

Fabrizia Abbate

L'UMANESIMO FEMMINISTA.
VIAGGIO TRA LE *COMPAGNE* DELL'UOMO NUOVO

Quando Umberto Eco scelse di intitolare il suo romanzo *Il nome della rosa*, romanzo che si rivelò presto un successo in tutto il mondo, indubbiamente scelse di fare riferimento ad una tradizione letteraria che aveva avuto il suo spazio nei secoli, e nei secoli aveva sempre avuto il suo pubblico affezionato. *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*, è la frase che chiude la vicenda narrata nel libro: Adso, il giovane discepolo di frate Guglielmo di Baskerville, abbandona la bella e rustica fanciulla incontrata nel monastero, la prima donna che aveva amato nella sua vita e con la quale aveva avuto rapporti sessuali, per seguire frate Guglielmo e continuare la scelta di vita religiosa, ascetica dunque e spirituale. La abbandona, pur avendola amata, e soprattutto la abbandona senza neppure sapere il suo nome.

La trama del romanzo è certamente più complessa e vari sono i temi e le letture che essa propone, tuttavia è chiara l'allusione al *Roman de la Rose*, alla letteratura cortese, non solo perché in quei secoli è ambientata la vicenda, ma perché la situazione amorosa vissuta da Adso è costruita secondo le caratteristiche e le contraddizioni di quel rapporto con la donna e con l'amore proprio degli studi e dei racconti dell'epoca.

In queste sede ci piace fare una breve e modesta incursione proprio in quelle contraddizioni e nelle peculiarità manifestate dalla relazione con il sesso femminile secondo quanto ci perviene dal patrimonio narrativo di quei tempi lontani. E scopriremo alla fine (e lo affermiamo non senza un

tono provocatorio) che in fondo la lontananza temporale può in alcuni casi non rappresentare una vera e propria distanza emotiva con i modi con cui approcciamo oggi i nostri discorsi *al femminile*... Segno che i secoli passano, ma che il discorso sulla figura femminile continua ad essere il crocevia delle temperie culturali, il punto critico o il momento di tensione dei comportamenti umani e dell'elaborazione etica. Le riflessioni qui di seguito vogliono dunque essere soltanto un curioso sguardo nel passato, con il piccolo suggerimento di ragionare sui temi attualizzandoli.

Sappiamo quali sono stati gli elementi distintivi dell'amore cortese: la visione angelicata della donna, la distanza con cui il cavaliere le si rivolge, l'altezza dalla quale rifulge la bellezza fisica della donna come specchio delle bellezze morali. Sappiamo che si trattava di un amore sublimato da trattare in versi, di una venerazione per l'immagine femminile che diventa espressione della ricerca di spiritualità. Lo Stilnovo ci aveva abituato a queste pitture di madonne di cui venerare la "onestade", capaci di ispirare solo nobili sentