOLI, *La Biblioteca Piloni*, in *Cesare Vecellio 1521 c. – 1601*, a cura di T. CONTE, Belluno 2002, p. 87-94
- J. GUÉRIN DALLE MESE, *Abiti di Cesare Vecellio: Venezia e “il Veneto”*, in *Cesare Vecellio 1521 c. – 1601*, a cura di T. CONTE, Belluno 2002, p. 125-154
- J. GUÉRIN DALLE MESE, *Cesare Vecellio e le belle Europee*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 55-79
- Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002
- Interno veneto. Arredamento domestico fra Trevigiano e Bellunese dal Gotico al Rinascimento*, catalogo della mostra, Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, 28 giugno – 28 settembre 2002, a cura di V. PIANCA e F. VELLUTI, Conegliano (Treviso) 2002
- S. MELCHIOR-BONNET, *Storia dello specchio*, Bari 2002
- R. ORSI LANDINI, *L'abbigliamento infantile fra Cinque e Seicento*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 143-155
- C. PAGGI COLUSSI, *Alcune osservazioni sui modellari di ricami e merletti del XVI e XVII secolo*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 159-176
- M. PERALE, *Stemmi tra storia e costume: il caso dei Piloni*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 207-222
- F. VELLUTI, *Gli ambienti e gli arredi nella vita quotidiana del Rinascimento bellunese*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 223-239
- F. VIZZUTTI, *Alcune considerazioni sull'abbigliamento cinquecentesco nella pittura dell'alto Veneto*, in *Il vestito e la sua immagine. Atti del convegno in omaggio a Cesare Vecellio nel quarto centenario della morte*, Belluno 20-22 settembre 2001, a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Belluno 2002, p. 97-106
- P. CASTELLI, *La mantica e i cristalli*, in *Cristalli e gemme: realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, a cura di B. ZANETTIN, Venezia 2003, p. 547-598
- D. FERRARI, *Le collezioni Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540-1542*, Milano 2003

P. FERRARO, A. GAMBA, *L'arte del legno a Padova. Norme, tecniche e opere dal Medioevo all'età moderna*, Padova 2003

I gioielli dei Medici dal vero e in ritratto, Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 12 settembre 2003 – 2 febbraio 2004, catalogo della mostra a cura di M. SFRAMELI, Livorno 2003

Modi di vestire, modi d'essere. Abbigliamento popolare e costumi tradizionali del Friuli, a cura di G.P. GRI, Udine 2003

A. QUONDAM, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma 2003

Tessuti nel Veneto. Venezia e la terraferma, a cura di G. ERICANI e P. FRATTAROLI, Verona 2003

B. ZANETTIN, *I minerali*, in *Cristalli e gemme: realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, a cura di B. ZANETTIN, Venezia 2003, p. 83-104

D. DIOTALLEVI, *Le armi di Guidubaldo II Della Rovere e degli altri duchi*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, Senigallia, Palazzo del Duca – Urbino, Palazzo Ducale – Pesaro, Palazzo Ducale – Urbina, Palazzo Ducale, 4 aprile – 3 ottobre 2004, catalogo della mostra a cura di P. DAL POGGETTO, Milano 2004, p. 106-111

M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Bari 2004

P. FORTINI BROWN, *Private Lives in Renaissance Venice*, Princeton 2004

M. GIANNATIEMPO LÒPEZ, *Le vesti ducali dal mausoleo di Santa Chiara a Urbino*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, Senigallia, Palazzo del Duca – Urbino, Palazzo Ducale – Pesaro, Palazzo Ducale – Urbina, Palazzo Ducale, 4 aprile – 3 ottobre 2004, catalogo della mostra a cura di P. DAL POGGETTO, Milano 2004, p. 102-105

C. GIORGETTI, *Le vesti del potere: dai Montefeltro a Vittoria Della Rovere, le immagini e i documenti granducali*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, Senigallia, Palazzo del Duca – Urbino, Palazzo Ducale – Pesaro, Palazzo Ducale – Urbina, Palazzo Ducale, 4 aprile – 3 ottobre 2004, catalogo della mostra a cura di P. DAL POGGETTO, Milano 2004, p. 94-101

I costumi del potere. Evoluzione dei costumi nel Veneto, atti del convegno e della mostra espositiva, Cison di Valmarino, CastelBrando 2004, Regione del Veneto 2004

I. PALUMBO FOSSATI, *La casa veneziana*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. TOSCANO e F. VALCANOVER, Studi di arte veneta 6, Venezia 2004, p. 443-484

P. PERI, *Tipologie dei tessuti nella ritrattistica principesca da Federico di Montefeltro a Vittoria Della Rovere*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, Senigallia, Palazzo del Duca – Urbino, Palazzo Ducale – Pesaro, Palazzo Ducale – Urbina, Palazzo Ducale, 4 aprile – 3 ottobre 2004, catalogo della mostra a cura di P. DAL POGGETTO, Milano 2004, p. 85-93

S. ZUFFI, *Dettagli di stile. Moda, costume e società nella pittura italiana*, Milano 2004

G. BALDISSIN MOLLI, *'Vulnerant omnes, ultima necat'.* *Gli artigiani di Padova e gli strumenti di misurazione del tempo*, introduzione a E. MARTELLOZZO FORIN, *La bottega dei fratelli Mazzoleni, orologiai in Padova (1569)*, Saonara (Padova) 2005, p. 5-8

M. BELOZERSKAYA, *Luxury Art of the Renaissance*, Los Angeles 2005

- M. CARMIGNANI, *Tessuti, ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*, Milano 2005
- C.M. CIPOLLA, *Le macchine del tempo. L'orologio e la società 1300-1700*, (I ed. 1981), Bologna 2005
- R. COSTANTINI, *La produzione ceramica*, in “*Gentilhomoni, artigiani et mercatanti*”. *Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell'Amalteo (1505-1588)*, catalogo della mostra, Pordenone, spazi espositivi provinciali Corso G. Garibaldi, 8, 17 settembre – 27 novembre 2005, a cura di M. D'ARCANO GRATTONI, Cinisello Balsamo 2005, p. 105-113
- F. DELL'AGNESE, “*Secondo la sua nova fantasia*”: *quotidianità e immaginario di Pomponio Amalteo, pittore, nei documenti*, in “*Gentilhomoni, artigiani et mercatanti*”. *Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell'Amalteo (1505-1588)*, catalogo della mostra, Pordenone, spazi espositivi provinciali Corso G. Garibaldi, 8, 17 settembre – 27 novembre 2005, a cura di M. D'ARCANO GRATTONI, Cinisello Balsamo 2005, p. 95-103
- C. FURLAN, *Vita quotidiana e cultura materiale nell'opera dell'Amalteo*, in “*Gentilhomoni, artigiani et mercatanti*”. *Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell'Amalteo (1505-1588)*, catalogo della mostra, Pordenone, spazi espositivi provinciali Corso G. Garibaldi, 8, 17 settembre – 27 novembre 2005, a cura di M. D'ARCANO GRATTONI, Cinisello Balsamo 2005, p. 83-93
- “*Gentilhomoni, artigiani et mercatanti*”. *Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell'Amalteo (1505-1588)*, catalogo della mostra, Pordenone, spazi espositivi provinciali Corso G. Garibaldi, 8, 17 settembre – 27 novembre 2005, a cura di M. D'ARCANO GRATTONI, Cinisello Balsamo 2005
- R. LEVI PISETZKY, *Il Cinquecento*, in *Enciclopedia della Moda*, vol. I, Roma 2005, p. 485-665
- E. MARTELLOZZO FORIN, *La bottega dei fratelli Mazzoleni, orologiai in Padova (1569)*, Saonara (Padova) 2005
- I. PALUMBO FOSSATI, *Aspetti della società veneziana alla fine del Cinquecento attraverso gli atti del notaio Giovanni Andrea Catti*, p. 435-461, in *Alberto Tenenti. Scritti in memoria*, a cura di P. SCARAMELLA, Napoli 2005
- R. PANCHERI, *L'orologio meccanico e il ritratto: variazioni sul tema da Tiziano a David*, in *La misura del tempo. L'antico splendore dell'orologeria italiana dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di G. BRUSA, Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno – 6 novembre 2005, Trento 2005, p. 50-85
- At Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra a cura di M. AJMAR-WOLLHEIM e F. DENNIS, Londra, Victoria&Albert Museum, 5 ottobre 2006 – 7 gennaio 2007, London 2006
- G. BALDISSIN MOLLI, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna. Ricerche d'archivio a Padova*, Padova 2006
- E. CURRIE, *Inside the Renaissance House*, London 2006
- G. D'AGOSTINO, *Corti e vita di corte nell'Italia del Rinascimento*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, p. 20-23

- N. D'ARBITRIO, *La «Veste de' Nobiltà» il potere e l'apparire*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, p. 96-103
- D. DAVANZO POLI, *Arti decorative a Venezia come fonti iconografiche di moda. Secoli XIV-XV*, in *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, atti del convegno di studi, Trento, 7-8 ottobre 2002, a cura di L. DAL PRÀ e P. PERI, Trento 2006, p. 199-219
- M. DE PAOLI, *Immagini di vasi. Raffigurazioni di ceramica attica e italiota nelle collezioni venete dal XVI al XIX secolo*, “Eidola. International journal of classical art history”, 3 (2006), p. 69-89
- S. GAZZOLA, “*Di breve lin facendo eterno laccio*”. *Itinerari simbolici del fazzoletto*, “Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura”, 31 (2006), p. 147-187
- A. GEROMEL PAULETTI, *Il costume a Treviso in epoca gotica*, in *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, atti del convegno di studi, Trento, 7-8 ottobre 2002, a cura di L. DAL PRÀ e P. PERI, Trento 2006, p. 242-261
- S. MATIZ, *L'abbigliamento civile a Padova nella seconda metà del XIV secolo*, in *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, atti del convegno di studi, Trento, 7-8 ottobre 2002, a cura di L. DAL PRÀ e P. PERI, Trento 2006, p. 220-241
- V. MINOCCHI, *Appunti sulla ceramica postmedievale ad Arezzo: il Cinquecento*, “CeramicAntica”, 16 (2006), p. 42-57
- V. MINOCCHI, *Dai Taldi da Cortona ai Vasari di Arezzo*, “Bollettino d'informazione. Brigata aretina Amici dei monumenti”, 83 (2006), p. 14-18
- M.G. MUZZARELLI, *Ma cosa avevano in testa? Copricapi femminili proibiti e consentiti fra Medioevo ed età moderna*, in *Un bazar di storie. A Giuseppe Olmi per il sessantesimo genetliaco*, a cura di C. PANCINO, R.G. MAZZOLINI, Trento 2006, p. 13-28
- L. SABBADIN, *Lusso, vanità e gusto nella casa di Pietro Aretino. Artefici e oggetti di arte applicata documentati nell'epistolario*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 2005-2006, relatore prof.ssa G. Baldissin Molli
- Trasparenze e riflessi. Il vetro italiano nella pittura*, a cura di R. BAROVIER MENTASTI, Verona 2006
- J. BRIDGEMAN, «*Una adorna e fresca cameretta...*». *Verso un'indagine sullo spazio domestico nel primo Cinquecento*, in *Il bello, l'utile, lo strano nelle antiche dimore venete*, atti del convegno a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Castello di Lusa, Villabruna di Feltre, 9-11 settembre 2005, Crocetta del Montello (Treviso) 2007, p. 89-103
- J. GUÉRIN DALLE MESE, *Curiosità e meraviglie in villa nel Cinquecento: lo studio di Odorico Piloni a Casteldardo*, in *Il bello, l'utile, lo strano nelle antiche dimore venete*, atti del convegno a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Castello di Lusa, Villabruna di Feltre, 9-11 settembre 2005, Crocetta del Montello (Treviso) 2007, p. 177-225
- Il bello, l'utile, lo strano nelle antiche dimore venete*, Castello di Lusa, Villabruna di Feltre, 9-11 settembre 2005, atti del convegno a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Crocetta del Montello (Treviso) 2007
- Ori nell'arte. Per una storia del potere segreto delle gemme*, a cura di S. MACIOCE, Roma 2007

- M. PERALE, *Tra riscoperta dell'antico e riproducibilità dell'arte: nascita, evoluzione e funzioni della medaglia rinascimentale*, in *Il bello, l'utile, lo strano nelle antiche dimore venete*, atti del convegno a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Castello di Lusa, Villabruna di Feltre, 9-11 settembre 2005, Crocetta del Montello (Treviso) 2007, p. 153-175
- M. ROUCH, *Gli oggetti dei contadini tra Cinque e Seicento*, in *Il bello, l'utile, lo strano nelle antiche dimore venete*, atti del convegno a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Castello di Lusa, Villabruna di Feltre, 9-11 settembre 2005, Crocetta del Montello (Treviso) 2007, p. 117-151
- F. VELLUTI, *Esotismi, nostalgie cortesi, cultura dell'antico, nelle dimore venete tra Medioevo e Rinascimento*, in *Il bello, l'utile, lo strano nelle antiche dimore venete*, atti del convegno a cura di J. GUÉRIN DALLE MESE, Castello di Lusa, Villabruna di Feltre, 9-11 settembre 2005, Crocetta del Montello (Treviso) 2007, p. 25-87
- C. BELFANTI, *Civiltà della moda*, Bologna 2008
- A. CARACAUSI, *Dentro la bottega. Culture del lavoro in una città d'età moderna*, Venezia 2008
- Il cammeo Gonzaga. Arti preziose alla corte di Mantova*, catalogo della mostra a cura di O. CASAZZA, Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 12 ottobre 2008 - 11 gennaio 2009, Ginevra-Milano 2008
- A. LEONARDI, *Feudi, ville, palazzi e quadrerie. Committenze Costa, Gavotti e Siri tra Liguria e Roma nel '500 e '600*, Genova 2008
- L. SABBADIN, *Due approfondimento sul processo contro Girolamo Zamengo*, in L. SABBADIN – L. PAVANETTO, *La donna a Noale nel '500. Gerarchia dell'onore, gerarchia della ricchezza*. Storia di Noale, Quaderno n. 2, Scorzè (Venezia) 2008, p. 30-45
- L. SABBADIN, *La cassetina in noce*, in L. SABBADIN – L. PAVANETTO, *La donna a Noale nel '500. Gerarchia dell'onore, gerarchia della ricchezza*. Storia di Noale, Quaderno n. 2, Scorzè (Venezia) 2008, p. 46-56
- R. SARTI, *Vita di casa. Abitare, mangiare, vestire nell'Europa moderna*, Roma-Bari 2008
- G. BALDISSIN MOLLI, *Quali gioielli per Mantegna? Lussi e ori padovani nella seconda metà del Quattrocento*, in *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico*, atti del convegno, Roma, Università La Sapienza, 8-10 febbraio 2007, a cura di T. CALVANO, C. CIERI VIA, L. VENTURA, Roma 2009
- D.S. LANDES, *L'orologio nella storia. Gli strumenti di misurazione del tempo e la nascita del mondo moderno*, Milano 2009
- Lo stile dello zar. Arte e moda tra Italia e Russia dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Prato, Museo del Tessuto, 19 settembre 2009 – 10 gennaio 2010, a cura di D. DEGLI INNOCENTI e T. LEKHOVICH, Ginevra-Milano 2009
- L. SABBADIN, *Dai principi al libellista. Pietro Aretino e le dinamiche degli oggetti d'arte sontuaria*, atti del convegno *L'arte interpreta il pubblico: committenza, mercato e rappresentazione della società*, Padova, Aula Magna Dipartimento di Storia, 28-29 maggio 2009, in corso di stampa
- Seta Oro Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, catalogo della mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 29 ottobre 2009 – 21 febbraio 2010, a cura di C. BUSS, Cinisello Balsamo (Milano) 2009

P. VENTURELLI, *La “credenza” di Ferrante. Vasellame e oggetti preziosi, tra Isabella di Capua, Giulio Romano e Cesare Gonzaga*, in *Ferrante Gonzaga. Il Mediterraneo, l’Impero (1507-1557)*, atti del convegno di studi, Guastalla, 5-6 ottobre 2007, a cura di G. Signorotto, Roma 2009, p. 405-428

G. BALDISSIN MOLLI, *I beni di lusso nei ritratti del Quattrocento*, Cittadella (Padova) 2010

G. BALDISSIN MOLLI, *L’aspetto utopico dei beni di lusso negli affreschi delle ville venete del Cinquecento*, in *L’utopia di cuccagna tra Cinquecento e Settecento. Il caso della Fratta nel Polesine*, atti del convegno internazionale di studi a cura di A. OLIVIERI, M. RINALDI, Rovigo e Fratta Polesine 27-29 maggio 2010, Rovigo 2011, p. 383-422

Cesare Vecellio. Abiti e costumi a Venezia, a cura di G. GRAZIOLI, 2 vol., Vittorio Veneto (Treviso) 2011

Le memorie ritrovate del monastero di Santa Chiara di Cella Nova a Padova, catalogo della mostra itinerante a cura di F. COZZA, Casalserugo (Padova) 2011

L. SABBADIN, *Attraverso lo scudo. Uno sguardo su Treviso intorno al 1500*, p. 264-265, in coda alla scheda di M. BINOTTO, *Allegoria degli appetiti dell’anima razionale (Allegoria della Virtù e del Vizio)*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra a cura di G.C.F. VILLA, Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo – 12 giugno 2011, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, p. 260-264

OPERE A CARATTERE STORICO-ARTISTICO

- G. BISCARO, *Lorenzo Lotto a Treviso nella prima decade del secolo XVI*, "L'Arte", 1 (1898), p. 138-153
- G. BISCARO, *Ancora di alcune opere giovanili di Lorenzo Lotto*, "L'Arte", 4 (1901), p. 152-161
- M. PITTALUGA, *L'incisione italiana nel Cinquecento*, Milano 1928
- L. PLANISCIG, *Piccoli bronzi italiani del Rinascimento*, Milano 1930
- Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*, Catalogue, Paris, Petit Palais, Paris 1935
- R. WITTKOWER, *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery*, "Journal of the Warburg Institute", 2 (1938-1939), p. 194-205
- The Italian drawings of the XV and XVI Centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, by A.E. POPHAM and J. WILDE, London 1949
- T. PIGNATTI, *La giovinezza di Lorenzo Lotto*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia", 23 (1954), p. 166-179
- G. DE CARO, *Andrea Veneziano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, Roma 1961, p. 124
- G.B. LADNER, *Vegetation symbolism and the concept of Renaissance*, in *De Artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, p. 302-332
- C. GUGLIELMI FALDI, *Aspetti, Tiziano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, Roma 1962, p. 415-418
- Italian drawings in the Department of prints and drawings in the British Museum. Rapahel and his circle*, 2 vol. (*Catalogue, Plates*), a cura di P. POUNCEY e J.A. GERE, London 1962
- A.M. ROMANINI, *Averlino (Averulino), Antonio detto Filarete*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, Roma 1962, p. 662-667
- G. LIBERALI, *Lotto, Pordenone e Tiziano a Treviso. Cronologie, interpretazioni ed ambientamenti inediti*, "Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", Classe di Scienze Morali e Lettere, vol. 33, fasc. III, Venezia 1963
- E.H. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio della psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino 1965
- E. GOLFIERI, *Bertucci, Giacomo, detto Iacopone da Faenza*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 9, Roma 1967, p. 646-648
- R. e M. WITTKOWER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, (I ed. London 1963) Torino 1968
- J. SPARROW, *Latin Evidence in Renaissance Painting*, "The Burlington Magazine", 111 (1969), p. 612-616
- A. PALLUCCHINI, *Il ritratto di Caterina Sandella di Jacopo Tintoretto*, "Arte Veneta", 25 (1971)
- S. SETTIS, *Citarea 'su una impresa di bronconi'*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 34 (1971), p. 135-177

- F. BORRONI, *Britto (Brito) Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, Roma 1972, p. 351-352
- Inventaire général des dessins italiens I, Maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600. Vasari et son temps*, Musée du Louvre – Cabinet des dessins, a cura di C. MONBEIG-GOGUEL, Paris 1972
- M.A. JACOBSEN, *Forging Cupid's Wing*, "The Art Bulletin", 54 (1972), nr 4, p. 418-429
- E. CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, vol. V, I documenti, 2, Torino 1973, p. 1035-1060
- Arezzo nelle due edizioni delle "Vite" del Vasari*, a cura di F. GANDOLFO, Arezzo 1975
- D. HOWARD, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, Hew Haven and London 1975
- P. WEBB, *The Erotic Arts*, London 1975
- I. FAVARETTO, *Il Museo del Liviano a Padova. Itinerario per il visitatore*, Padova 1976
- J. GELLI, *Divise-motti e imprese di famiglie e personaggi italiani*, ristampa anastatica dell'edizione Milano 1928, Milano 1976
- K. B. HIESINGER, *The Fregoso Monument: A Study in Sixteenth-Century Tomb Monuments and Catholic Reform*, "The Burlington Magazine", 118 (maggio 1976), p. 283-293
- A. SMITH, *Titian's Portraiture*, "The Connoisseur", 192 (1976), p. 255-263
- Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, a cura di M. MURARO – D. ROSAND, Vicenza 1976
- M. VAN HAL, *Messer Marsilio and his Bride*, "The Connoisseur", 192 (1976), p. 292-297
- F. ZERI, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976
- L. MUCCHI, *Radiografie di opere di Tiziano*, "Arte Veneta", 31 (1977), p. 297-304
- E. ALLEGRI, *Tiziano nelle Gallerie Fiorentine*, in *Tiziano nelle Gallerie Fiorentine*, catalogo della mostra a cura di G. AGOSTINI, Firenze, Palazzo Pitti, 23 dicembre 1978 – 31 marzo 1979, Firenze 1978
- A. OLIVIERI, *Capitale mercantile e committenza nella Venezia del Sansovino*, «Critica storica», 15, (1978), p. 548-581
- G. PADOAN, *A casa di Tiziano, una sera d'agosto*, in *Momenti del Rinascimento Veneto*, cap. VI, Padova 1978, p. 370-393
- S. MACCHIONI, G. GANGEMI, *Cattaneo, Danese*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, Roma 1979, p. 449-456
- F.R. SHAPLEY, *National Gallery of Art – Washington. Catalogue of the Italian Paintings*, 2 vol., Washington 1979
- R. FONTANA, "Solo, senza fidel governo et molto inquieto de la mente". *Testimonianze archivistiche su alcuni amici di Lotto processati per eresia*, in *Lorenzo Lotto. Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V centenario della nascita di Lorenzo Lotto*, a cura di P. ZAMPETTI e V. SGARBI, Asolo 1980, Treviso 1981, p. 279-297
- L. GARGAN, *Lorenzo Lotto e gli ambienti umanistici trevigiani fra Quattro e Cinquecento*, in *Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e restauri*, catalogo della mostra a cura di G. DILLON,

- Treviso, chiesa di S. Nicolò; Quinto, chiesa di Santa Cristina; Asolo, Duomo, settembre-novembre 1980, Treviso 1980, p. 1-31
- A. GENTILI, *Il problema delle immagini nell'attività di Francesco Marcolini*, "Giornale storico della letteratura italiana", 157 (1980), p.117-125
- A. QUONDAM, *Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, "Giornale storico della letteratura italiana", 157 (1980), p.75-116
- A. OLIVERI, *Il «principe» e la formazione del consenso sociale: intellettuali ed architetti alla «corte» di Andrea Gritti*, "Annali della facoltà di Scienze Politiche", 1980-1981, Università di Perugia, p. 37-55
- K. BADT, *Paolo Veronese*, Köln 1981
- L. FRANZONI, *Antiquari e collezionisti nel Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta*, vol. 3/III, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1981, p. 207-266
- A. GENTILI, *La cultura antiquaria del secondo '400 a Treviso e il problema del monumento Onigo*, in *Lorenzo Lotto, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V centenario della nascita*, Asolo, 18-21 settembre 1980, a cura di P. ZAMPETTI e V. SGARBI, Venezia 1981, p. 65-71
- A. GENTILI, "Virtus" e "Voluptas" nell'opera di Lorenzo Lotto, in *Lorenzo Lotto, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V centenario della nascita*, Asolo, 18-21 settembre 1980, a cura di P. ZAMPETTI e V. SGARBI, Venezia 1981, p. 415-423
- S. GUARINO, *Lorenzo Lotto e la cerchia di Alvise Vivarini*, in *Lorenzo Lotto, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V centenario della nascita*, a cura di P. ZAMPETTI e V. SGARBI, Asolo, 18-21 settembre 1980, Venezia 1981, p. 43-47
- M.A. CHIARI, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia 1982
- S. GUERRINI, *La ristrutturazione del palazzo vescovile all'epoca del Bollani*, in *Il vescovo Domenico Bollani e Brescia nel Cinquecento*, atti del convegno tenutosi presso l'Ateneo di Brescia, 15 settembre 1979, "Brixia Sacra", 1-2 (gennaio-aprile 1982), p. 78-89
- R. PALLUCCHINI, *Jacopo Tintoretto. L'opera completa*, a cura di R. PALLUCCHINI e P. ROSSI, vol. 1, *I ritratti*, prefazione di R. PALLUCCHINI, Venezia 1982
- R. PALLUCCHINI, P. ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, tomo I, Milano 1982
- The illustrated Bartsch 34 (formerly volume 17 – part 1). Italian artists of the sixteenth century*, edited by S. Buffa, New York 1982
- A. BALLARIN, *Giorgione e la Compagnia degli Amici: il "doppio ritratto" Ludovisi*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte II, vol. I, *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, 1983, p. 479-541
- A. GENTILI, *Per Lorenzo Lotto e i suoi contesti storici: due episodi ri-documentati, tra polemica e progetto*, "Artibus et Historiae", 8 (1983), p. 77-93
- S. BLAKE WILK, *La decorazione cinquecentesca della cappella dell'Arca di Sant'Antonio*, in *Le sculture del Santo di Padova*, a cura di G. LORENZONI, Vicenza 1984, p. 109-171
- I modi nell'opera di Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Pietro Aretino e Jean-Frederic Maximilien de Waldeck*, a cura di L. LAWNER, Milano 1984

G. MARIANI CANOVA, *Paris Bordon: profilo biografico e critico*, in *Paris Bordon*, catalogo della mostra a cura di E. MANZATO, Treviso, Palazzo dei Trecento, settembre-dicembre 1984, Milano 1984, p. 28-50

Renovatio Urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538), a cura di M. TAFURI, Roma 1984

F. DABELL, *Domenico Veneziano in Arezzo and the problem of Vasari's painter ancestor*, "The Burlington Magazine", 127 (1985), p. 29-32

A. GENTILI, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503/1512*, con la collaborazione di M. LATTANZI e F. POLIGNANO, Roma 1985

A. GENTILI, *Nuovi documenti e contesti per l'ultimo Carpaccio. I: l'Incontro di Gioacchino e Anna per San Francesco in Treviso*, "Artibus et Historiae", 13 (1986), p. 55-65

N. DACOS – C. FURLAN, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine 1987

E. M. GUZZO, *Le effigi dei Vescovi nel salone episcopale di Brescia: note su alcuni ritratti bresciani del Seicento e su Pietro Ricchi ritrattista*, "Arte Cristiana", 75 (luglio-agosto 1987), p. 247-56

Inventario 2. Disegni esposti, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, a cura di A. PETRIOLI TOFANI, Firenze 1987

La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione, atti del convegno, Castelfranco Veneto e Asolo, 1-3 settembre 1978, a cura di M. MURARO, Roma 1987

J. HALE, *Michiel and the Tempesta: the Soldier in a Landscape as a Motif in Venetian Painting*, in *Florence and Italy. Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein*, a cura di P. DENLEY e C. ELAM, London 1988

A.C. Junkerman, *"Bellissima donna": an interdisciplinary study of venetian sensuous half length images of the early sixteenth-century*, riproduzione facsimile della tesi di dottorato discussa a Berkeley, University of California, nel 1988

C. LIMENTANI VIRDIS, *Committenza, teatro, pittura a Landshut nella seconda metà del '500*, in "Filologia veneta, lingua, letteratura, tradizioni. Ruzzante", 1 (1988), p. 259-278

L. CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven – London 1990

E.M. DAL POZZOLO, *Lorenzo Lotto 1506: la pala di Asolo*, "Artibus et Historiae", 21 (1990), p. 89-109

D. MINONZIO, *De Musi (Di Musi, De Musis, Musi), Agostino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 38, Roma 1990, p. 685-688

Tiziano, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, e Washington, National Gallery of Art, 1990, Venezia 1990

L. PUPPI, *Immaginazione e immagini erotiche in Giulio Romano*, "Eidos", 9 (1991), p. 46-58

E. CAMESASCA, *Pietro Aretino nelle stampe della raccolta A. Bertarelli*, "Rassegna di Studi e di Notizie", 16 (1991-1992), p. 53-86

E. M. DAL POZZOLO, *"Laura tra Polia e Berenice" di Lorenzo Lotto*, "Artibus et Historiae", 25 (1992), p. 103-127

- P.P. FEHL, *Decorum and wit: the poetry of Venetian painting. Essays in the history of the classical tradition*, Vienna 1992
- M. HOCHMANN, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Roma 1992
- F. POLIGNANO, *I ritratti dei volti e i registri dei fatti. L'Ecce Homo di Tiziano per Giovanni d'Anna*, "Venezia Cinquecento", 2 (1992), nr 4, p. 7-54
- Raffaello e i suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia*, catalogo della mostra, Roma, Villa Medici, 30 marzo – 24 maggio 1992, Roma 1992
- L. BERTI, *Pontormo e il suo tempo*, ed. Banca Toscana – Le Lettere, 1993
- C. CIERI VIA, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, in A. GENTILI, PH. MOREL, C. CIERI VIA, *Il ritratto e la memoria. Materiali*, 2 Roma 1993, p. 45-91
- M. HOLLINGSWORTH, *I grandi mecenati del Rinascimento italiano*, Roma 1993
- F. VALCANOVER, *Ritratto del principe vescovo Cristoforo Madruzzo*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539-1568. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, catalogo della mostra a cura di L. DAL PRA, Trento, Castello del Buonconsiglio, Riva del Garda, Chiesa dell'Inviolata, 10 luglio – 31 ottobre 1993, Milano 1993, p. 160-163
- B. W. MEIJER, *Per gli anni italiani di Federico Sustris*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Milano 1994, p. 139-144
- S. ROSSI, E. GABRIELLI, A. RODOLFO, *Pensieri d'artista. Teoria, vita e lavoro nei maestri del Rinascimento italiano*, Udine 1994
- F. BERNABEI, *Percorsi della critica d'arte*, Padova 1995
- R. BRUSCAGLI, *L'Aretino e la tradizione cavalleresca*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 245-273
- C. CAIRNS, *Teatro come festa: la scenografia per la Talanta del 1542 e l'influenza del Vasari*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 231-243
- L. FREEDMAN, *Titian's Portraits Through Aretino's Lens*, University Park Pennsylvania 1995
- A. GENTILI, *Tiziano e Aretino tra politica e religione*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 275-296
- P. LEONE DE' CASTRIS, *Lorenzo Lotto, Madonna col bambino e san Pietro martire, e Lorenzo Lotto, Ritratto di Bernardo de' Rossi vescovo di Treviso*, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese. Dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole. Fasti farnesiani*, vol. II, Napoli 1995, p. 35-36
- T. MARTONE, *Titian's Uffizi portrait of Pietro Aretino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 519-533
- M. ROSSI, *La poesia scolpita. Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Pisa 1995

J. WOODS-MARSDEN, *“In la Persia e nella India il mio ritratto si pregia”*: Pietro Aretino e la costruzione visuale dell'intellettuale, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 1099-1125

J. WOOLFSON – A. GREGORY, *Aspects of Collecting in Renaissance Padua: a Bust of Socrates for Niccolò Leonico Tomeo*, “Journal of the Warbur and Courtauld Institute”, 58 (1995), p. 252-265

R. ECHOLS, «*Jacopo nel corso, presso al palio*»: dal soffitto per l'Aretino al Miracolo dello schiavo, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di P. ROSSI e L. PUPPI, Venezia, 24-26 novembre 1994, Venezia 1996, p. 77-81

F. MOZZETTI, *Tiziano. Ritratto di Pietro Aretino*, Modena 1996

G. BODON, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*, Roma 1997

P. HUMFREY, *Lorenzo Lotto*, New Haven & London 1997

Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento, catalogo della mostra a cura di D.A. BROWN, P. HUMFREY, M. LUCCO, Washington, National Gallery of Art, 2 novembre 1997 – 1 marzo 1998, Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2 aprile – 28 giugno 1998, Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, Parigi, 12 ottobre 1998 – 11 gennaio 1999, Milano 1998

Lorenzo Lotto a Recanati “nel cor profondo un amoroso affetto”, Recanati, Villa Coloredo Mels, 5 luglio – 4 ottobre 1998, catalogo della mostra a cura di M. LUCCO, Venezia 1998

S. SIMI DE BURGIS, *Sulla tavola dell’“Assunta” di Alvise Vivarini nella chiesa dei Santi Felice e Fortunato di Noale*, “Arte Veneta”, 52 (1998), p. 129-132

L. DELLA FLORA, *Giulio Camillo Delminio: l’epistolario di un “architetto filosofo”*, tesi di laurea, relatore prof. R. Maschio – correlatore prof.ssa B. Mazza Boccazzi, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1998-1999

G. BALDISSIN MOLLI, *Antifonario del Giovedì e del Venerdì santo*, scheda di catalogo, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. BALDISSIN MOLLI, G. CANOVA MARIANI, F. TONIOLO, Padova, Palazzo della Ragione e Palazzo del Monte, e Rovigo, Palazzo dei Concordi, 21 marzo – 27 giugno 1999, Modena 1999, p. 415-416

R. GOFFEN, *Valicando le Alpi: arte del ritratto nella Venezia del Rinascimento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. AIKEMA, B.L. BROWN, Venezia, Palazzo Grassi 1999, Milano 1999, p. 115-131

F. KORENY, *Venezia e Dürer*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di B. AIKEMA e B.L. BROWN, Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000, Milano 1999, p. 240-249

F. CORTESI BOSCO, *La Madonna col Bambino e i santi Pietro Martire e Giovanni Battista di Capodimonte: devozione o “damnatio memoriae”?*, “Venezia Cinquecento”, 19 (2000), p. 71-132

C. DE BENEDICTIS, *Marco Antonio Michiel e il collezionismo veneto*, in M. A. MICHIEL, *Notizia d’opere del disegno (1521-1543)*, edizione critica a cura di T. FRIMMEL (Wien 1896), Firenze 2000, p. 7-23

R. MANIURA, *Voting with their feet: art, pilgrimage and ratings in Renaissance*, in *Revaluing Renaissance Art*, edited by G. NEHER, R. SHEPHERD, Cambridge 2000, p. 187-199

F. PEDROCCO, *Tiziano*, Torino 2000

Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera, atti del Convegno internazionale di studi a cura di L. FINOCCHI GHERSI, Università di Udine, 26-27 ottobre 2000, Udine 2001

Cesare Vecellio 1521 c. – 1601, a cura di T. CONTE, Belluno 2001

L. JARDINE, *Affari di genio. Una storia del Rinascimento europeo* (Ed. or. *Wordly Goods. A new History of the Renaissance*, 1996), Roma 2001

F. FRANGI, *Giovanni Battista Moroni, Sofonisba Anguissola e la vocazione naturalistica del ritratto a Bergamo e a Cremona*, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, Varese, Castello di Masnago, 21 aprile – 14 luglio 2002, catalogo della mostra a cura di F. FRANGI e A. MORANDOTTI, Ginevra-Milano 2002, p. 36-41

I volti del potere. La ritrattistica di corte nella Firenze Granducale, Firenze, Sala delle Reali Poste, Piazzale degli Uffizi, 30 maggio – 28 luglio 2002, catalogo della mostra a cura di C. CANEVA, Firenze 2002

A. MORANDOTTI, *Milano nell'età di Carlo V e di Filippo II: la diffusione del ritratto di corte e l'affermazione di Giovanni Ambrogio Figino*, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, Varese, Castello di Masnago, 21 aprile – 14 luglio 2002, catalogo della mostra a cura di F. FRANGI e A. MORANDOTTI, Ginevra-Milano 2002, p. 62-67

V. SGARBI, *Tiziano, Ritratto di Pietro Aretino*, scheda n. 3, in *Da Tiziano a Caravaggio a Tiepolo. Capolavori di tre secoli di arte*, catalogo della mostra 17.11.2002-16.02.2003, Palazzina di caccia di Stupinigi, Torino, Firenze 2002, p. 52-53

G.C.F. VILLA, *Tra connoisseurship e bibliofilia: il percorso di Cesare Vecellio*, in *Cesare Vecellio 1521 c. – 1601*, a cura di T. CONTE, Belluno 2002, p. 23-34

E. ZADRA, *La committenza privata*, in *Cesare Vecellio 1521 c. – 1601*, a cura di T. CONTE, Belluno 2002, p. 173-201

S. PANICHELLI, *Paris Bordon e Lorenzo Lotto: le opere trevigiane per la famiglia Da Rover*, tesi di laurea, relatore prof. A. Gentili, Università di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2002-2003

G. ARBIZZONI, *Le imprese come ritratto dell'anima*, in *Tra parola e immagine. Effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie*, atti del convegno, Macerata-Urbino, 3-5 aprile 2001, a cura di L. GENTILLI e P. OPPICI, Macerata 2003, p. 33-45

La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti, a cura di M. CHIARINI e S. PADOVANI, 2 vol., Firenze 2003

E. POMMIER, *La description du portrait dans la littérature artistique*, in *Tra parola e immagine. Effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie*, atti del convegno, Macerata-Urbino, 3-5 aprile 2001, a cura di L. GENTILLI e P. OPPICI, Macerata 2003, p. 15-32

C. VOLPI, *Dall'Italia dei principi all'Europa dei letterati. Note in margine alla trasformazione del museo gioviano di uomini illustri tra Cinquecento e Seicento*, in *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Torino, 28-29 novembre 2001, atti del convegno di studi a cura di A. PONTREMOLI, Firenze 2003

- G. BALDISSIN MOLLI, *La mano dell'artista da artigiano a intellettuale tra Medioevo e Rinascimento*, in *All'incrocio dei saperi. La mano*, Atti del convegno di studi, Padova, 29-30 settembre 2000, a cura di A. OLIVIERI, Padova 2004, p. 377-392
- R. BRAGANTINI, *Il ciclo di ritratti affrescati di Cittadella: appunti sulle fonti letterarie*, "MLN (Modern Language Notes)", 119 (2004), p. 1-36
- D. GASPAROTTO, *Clovio, Giorgio Giulio*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secolo IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI, Cremona 2004, p. 163-167
- La raffigurazione della storia nella pittura italiana*, a cura di P. DE VECCHI e G.A. VERGANI, Milano 2004
- S. MARCON, *Giallo, Jacopo del*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secolo IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI, Cremona 2004, p. 263-265
- G. PEZZINI BERNINI, *I Della Rovere e Tiziano*, in *I Della Rovere, Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra a cura di P. DAL POGGETTO, Senigallia, Urbino, Pesaro e Urbana, 4 aprile – 3 ottobre 2004, Milano 2004, p. 149-154
- G. AGOSTI, *Su Mantegna. I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005
- G. GANZER, *Classe dirigente e rappresentazione*, in "Gentilhomoni, artieri et merchantanti". *Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell'Amalteo (1505-1588)*, catalogo della mostra, Pordenone, spazi espositivi provinciali Corso G. Garibaldi, 8, 17 settembre – 27 novembre 2005, a cura di M. D'ARCANO GRATTONI, Cinisello Balsamo 2005, p. 71-75
- Mythologica et Erotica. Arte e cultura dall'antichità al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 2 ottobre 2005 – 15 maggio 2006, a cura di O. CASAZZA e R. GENNAIOLI, Livorno 2005
- Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, atti del convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck Institut, Venezia 21-25 settembre 2003, a cura di B. AIKEMA, R. LAUBER, M. SEIDEL, Venezia 2005
- Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana*, catalogo della mostra a cura di A. BROWN, S. FERINO PADGEN, Washington, National Gallery of Art – Vienna, Kunsthistorisches Museum, Milano 2006
- E. CASTELNUOVO, *Fortuna e vicissitudini del ritratto cinquecentesco*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, p. 28-35
- F. CORTESI BOSCO, *Lotto, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, Roma 2006, p. 200-215
- S. FALABELLA, *Luzi, Luzio, detto Luzio Romano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 66, Catanzaro 2006, p. 704-708
- J.M. FLETCHER, "La sembianza vera". *I ritratti di Tiziano*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, p. 36-50
- A. FORCELLINO, *Raffaello. Una vita felice*, Bari 2006
- D. HOWARD, *Venezia: società e cultura, 1500-1530*, in *Bellini - Giorgione - Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana*, catalogo della mostra, Washington, National Gallery of

- Art, 18 giugno – 17 settembre 2006, a cura di D.A. BROWN e S. FERINO-PADGEN, Ginevra-Milano 2006, p. 2-11
- E. POMMIER, *Potere del ritratto e ritratto del potere*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, p. 24-27
- G. ROMANELLI, *Il ritratto veneto nel Cinquecento*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, p. 57-61
- C. STRINATI, *Raffaello e i ritrattisti a Roma*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, p. 80-83
- Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006
- R. ZAPPERI, *Tiziano e i Farnese*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra, Napoli, Museo di Capodimonte, 25 marzo – 4 giugno 2006, Napoli 2006, p. 51-56
- J. ANDERSON, “*Titian’s Franciscan Friar*” in *Melbourne: a portrait of the confessor to Aretino and Titian?*, in *Titian: materiality, likeness, “istoria”*, edited by J. Woods-Marsden, introduction by D. ROSAND, Brepols, Turnhout (Belgium) 2007, p. 71-82
- L. BARUZZO, *Il Carpaccio di Noale. Un capolavoro ritrovato*, Quinto di Treviso (Treviso) 2007
- F. BIFERALI – M. FIRPO, *Battista Franco “pittore veneziano” nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa 2007
- S. CLAUT, *Le opere di Cesare Vecellio nella chiesa di Lentiai*, in *Cesare Vecellio 1521 c. – 1601*, a cura di T. CONTE, Belluno 2002, p. 35-70
- B. DE MARTIN, A. GENOVA, S. MISCELLANEO, *Da Guecelus a Titianus: un contributo alla genealogia del casato Vecellio di Pieve di Cadore*, in *Tiziano. L’ultimo atto*, catalogo della mostra a cura di L. PUPPI, Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008, Ginevra-Milano 2007, p. 445-448
- N. MACOLA, *Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, (Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Classe di scienze morali lettere ed arti, CXIX), Venezia 2007
- E. PESCE, *San Giorgio che uccide il drago di Paris Bordone*, in *Noale città d’arte. Il patrimonio pittorico dal XIV al XVII secolo*, a cura di F. PIGOZZO, Cittadella (Padova) 2007, p. 19
- S. PIERGUIDI, *Verità e menzogna: i motti e le marche tipografiche di Aretino, Marcolini e Doni*, in “Venezia Cinquecento”, 33 (2007), p. 5-21
- L. PUPPI, *Tiziano e Caterina Sandella*, Città di Castello (Perugia) 2007
- G. TAGLIAFERRO, *Il clan Vecellio: congiunti e collaboratori di Tiziano nell’ultimo decennio*, in *Tiziano. L’ultimo atto*, catalogo della mostra a cura di L. PUPPI, Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008, Ginevra-Milano 2007, p. 163-169

Tiziano. *L'ultimo atto*, catalogo della mostra, Belluno, Palazzo Crepadona – Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007 – 6 gennaio 2008, a cura di L. PUPPI, Ginevra-Milano 2007

P. VENEZIANI, *Marcolini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, Catanzaro 2007, p. 773-776

B. AGOSTI, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008

E. BOILLET, *L'autore e il suo editore. I ritratti di Pietro Aretino nelle stampe di Francesco Marcolini (1534-1553)*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008, p. 181-201

E.M. DAL POZZOLO, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze della pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso 2008

M. FORCELLINO, *Michelangelo, gli "Spirirtuali" e la statua della "Vita attiva" in San Pietro in Vincoli*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008, p. 369-381

E. GARAVELLI, *"Tu non es Leo, sed Noctua". Sulle imprese del Caro e del Castelvetro*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008, p. 445-468

J. GARTON, *Grace and grandeur. The portraiture of Paolo Veronese*, Turnhout (Belgium) 2008

A. GENTILI, *Aretino, Tiziano e gli altri pittori: il 1548, con qualche antefatto*, in *In utrumque paratus. Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo*, atti del Colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino, Arezzo, 21 ottobre 2006, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma 2008, p. 235-251

A. GENTILI, *La committenza veneziana di Tiziano: fatti, contesti e immagini, 1537-1576*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra, Venezia, gallerie dell'Accademia, 26 gennaio – 20 aprile 2008, a cura di S. FERINO-PADGEN e G. NEPI SCIRÈ, Venezia 2008, p. 43-53

C. HOPE, *The Audiences for Publications on the Visual Arts in Renaissance Italy*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008, p. 19-29

L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura, catalogo della mostra, Venezia, gallerie dell'Accademia, 26 gennaio – 20 aprile 2008, a cura di S. FERINO-PADGEN e G. NEPI SCIRÈ, Venezia 2008

A. MATUCCI, *Ritratti di carta fra classicismo e modernità: Pietro Aretino e Paolo Giovio*, in *In utrumque paratus. Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo*, atti del Colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino, Arezzo, 21 ottobre 2006, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma 2008, p. 105-111

F. MOZZETTI, *L'Aretino ritratto e il ritratto di Aretino: da Tiziano a Google*, in *In utrumque paratus. Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo*, atti del Colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino, Arezzo, 21 ottobre 2006, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma 2008, p. 227-234

T. NICHOLS, *Understanding Tintoretto's "Pretezza". Literary and Other Approaches to the Contested Artistic Culture of Mid-Cinquecento Venice*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008, p. 51-64

E. PARLATO, *Pietro Aretino ritratto da Sebastiano del Piombo, "stupendissimamente" descritto da Giorgio Vasari: metamorfosi delle identità aretiniane*, in *In utrumque paratus. Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo*, atti del Colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino, Arezzo, 21 ottobre 2006, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma 2008, p. 207-225

P. PROCACCIOLI, *Pietro Aretino e Sebastiano del Piombo. Un'amicizia a termine e l'ombra di Michelangelo*, in *In utrumque paratus. Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo*, atti del Colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino, Arezzo, 21 ottobre 2006, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma 2008, p. 133-166

R.B. WADDINGTON, *A mask for Aretino*, in *In utrumque paratus. Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo*, atti del Colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino, Arezzo, 21 ottobre 2006, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma 2008, p. 167-180

S. WEPPELMANN, *"A lunga memoria de gli aspetti e delle conoscenze loro". Giovanni Bellini pittore di ritratti privati*, in *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 30 settembre 2008 – 11 gennaio 2009, a cura di M. LUCCO e G.C.F. VILLA, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, p. 77-89

S. ZUFFI, *Pietro Aretino, Giorgio Vasari, Tiziano*, Milano 2008

E.M. DAL POZZOLO, *La cultura umanistica e astrologica del fregio*, scheda n. 41, in *Giorgione*, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010, a cura di E.M. DAL POZZOLO e L. PUPPI, Ginevra-Milano 2009, p. 420-421

S. D'AMICONE, *Le arti dell'Oracolo*, in *Giorgione*, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010, a cura di E.M. DAL POZZOLO e L. PUPPI, Ginevra-Milano 2009, p. 87-112

M. FIRPO, F. BIFERALI, *"Navicula Petri". L'arte dei papi nel Cinquecento*, Bari 2009

G. FOSSALUZZA, *Pittura nella Marca trevigiana fra Quattro e Cinquecento*, in *Giorgione*, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010, a cura di E.M. DAL POZZOLO e L. PUPPI, Ginevra-Milano 2009, p. 71-86

Giorgione, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010, a cura di E.M. DAL POZZOLO e L. PUPPI, Ginevra-Milano 2009

N. MACOLA, *Statue pagane e simboli cristiani in alcuni ritratti del Cinquecento italiano*, in *Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare*, atti delle Giornate di studio, Padova, 31 maggio – 1 giugno 2007, a cura di V. CANTONE e S. FUMIAN, Padova 2009, p. 111-119

- C. TERRIBILE, *Del piacere della virtù. Paolo Veronese, Alessandro Magno e il patriziato veneziano*, Venezia 2009
- M. ZANAZZO, *La perizia*, in *Lontananze capovolte. Nuovi scritti di amici per Raffaella Piva*, a cura di A. PASETTI MEDIN, Saonara (Padova) 2009, p. 221-228
- M. BINOTTO, *La pittura mitologica di Cima da Conegliano*, in *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra, Conegliano Veneto, 26 febbraio – 2 giugno 2010, a cura di G.C.F. VILLA, Venezia 2010, p. 51-61
- Giorgione a Padova. L'enigma del carro*, catalogo della mostra, Padova, Musei Civici agli Eremitani, 16 ottobre 2010 – 16 gennaio 2011, a cura di D. BANZATO, F. PELLEGRINI, U. SORAGNI, Milano 2010
- G. BALDISSIN MOLLI, *Erasmus da Narni, Gattamelata e Donatello. Storia di una statua equestre. Con l'edizione dell'inventario dei beni di Giovanni Antonio Gattamelata (1467) a cura di Giulia Foladore*, Padova 2011
- M. BINOTTO, *“Lotto al bivio”: la dialettica di virtus e voluptas nella pittura profana*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra a cura di G.C.F. VILLA, Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo – 12 giugno 2011, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, p. 249-259
- Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra a cura di G.C.F. VILLA, Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo – 12 giugno 2011, Cinisello Balsamo (Milano) 2011
- Omaggio a Lorenzo Lotto. I dipinti dell'Ermitage alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra a cura di R. BATTAGLIA e M. CERIANA, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 24 novembre 2011 – 26 febbraio 2012, Venezia 2011
- Tiziano e Paolo III. Il pittore e il suo modello*, catalogo della mostra a cura di L. PUPPI e A. DONATI, Padova, Musei Civici Agli Eremitani, 6 luglio – 30 settembre 2012, Foligno (Perugia) 2012

OPERE A CARATTERE LETTERARIO

- G. MAZZUCHELLI, *Vita di Pietro Aretino*, Padova 1741, in F. PERTILE, E. CAMESASCA, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, commentate da F. PERTILE, a cura di E. CAMESASCA, Milano 1957-1960, vol. III, tomo I [1763²]
- G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneto*, Venezia 1856¹
- A. BASCHET, *Documents inédits tirés des Archives de Mantoue. Documents concernant la personne de messer Pietro Aretino*, "Archivio storico italiano", 3 (1866), nr 3, p. 105-130
- F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, (I ed. 1870-1871) a cura di N. GALLO, introduzione di N. SAPEGNO, con una nota introduttiva di C. MUSCETTA, Torino 1971
- A. LUZIO, *La famiglia di Pietro Aretino*, "Giornale storico della letteratura italiana", 4 (1884), p. 359-388
- A. GRAF, *Un processo a Pietro Aretino*, in A. GRAF, *Attraverso il Cinquecento*, Torino 1888, p. 87-167
- A. LUZIO, *Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino 1888
- A. LUZIO, recensione di V. ROSSI, *Pasquinate di Pietro Aretino ed anonime per il conclave di Adriano VI (Book Review)*, *Giornale storico della letteratura italiana*, 19 (1892), p. 80-103
- D. GNOLI, *Ancora delle 'Pasquinate di Pietro Aretino' pubblicate ed illustrate da Vitt. Rossi*, "Giornale storico della letteratura italiana", 22 (1893), p. 262-267
- A. LUZIO, *L'Aretino e il Franco. Appunti e documenti*, "Giornale storico della letteratura italiana", 29 (1897), p. 229-283
- A. DELLA TORRE, *La prima ambasceria di Bernardo Bembo a Firenze*, "Giornale storico della letteratura italiana", 35 (1900), p. 258-333
- A. LUZIO – R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga. 3. Gruppo lombardo*, "Giornale storico della letteratura italiana", 36 (1900), p. 325-349
- V. ROSSI, recensione di A. LUZIO, *Un pronostico satirico di P. Aretino (MDXXXVIII) edito ed illustrato (Book Review)*, "Giornale storico della letteratura italiana", 39 (1902), p. 395-399
- A. SALZA, *Pasquiniana. Una vendetta di Pietro Aretino contro il Datario Giberti*, *Giornale storico della letteratura italiana*, 43 (1904), p.193-198
- D.M. FEDERICI, *Memorie trevigiane sulla tipografia del secolo XV per servire alla storia letteraria e delle belle arti d'Italia*, Venezia 1905
- G. PAVANELLO, *Un maestro del Quattrocento (Giovanni Aurelio Augurello)*, Venezia 1905
- L. CAMPANA, *Monsignor Giovanni Della Casa e i suoi tempi. I*, "Studi Storici", 16 (1907), p. 1-580
- L. CAMPANA, *Monsignor Giovanni Della Casa e i suoi tempi. II*, "Studi Storici", 17 (1908), p. 145-606
- L. CAMPANA, *Monsignor Giovanni Della Casa e i suoi tempi. III*, "Studi Storici", 18 (1909), p. 325-506
- L. SUTTINA, *Anton Francesco Doni e il Duca di Ferrara*, "Giornale storico della letteratura italiana", 99 (1932), p. 276-278
- P. SELLA, *Glossario Latino-Italiano*, Città del Vaticano 1944

- G. PETROCCHI, *Pietro Aretino tra Rinascimento e Controriforma*, Milano 1948
- D. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Graz 1954
- G. INNAMORATI, *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*, Messina-Firenze 1957
- J.F.C. RICHARDS, *The poems of Galeatius Ponticus Facinus*, "Studies in the Renaissance", 6 (1959), p. 94-103
- R.M. RUGGIERI, *Letterati poeti e pittori intorno alla giostra di Giuliano de' Medici*, "Rinascimento", 10 (1959), p. 165-196
- J.F.C. RICHARDS, *Note*, "Renaissance News", 13 (1960), p. 336
- C. MUTINI, *Anguillara, Gian Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, Roma 1961, p. 306-309
- N. BORSELLINO, *Le commedie del '500*, 2 vol., Milano 1962
- G. INNAMORATI, *Pietro Aretino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, Roma 1962, p. 89-104
- R. WEISS, *Augurelli (Augurello, Agorelli), Giovanni Aurelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, Roma 1962, p. 578-581
- R. WEISS, *Giovanni Aurelio Augurello, Girolamo Avogadro e Isabella d'Este*, "Italian Studies", 17 (1962), p. 1-11
- C. CAIRNS, *Domenico Bollani, a Distinguished Correspondent of Pietro Aretino*, "Renaissance News", 19 (1966), p. 193-205
- C. DIONISOTTI, *Bembo, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8, Roma 1966, p. 133-151
- C. MUTINI, *Berni, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 9, Roma 1967, p. 343-357
- R. CESERANI, *Bologni, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 11, Roma 1969, p. 327-331
- P.F. GRENDLER, *Critics of the Italian World. 1530-1560*, Madison, Milwaukee and London 1969
- D.C. MCPHERSON, *Aretino and the Harvey-Nashe Quarrel*, "Publications of the Modern Language Association of America", 6 (1969), nr 84, p. 1551-1558
- G. LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, ristampa anastatica dell'edizione Venezia 1760-1830, 4 vol., Bologna 1971
- C. CAIRNS, *Ancora sulla casa dell'Aretino sul Canal Grande*, "Studi Veneziani", 14 (1972), p. 211-217
- C. MUTINI, *Brocardo, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, Roma 1972, p. 383-384
- G. FALASCHI, *Progetto corporativo e autonomia dell'arte in Pietro Aretino*, Messina-Firenze 1977
- L. PEROTTO SALI, *L'opuscolo inedito di Giorgio Merula contro i 'Miscellanea' di Angelo Poliziano*, "Interpres", 1 (1978), p. 146-183
- P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino tra Rinascimento e Manierismo*, Roma 1980

- G. PADOAN, *La commedia rinascimentale a Venezia: dalla sperimentazione umanistica alla commedia "regolare"*, in *Storia della Cultura veneta*, vol. 3, to. III, Vicenza 1981, p. 377-465
- M. PASTORE STOCCHI, *La caduta di Rodi (1522) e il sacco di Roma in un'elegia di Aurelio Casellio*, in *Ventitré aneddoti raccolti nell'Istituto di filologia e letteratura italiana dell'Università di Padova*, a cura di G. AUZZAS e M. PASTORE STOCCHI, Padova 1980, p. 27-32
- N. POZZA, *L'editoria veneziana da Giovanni da Spira ad Aldo Manuzio. I centri editoriali di terraferma*, in *Storia della cultura veneta*, vol. 3/I, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza 1980, p. 215-244
- A. DE NICHILLO, *Un paradigma di scrittura: le lettere del "secretario del mondo"*, in *Le "carte messaggere". Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. QUONDAM, Roma 1981
- Le "carte messaggere". Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. QUONDAM, Roma 1981
- L. BORSETTO, *Tra normalizzazione e sperimentazione: appunti sulla questione del verso*, in *Quasi un piccolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, a cura di G. BALDASSARRI, Università degli Studi di Padova. Quaderni dell'Istituto di Filologia e Letteratura italiana, 1, Milano 1982, p. 91-127
- C. CAIRNS, *Aretino e le radici del potere a Venezia 1527-1537: primi scavi archivistici*, in *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*, Firenze 1982, p. 243-249
- P.H. LABALME, *Personality and politics in Venice: Pietro Aretino*, in *Titian, his world and his legacy*, edited by D. ROSAND, New York 1982
- G. AQUILECCHIA, *Pietro Aretino e altri poligrafi a Venezia*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza 1983, 3/II, p. 61-98
- L. GARGAN, *Un umanista ritrovato: Galeazzo Facino e la sua biblioteca*, "Italia medioevale e umanistica", 26 (1983), p. 257-305
- Pasquinate romane del Cinquecento*, a cura di V. MARUCCI, A. MARZO, A. ROMANO, presentazione di G. AQUILECCHIA, 2 vol., Roma 1983
- M. PASTORE STOCCHI, *Inquietudini preriformistiche in un pronostico trevigiano per il 1499*, "Studi trevisani. Bollettino degli istituti di cultura del Comune di Treviso", 1-2 (1984), p. 39-54
- C. SCALON, *Tra Venezia e il Friuli nel Cinquecento: lettere inedite a Francesco Melchiori in un manoscritto udinese (Bartolini 151)*, in *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, 2 vol., a cura di R. AVESANI, M. FERRARI, T. FOFFANO, G. FRASSO, A. SOTTILI, Roma 1984, vol. II, p. 623-660
- C. CAIRNS, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice 1527-1556*, Firenze 1985
- P. TROVATO, *Notes on standard language, grammar books and printig in Italy, 1470-1550*, "Schifanoia", 2 (1986), p. 84-95
- A. BALDUINO, *Un poeta umanista (G.A. Augurelli) di fronte all'arte contemporanea*, in *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, atti del convegno, Castelfranco Veneto e Asolo, 1-3 settembre 1978, a cura di M. MURARO, Roma 1987, p. 59-76

- M. MILANI, *Aspetti tradizionali del rito matrimoniale*, in *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, atti del convegno, Castelfranco Veneto e Asolo, 1-3 settembre 1978, a cura di M. MURARO, Roma 1987, p. 101-109
- M. PASTORE STOCCHI, *G.B. Abioso e l'umanesimo astrologico a Treviso*, in *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, atti del convegno, Castelfranco Veneto e Asolo, 1-3 settembre 1978, a cura di M. MURARO, Roma 1987, p. 17-38
- M. PECORARO, *Contributi biografici ed accenni letterari in due testamenti inediti di Girolamo da Bologna*, in *Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno*, Milano 1987, p. 169-188
- Scritti di Pietro Aretino nel Codice Marciano It. XI 66 (=6730)*, a cura di D. ROMEI, Firenze 1987
- A. BALDUINO, *Poeti e artisti italiani fra Quattro e Cinquecento (il caso di G.A. Augurelli)*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, atti del XII convegno dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985, a cura di A. FRANCESCHETTI, 3 vol., Firenze 1988, vol. II, p. 433-458
- C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma 1988
- Sperone Speroni*, ("Filologia Veneta" II), Padova 1989
- G. PETROCCHI, *Saggi sul Rinascimento italiano*, Firenze 1990
- A. ROMANO, *Periegesi aretinarie. Testi, schede e note biografiche intorno a Pietro Aretino*, Roma 1991
- G. ROMEI, *Dolce, Lodovico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 40, Roma 1991, p. 399-405
- M. DI MONTE, F. MOZZETTI, G. SARTI, *Pietro Aretino 1992. Proposte e propositi*, "Venezia Cinquecento", 2 (1992), nr 4, p. 139-161
- L. NADIN BASSANI, *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*, Padova 1992
- D. ROMEI, *Aretino e Pasquino*, "Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", n.s. 54 (1992), p. 67-92
- M. COTTINO JONES, *Gioco e discorso: le 'Carte Parlanti' di Aretino*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, atti del convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, Roma 1993, p. 679-690
- Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, atti del convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, Roma 1993, p. 251-268
- G.C. SCIOLLA, *Due epigrammi inediti di Girolamo Bologni da Treviso per Giovanni Bellini*, "Arte Veneta", 44 (1993), p. 62-64
- G. AQUILECCHIA, *Nuove schede di italianistica*, Roma 1994
- G. PISTILLI, *Facino, Galeazzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, Roma 1994, p. 108-110

- G. BALDASSARRI, *L'invenzione dell'epistolario*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 157-178
- L. BOLZONI, *La letteratura come gioco: le 'Carte Parlanti' dell'Aretino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 641-672
- M. BREGOLI-RUSSO, *Pietro Aretino e il teatro a Venezia*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 753-761
- C. CAIRNS, *Pietro Aretino e la scena: testo, recita e stampa nella preistoria della commedia dell'arte*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 959-980
- M. CIAVOLELLA, *La produzione erotica di Pietro Aretino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 49-66
- M. COTTINO JONES, *I Ragionamenti e la ricerca di un nuovo codice*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 933-958
- S. DI MARIA, *Spazio e tematica nell'Orazia di Pietro Aretino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 803-828
- P. FASOLI, «*Con la penna della fragilità*». *Considerazioni sull'Aretino ascetico*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 619-639
- R. FEDI, «*Juvenilia*» aretiniani, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 87-119
- G. FERRONI, *Pietro Aretino e le corti*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 23-48
- G. FLORIS, *Le lettere scritte a P. Aretino: nascita e strategia della raccolta*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 1073-1098
- A. FRANCESCHETTI, *L'Aretino e la rottura con i canoni della tradizione cavalleresca*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 1027-1052
- H. HENDRIX, *La funzione della morte leggendaria nella mitografia di Pietro Aretino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 453-469

- P. LARIVAILLE, *Sulla datazione dei 'Sonetti lussuriosi' di Pietro Aretino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 599-617
- V. MARUCCI, *L'Aretino e Pasquino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 67-86
- T. MOISE, *Strutture drammatiche e mentalità culturale nel Filosofo di Pietro Aretino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 763-744
- L. MULAS, *L'Aretino e i Medici*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), tomo II, Roma 1995, p. 535-572
- N. ORDINE, *Le Sei giornate: struttura del dialogo e parodia della trattatistica sul comportamento*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 673-716
- G. PATRIZI, *Aretino e Boccaccio*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 143-156
- Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), 2 tomi, Roma 1995
- F. PIGNATTI, *Fedele (Fedeli), Cassandra*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, Roma 1995, p. 566-568
- A. ROMANO, *Come lavorava l'Aretino nelle 'poesie'*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 335-348
- M. SCOTTI, *Gli scritti religiosi*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 121-142
- F. SPERA, *Il modello tragico dell'Orazia*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 787-801
- P.D. STEWART, *La diversa "teatralità" delle due Cortigiane*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 717-733
- A. ROMANO, *Paralipomeni aretiniani. Postille su due opere disperse e sul sepolcro di Pietro Aretino*, "Studi e Problemi di Critica Testuale", 52 (aprile 1996), p. 113-129
- P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma 1997
- S. PEYRONEL RAMBALDI, *Dai Paesi Bassi all'Italia. "Il Sommario della Sacra Scrittura". Un libro proibito nella società italiana del Cinquecento*, Firenze 1997
- F. PIGNATTI, *Franco, Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Catanzaro 1998, p. 202-206

- G.A. ALBICANTE, *Occasioni aretiniane*, testi proposti da P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 1999
- F. DAENENS, *Donne valorose, eretiche, finte sante. Note sull'antologia giolitina del 1548*, in *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia. Secoli XV-XVII*, a cura di G. ZARRI, Roma 1999, p. 181-207
- G. MASI, *Coreografie doniane: l'Accademia Pellegrina*, in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del Classicismo*, Seminario di Letteratura italiana, Viterbo, 6 febbraio 1998, a cura di P. PROCACCIOLI e A. ROMANO, Manziana (Roma) 1999, p. 45-85
- Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia. Secoli XV-XVII*, a cura di G. ZARRI, Roma 1999
- P. PROCACCIOLI, *Cinquecento capriccioso e irregolare. Dei lettori di Luciano e di Erasmo; di Aretino e Doni; di altri peregrini ingegni*, in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del Classicismo*, Seminario di Letteratura italiana, Viterbo, 6 febbraio 1998, a cura di P. PROCACCIOLI e A. ROMANO, Manziana (Roma) 1999, p. 7-30
- P. PROCACCIOLI, *Lo scrittore all'abaco. La partita doppia di Pietro Aretino*, in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del Classicismo*, Seminario di Letteratura italiana, Viterbo, 6 febbraio 1998, a cura di P. PROCACCIOLI e A. ROMANO, Manziana (Roma) 1999, p. 149-172
- A. ROMANO, *Profilo critico di Giovanni Giustiniani*, in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del Classicismo*, Seminario di Letteratura italiana, Viterbo, 6 febbraio 1998, a cura di P. PROCACCIOLI e A. ROMANO, Manziana (Roma) 1999, p. 31-43
- E. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, Firenze 2000
- M. PALUMBO, *"Materia" e "Maniere" della nobiltà: il Gentiluomo di Girolamo Muzio*, "Italies", 4 (2000), p. 487-505
- A. REYNOLDS, *Francesco Berni, Gian Matteo Giberti, and Pietro Bembo: Criticism and Rivalry in Rome in the 1520s*, "Italica", 77 (Autumn, 2000), nr 3, p. 301-310
- D. SACRÉ, *Girolamo Bologni's epigrams on the painter Giovanni Bellini (1509 e 1516)*, "Humanistica Lovaniensia", 52 (2003), p. 401-404
- E. BOILLET, *L'Arétin et la Bible*, Genève 2007
- M. CORTELAZZO, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Limena (Padova) 2007
- RISTORO D'AREZZO, *La Composizione del Mondo (1282)*, a cura di A. MORINO, Lavìs (Trento) 2007
- Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre – 1 ottobre 2004, a cura di E. CARRARA e S. GINZBURG, Pisa 2007
- P. PELLEGRINI, *Livio e la biblioteca di Girolamo Bologni. Libri e umanesimo a Treviso nei secoli XV e XVI*, "Studi medievali e umanistici", 5-6 (2007-2008), p. 125-162
- C. CAIRNS, *Pietro Aretino: the Distorted Frame*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio

internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008, p. 203-216

E. CHAYES, *The Creation of Modernity in the Accademia: Bridging Literature, Philosophy and the Occult*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008, p. 469-477

A. CORSARO, *Michelangelo e i letterati*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008, p. 383-425

C. HOPE, *Problemi di cronologia nel carteggio artistico di Aretino*, in *In utrumque paratus. Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo*, atti del Colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino, Arezzo, 21 ottobre 2006, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma 2008, p. 253-265

In utrumque paratus. Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo, atti del Colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino, Arezzo, 21 ottobre 2006, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma 2008

S. JOSSA, *La penna e il pennello. Retoriche a confronto*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008, p. 245-256

P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino nella Roma di Clemente VII (1524-1525)*, in *In utrumque paratus. Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo*, atti del Colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino, Arezzo, 21 ottobre 2006, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma 2008, p. 113-132

F. PIGNATTI, *Il ritratto dell'amata nella lirica del Cinquecento*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008, p. 267-307

P. PROCACCIOLI, *L'officina veneziana di Francesco Marcolini: il battesimo dei poligrafi e il dialogo delle arti*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008, p. 149-179

U. ROMAN D'ELIA, *Doni's Painting of Reform*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008, p. 41-49

A. ROMANO, *Michelangelo Biondo poligrafo e stampatore*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008, p. 217-241

M. SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare d'arte a Firenze nel Cinquecento: tracce di un dibattito fra artisti e letterati*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella*

cultura italiana fra Riforma e Controriforma, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008, p. 105-128

G. AGOSTI, *Un amore di Giovanni Bellini*, Milano 2009

L. BRAIDA, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Bari 2009

Le muse tra i libri. Il libro illustrato veneto del Cinque e Seicento nelle collezioni della Biblioteca Universitaria di Padova, Padova, Palazzo Zuckermann, 11 settembre – 18 ottobre 2009, catalogo della mostra a cura di P. GNAN e V. MANCINI, Rubano (Padova) 2009

C. SCHIAVON, *Una via d'accesso agli epistolari. Le dediche dei libri di lettere d'autore nel Cinquecento. Prima parte*, "Margini. Giornale della dedica e altro", 3 (2009), <http://www.margini.unibas.ch>

M. ZORZI, *L'editoria illustrata tra la fine del XV secolo e il principio del XVI*, in *Giorgione*, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010, a cura di E.M. DAL POZZOLO e L. PUPPI, Ginevra-Milano 2009, p. 169-178

L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010

F. PICH, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca 2010

C. SCHIAVON, *Una via d'accesso agli epistolari. Le dediche dei libri di lettere d'autore nel Cinquecento. Seconda parte*, "Margini. Giornale della dedica e altro", 4 (2010), <http://www.margini.unibas.ch>

C. SCHIAVON, *Una via d'accesso agli epistolari. Le dediche dei libri di lettere del Cinquecento*, Padova 2010

Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo - EDIT16, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le informazioni bibliografiche – ICCU, consultato in <http://edit16.iccu.sbn.it>

L. SABBADIN, *Giberti e la malalingua di Pietro Aretino*, in *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, atti del convegno di studi, Salone dei Vescovi, Vescovado di Verona, 2-3 dicembre 2009, a cura di M. AGOSTINI e G. BALDISSIN MOLLI, Cittadella (Padova) 2012, p. 113-120

OPERE A CARATTERE STORICO

Esposizione copiosissima, e sicura di tutte le misure, e pesi comuni in Europa, in Affrica, in Asia, e in America, con il loro ragguaglio alle misure, e pesi più usuali, e conosciuti, per facilitare il commercio, e per uso di coloro che devono calcolarli. Si aggiungono CLXX. nuove tavole numeriche che espongono, ed eseguiscano la celebre scoperta e il famoso metodo del sig. de Traytorens proposto nel MDCCXVII. e approvato dall' Accademia Reale delle Scienze di Parigi, con le quali in una maniera facile, e a colpo d'occhio possono farsi le più difficili operazioni aritmetiche, Pisa 1766

G.G. DE' ROSSI, *Vita di Giovanni de' Medici celebre capitano delle Bande Nere*, Milano 1833

G. GIORDANI, *Della venuta e dimora in Bologna del Sommo Pontefice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore*, Bologna 1842

C. D'ARCO, W. BRAGHIROLI, *Documenti inediti intorno a Mastro Abramo medico mantovano del secolo XVI (nozze Simonetta-Quintavalle)*, Mantova 1867

G. BISCARO, *Lodovico Marcello e la chiesa e commenda gerosolimitana di San Giovanni del Tempio*, "Nuovo Archivio Veneto", 16 (1898), p. 111-149

A. SERENA, *La cultura umanistica a Treviso nel secolo decimoquinto*, Venezia 1912

S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, tomo VI, Venezia 1914

G. BISCARO, *Il dissidio tra Gerolamo Contarini podestà e Bernardo De' Rossi vescovo di Treviso e la congiura contro la vita del vescovo*, "Archivio Veneto", 7 (1930), p. 1-53

A. DA MOSTO, *L'archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, tomo I, Roma 1937

G. D'ALESSI, *Maestri e cantori fiamminghi nella Cappella Musicale del Duomo di Treviso*, "Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis", 15 (1938), nr 3, p. 147-165

G. DREI, *L'origine dell'inveterata inimicizia tra i Gonzaga e i Farnese*, in "Avrea Parma. Rivista di storia lettere ed arte", 28 (1944), p. 3-7

S. BERTELLI, *Affaitati, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1, Roma 1960, p. 349-350

S. BERTELLI, *Affaitati, Giovan Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1, Roma 1960, p. 350-351

E. FASANO GUARINI, *Acquaviva d'Aragona, Giovan Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1, Roma 1960, p. 192-193

G. ALBERIGO, *Barbaro, Daniele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, Roma 1964, p. 89-95

G.B. CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, ristampa anastatica dell'ed. Pisa 1886-1890, 3 vol., Bologna 1965

W. BRULEZ, *Marchands flamands à Venise I (1568-1605)*, Bruxelles-Roma 1965

I. CERVELLI, *Storiografia e problemi intorno alla vita religiosa e spirituale a Venezia nella prima metà del '500*, "Studi veneziani", 8 (1966), p. 447-477

- G. DE CARO, *Bencucci Girolamo (Girolamo da Schio)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8, Roma 1966, p. 225-226
- C. AGNOLETTI, *Treviso e le sue pievi*, ristampa anastatica dell'ed. Treviso 1897, 2 vol., Bologna 1968
- E. MARTELLOZZO FORIN, *Un duello mancato per l'elezione del Rettore dell'Università dei Giuristi del 1545*, "Quaderni per la storia dell'Università di Padova", 2 (1969), p. 89-92
- G. PILLININI, *Bollani, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 11, Roma 1969, p. 291-293
- A. PROSPERI, *Tra Evangelismo e Controriforma. Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, Roma 1969
- R. ZAPPERI, *Borgasio, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 12, Roma 1970, p. 568-569
- Acta Graduum Academicorum ab anno 1538 ad anno 1550*, a cura di E. MARTELLOZZO FORIN, Padova 1971
- W. GILBERT, recensione di A. PROSPERI *Tra Evangelismo e Controriforma. Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, Roma 1969, in "Church History", 40 (1971), nr 2, p. 224
- G. BALLISTRERI, *Brevio, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, Roma 1972, p. 207-208
- E. CONCINA, *Le trionfanti et invittissime armate venete. Le milizie della Serenissima dal XVI al XVIII secolo*, Venezia 1972
- B. PULLAN, *The occupations and investments of the Venetian nobility in the middle and late sixteenth century*, in *Renaissance Venice*, London 1973, p. 379-408
- R. ZAPPERI, *Calandra Giovanni Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16, Roma 1973, p. 427-431
- A. PAZZINI, *La medicina alla corte dei Gonzaga a Mantova*, in *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento*, atti del convegno, Mantova 6-8 ottobre 1974, parte VI, p. 291-351
- C. CAIRNS, *Domenico Bollani Bishop of Brescia. Devotion to Church and State in the Republic of Venice in the Sixteenth Century*, Nieuwkoop 1976
- G. COZZI, *Domenico Bollani: un vescovo veneziano tra Stato e Chiesa*, "Rivista Storica Italiana", 89 (1977), p. 562-589
- E. MARTINORI, *La moneta. Vocabolario generale*, Roma 1977
- G. DE CARO, *Castaldo, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, Roma 1978, p. 562-566
- G. LIBERALI, *L'episcopato bellunese di Bernardo de' Rossi*, Treviso 1978
- A. OLIVIERI, *Cavalli, Marino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, Roma 1979, p. 749-754
- Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di L. PUPPI, Padova, Loggia e Odeo Cornaro, Sala del Palazzo della Ragione, 7 settembre – 9 novembre 1980, Padova 1980
- C. CAIRNS, *Diocesan studies of the Venetian Terraferma*, "Studi veneziani", n.s. (1980), p. 79-97

- F. DANTE, *Chigi Agostini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, Roma 1980, p. 735-743
- A. OLIVIERI, *Fra collettività urbane e rurali e "colonie" mediterranee: l'eresia a Venezia*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI, vol. 3/III, Vicenza 1981, p. 503-505
- V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana. Famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R. Governo d'Italia compresi città, comunità, mense vescovili, abazie, parrocchie ed enti nobili e titolati riconosciuti, promossa e diretta dal marchese Vittorio Spreti*, ristampa anastatica dell'edizione Milano 1928-1936, 8 vol., Sala Bolognese 1981
- Acta Graduum Academicorum ab anno 1501 ad anno 1550. Index nominum cum aliis actibus praemissis*, a cura di E. MARTELLOZZO FORIN, Padova 1982
- F. BRAUDEL, *Le strutture del quotidiano* (ed. or. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme (XV^e –XVIII^e siècle). Les structures du quotidien: le possible et l'impossible*, Paris 1979), II ed. riveduta e aumentata, Torino 1982
- Colocci Angelo*, voce redazionale, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, Roma 1982, p. 105-111
- A. OLIVIERI, *Jeu et capitalisme a Venise (1530-1560)*, in *Les jeux à la Renaissance, Actes du XXIII^e colloque international d'études humanistes*, Tours, juillet 1980, Paris 1982, p. 151-162
- A. CHASTEL, *Il sacco di Roma 1527*, Torino 1983
- E. LIPPI, *Cornariana*, Padova 1983
- A. OLIVIERI, *Mercanti e «mondi»: a Venezia nel '500*, "Studi Veneziani", n.s. 7 (1983), p. 143-159
- D.E. RHODES, *La stampa a Treviso nel secolo XV*, Treviso 1983
- E. FASANO GUARINI, *Cosimo I de' Medici*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma 1984, p. 30-48
- M.E. MALLETT, J.R. HALE, *The Military Organization of a Renaissance State. Venice c. 1400 to 1617*, Cambridge 1984
- A. OLIVIERI, *Giuoco, gerarchie e immaginario tra quattro e cinquecento*, in *Rituale, cerimoniale, etichetta*, a cura di S. BERTELLI e G. CRIFÒ, Milano 1985, p. 163-180
- A. OLIVERI, *La città «commoda» e utile: cultura e sensibilità religiosa nel patriziato mercantile fra '400 e '500*, in *Mercanti e vita economica nella Repubblica Veneta*, Verona 1985, p. 355-399
- G. MIGLIARDI O' RIORDAN, *Per un'indagine sulla capacità d'agire della donna nel diritto veneziano*, in *La famiglia e la vita quotidiana in Europa dal '400 al '600. Fonti e problemi*, atti del convegno internazionale Milano 1-4 dicembre 1983, Roma 1986, p. 469-471
- G. MARTINI, *Sodomia e discriminazione morale a Venezia nei secoli XV-XVII: tendenze evolutive*, estratto dagli Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, to. CXLV (1986-1987), Dosson (Treviso) 1987, p. 341-366
- A. OLIVIERI, *Il medico ebreo nella Venezia del Quattrocento e Cinquecento*, in *Gli ebrei e Venezia. Secoli XIV-XVIII*, atti del convegno internazionale, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 5-10 giugno 1983, a cura di G. COZZI, Milano 1987, p. 449-468

- P. GRIGUOLO, *Una figura di condottiero nel '500: il capitano Fortebraccio Manfroni*, in *Eresie, magia, società nel Polesine tra '500 e '600*, atti del XIII convegno di studi storici, Rovigo, 21-22 novembre 1987, a cura di A. OLIVIERI, Rovigo 1989, p. 235-239
- A. OLIVIERI, *Lecture ereticali e studi su accademie, magie e società*, in *Eresie, magia, società nel Polesine tra '500 e '600*, atti del XIII convegno di studi storici, Rovigo, 21-22 novembre 1987, a cura di A. OLIVIERI, Rovigo 1989, p. 409-419
- A. OLIVIERI, *Città, tecniche, culture: Venezia nel '500. Saggi e discussioni*, Padova 1989
- L. ROMANO, *Il giocoliere e l'eretico. Il Polesine e la corte di Mantova*, in *Eresie, magia, società nel Polesine tra '500 e '600*, atti del XIII convegno di studi storici, Rovigo, 21-22 novembre 1987, a cura di A. OLIVIERI, Rovigo 1989, p. 33-45
- J.R. HALE, *L'organizzazione militare a Venezia nel Cinquecento*, Selci Umbro (Perugia) 1990
- Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Casinò Municipale, Ca' Vendramin Calergi 2 febbraio – 16 aprile 1990, Milano 1990
- M. LAINI, *Le cortigiane e la musica*, in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Casinò Municipale, Ca' Vendramin Calergi 2 febbraio – 16 aprile 1990, Milano 1990, p. 95-97
- P. PRODI, *La chiesa di Venezia nell'età delle Riforme*, in *La chiesa di Venezia tra Riforma Protestante e Riforma Cattolica*, a cura di G. GULLINO, Venezia 1990, p. 63-107
- T. ARGIOLOS, *Armi ed eserciti del Rinascimento italiano. Condottieri e mercenari, architetti militari e fonditori di cannoni, compagnie di ventura e flotte poderose: un ritratto della grandiosa macchina bellica e delle inespugnabili fortezze che protessero e resero possibile il fiorire delle arti e la vita fastose delle corti nel nostro paese*, Roma 1991
- H. C. ROBBINS LANDON, J. J. NORWICH, *Venezia. Cinque secoli di musica*, London 1991
- A. CAMPAGNER, *Cronaca capitolare. I canonici della cattedrale di Treviso*, 3 vol., Treviso 1992
- R.C. MUELLER, *Mercanti e imprenditori fiorentini a Venezia nel tardo Medioevo*, "Storia e Società", 55 (1992), p. 29-60
- M. PASTORE STOCCHI, *La cultura umanistica*, in *Storia di Treviso*, a cura di E. BRUNETTA, vol. III *L'età moderna*, Venezia 1992, p. 137-157
- Storia di Treviso*, a cura di E. BRUNETTA, vol. III *L'età moderna*, Venezia 1992
- Venice. A documentary history 1450-1630*, edited by D. CHAMBERS and B. PULLAN, with J. FLETCHER, Padstow 1992
- F. AMBROSINI, "De mia man propria". *Donna, scrittura e prassi testamentaria nella Venezia del Cinquecento*, in *Non uno itinere. Studi storici offerti dagli allievi a Federico Seneca*, Venezia 1993, p. 33-54
- J. MARTIN, *Venice's Hidden Enemies. Italian Heretics in a Renaissance City*, Berkeley-Los Angeles-London 1993
- A. ZANNINI, *Burocrazia e burocrati a Venezia in età moderna: i cittadini originari (secolo XVI-XVII)*, Venezia 1993

- A. BELLAVITIS, *Noale. Struttura sociale e regime fondiario di una podesteria della prima metà del secolo XVI*, Treviso 1994
- G. DAL MAISTRO, *Noale tra storia e memoria*, Spinea (Venezia) 1994
- M.F. TIEPOLO, *Archivio di Stato di Venezia*, in *Guida Generale degli Archivi di Stato*, vol. IV, Roma 1994, p. 859-1148
- G. BENZONI, *Federico II Gonzaga, duca di Mantova e marchese del Monferrato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, Roma 1995, p. 710-722
- G. GALASSO, *Pietro Aretino nel suo contesto storico: il Papato, la Francia, l'Impero*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28.9-1.10.1992), Toronto (23-24.10.1992), Los Angeles (27-29.10.1992), Roma 1995, p. 297-331
- G. NETTO, *I reggitori di Treviso 1162-1294*, Treviso 1995
- Storia locale e storia regionale. Il caso veneto*, atti del convegno di studi a cura di F. CAVAZZANA ROMANELLI e L. PUPPI, Treviso, 12 marzo 1994, Vicenza 1995
- R. BINOTTO, *Personaggi illustri della Marca Trevigiana. Dizionario bio-bibliografico. Dalle origini al 1996*, Treviso 1996
- E. FILIPPI, *Una beffa imperiale. Storia e immagini della battaglia di Vicenza (1513)*, Vicenza 1996
- J. GAUDEMET, *Il matrimonio in occidente*, Torino 1996
- Una famiglia veneziana nella storia: i Barbaro*, atti del convegno di studi a cura di M. MARANGONI e M. PASTORE STOCCHI, Venezia 1993, Venezia 1996
- G. VIVENZA, *Benevolenza pubblica, benevolenza privata e benevolenza reciproca: la virtù del dono e dello scambio dall'antichità al Settecento*, "Studi storici Luigi Simeoni", 46 (1996), p. 15-37
- P. JODOGNE, recensione di G.G. DE' ROSSI, *Vita di Giovanni de' Medici detto delle Bande Nere*, a cura di V. BRAMANTI, Roma 1996, "Revue Belge de Philologie et d'Histoire", 75 (1997), nr 3, p. 868-869
- F.C. LANE, R.C. MUELLER, *Money and Banking in Medieval and Renaissance Venice*, 2 vol., Baltimore-London 1997
- P. LARIVAILLE, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento. Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*, (I ed. in francese 1975) Milano 1997
- G. BENZONI, *Francesco Maria I della Rovere*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Catanzaro 1998, p. 47-55
- L. GUZZETTI, *Le donne a Venezia nel XIV secolo: uno studio sulla loro presenza nella società e nella famiglia*, "Studi veneziani", n.s. 35 (1998), p. 15-88
- A. OLIVIERI, *La porpora e il dogado di Andrea Gritti (1523-1538). Intorno al doge, principe o "rex"*, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, atti del convegno, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti, 24-25 ottobre 1996, a cura di O. LONGO, Venezia 1998, p. 373-388
- Archivio Comunale di Noale. Archivi del podestà, della comunità e della podesteria in epoca veneta (1405-1797). Inventario I*, a cura di L. FERSUOCH e M. ZANAZZO, Venezia 1999

- N.G. DE SANTO, *Berengario da Carpi*, "American Journal of Nephrology", 19 (1999), p. 199-212
- P.H. LABALME, L. SANGUINETTI WHITE, *How to (and how to not) get married in sixteenth-centuries Venice (selections from the Diaries of Marin Sanudo)*, "Renaissance Quarterly", 52 (1999), 1, p. 43-72
- 1500 circa. Leonardo e Paola. Una coppia diseguale. De ludo globi. Il gioco del mondo. Alle soglie dell'Impero*, catalogo delle mostre tenute a Lienz - Schloss Bruck, Bressanone – Palazzo Vescovile, Besenello – Castel Beseno, Milano 2000
- F. BACCHELLI, *Giannotti Rangoni, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, Catanzaro 2000, p. 535-541
- G. GULLINO, *Marco Foscarini (1477-1551). L'attività politica e diplomatica tra Venezia, Roma e Firenze*, Milano 2000
- P.V. MURPHY, *A Worldly Reform: Honor and Pastoral Practice in the Career of Cardinal Ercole Gonzaga (1505-63)*, in "The Sixteenth Century Journal", 31 (Summer, 2000), nr 2, p. 399-418
- A. TURCHINI, *Giberti, Gian Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, Catanzaro 2000, p. 623-629
- A. ZORZI, *Venezia nel secolo di Tiziano*, Milano 2000
- R. TAMALIO, *Gonzaga, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 57, Catanzaro 2001, p. 814-817
- G. BENZONI, *Gritti Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, Catanzaro 2002, p. 726-734
- A. OLIVIERI, "Esperienza" e "civiltà" a Venezia nel Cinquecento. *L'intellettuale e la città*, Milano 2002
- P. SAMBIN, *Per le biografie di Angelo Beolco, il Ruzante, e di Alvise Cornaro. Restauri di Archivio, rivisti e aggiornati da F. Piovan*, Padova 2002
- Bona Sforza. Una principessa italiana sul trono di Polonia*, atti della giornata di studi, Milano Castello Sforzesco, 8 maggio 2004, Pessano (Milano) 2004
- M. VANNUCCI, *Giovanni delle Bande Nere il "Gran Diavolo". Il tempo e l'esistenza di un uomo che ha avuto breve vita e poi lunga fama*, Ariccia (Roma) 2004
- Archivio Comunale di Noale. Archivi del podestà, della comunità e della podesteria in epoca veneta (1405-1797). Inventario II*, a cura di L. FERSUOCH e M. ZANAZZO, Venezia 2005
- F. METZ, *Guida breve alla storia della musica nel territorio della diocesi di Concordia durante il Cinquecento*, in "Gentilhomini, artigiani et mercatanti". *Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell'Amalteo (1505-1588)*, catalogo della mostra, Pordenone, spazi espositivi provinciali Corso G. Garibaldi, 8, 17 settembre – 27 novembre 2005, a cura di M. D'ARCANO GRATTONI, Cinisello Balsamo 2005, p. 137-151
- I. PALUMBO FOSSATI, *Aspetti della società veneziana alla fine del Cinquecento attraverso gli atti del notaio Giovanni Andrea Catti*, p. 435-461, in *Alberto Tenenti. Scritti in memoria*, a cura di P. SCARAMELLA, Napoli 2005
- V. MANDELLI, *Leonardi, Giovan Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, Roma 2005, p. 411-413

- B. WILSON, *The world in Venice: print, the city, and early modern identity*, Toronto 2005
- A. SCALA, *La cultura umanistica a Pordenone e nel Friuli*, in “*Gentilhomeni, artieri et merchatanti*”. *Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell’Amalteo (1505-1588)*, catalogo della mostra, Pordenone, spazi espositivi provinciali Corso G. Garibaldi, 8, 17 settembre – 27 novembre 2005, a cura di M. D’ARCANO GRATTONI, Cinisello Balsamo 2005, p. 125-135
- F. METZ, *Guida breve alla storia della musica nel territorio della diocesi di Concordia durante il Cinquecento*, in “*Gentilhomeni, artieri et merchatanti*”. *Cultura materiale e vita quotidiana nel Friuli occidentale al tempo dell’Amalteo (1505-1588)*, catalogo della mostra, Pordenone, spazi espositivi provinciali Corso G. Garibaldi, 8, 17 settembre – 27 novembre 2005, a cura di M. D’ARCANO GRATTONI, Cinisello Balsamo 2006, p. 137-151
- M. MILANI, *Streghe e diavoli nei processi del S. Uffizio. Venezia 1554-1587*, (I ed. 1994), Bassano del Grappa (Vicenza) 2006
- J. BROSSE, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell’Eden al legno della croce*, (I ed. in francese 1989), Milano 2007
- M. FERRI, D. LIPPI, *I Medici. La dinastia dei Misteri*, Prato (Firenze) 2007
- D. HARRÁN, *Madonna Bellina, ‘astounding’ Jewish musician in mid-sixteenth-century Venice*, “*Renaissance Studies*”, 22 (2007), p. 16-40
- U. BARLOZZETTI e S. MATTEONI, *Storia illustrata delle armi bianche dalla preistoria al XX secolo. Le armi da taglio e da lancio in Europa e nel mondo*, Firenze 2008
- L. HERMANS, *Alvise Cornaro and the Construction of Theatrical Society*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008, p. 349-367
- D. LIPPI, *Die Geheimnisse der Medici – Medizinhistorische Ergebnisse eines interdisziplinären Projektes*, “*Sudhoffs Archiv*”, 92 (2008), nr 2, p. 194-202
- Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del Simposio internazionale, Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. HENDRIX e P. PROCACCIOLI, Manziana (Roma) 2008
- I. PALUMBO FOSSATI CASA, *Figure femminili attraverso un gruppo di inventari veneziani di fine Cinquecento*, intervento presentato al convegno internazionale *Donne a Venezia. Spazi di libertà e forme di potere (sec. XVI-XVIII)*, Venezia, Ca’ Dolfin, 8-10 maggio 2008, disponibile su http://www.storiadivenezia.net/sito/donne/Fossati_Figure.pdf
- L. PAVANETTO, *La donna a Noale nel ‘500. Medicina popolare, magia e marginalità sociale*. Storia di Noale, Quaderno n. 3, Scorzè (Venezia) 2008
- M. ARFAIOLI, *Medici, Giovanni de’ (Giovanni dalle Bande Nere)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, Catanzaro 2009, p. 67-70
- G. BENZONI, *1478-1510: un abbozzo di fondale*, in *Giorgione*, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010, a cura di E.M. DAL POZZOLO e L. PUPPI, Ginevra-Milano 2009, p. 123-132
- C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del ‘500*, (I ed. 1976), Torino 2009

C. STRINATI, *Giorgione e la musica*, in *Giorgione*, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010, a cura di E.M. DAL POZZOLO e L. PUPPI, Ginevra-Milano 2009, p. 163-168

F. PIOVAN, *Lo studio di Padova e la guerra di Cambrai*, “Quaderni per la storia dell’Università di Padova”, 43 (2010), p. 3-113

D. SANTARELLI, *La nunziatura di Venezia sotto il papato di Paolo IV. La corrispondenza di Filippo Archinto e Antonio Trivulzio (1555-1557)*, Roma 2010

Caterina Cornaro. L’illusione del regno, atti del convegno a cura di D. PEROCCO, Asolo, 9 ottobre 2010, Sommacampagna (Verona) 2011

L’Europa e la Serenissima: la svolta del 1509. Nel V centenario della battaglia di Agnadello, atti del Convegno di studio *Nel V centenario della battaglia di Agnadello*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 15-16 ottobre 2009, a cura di G. GULLINO, Venezia 2011

F. BONI DE NOBILI, *Caterina Cornaro. Dal Regno di Cipro, alla Signoria di Asolo*, Vittorio Veneto (Treviso) 2012

I cavalieri dell’imperatore. Tornei, battaglie e castelli, catalogo della mostra a cura di F. MARZATICO e J. RAMHARTER, Trento, Castello del Buonconsiglio – Besenello, Castel Beseno, 23 giugno – 18 novembre 2012, Trento 2012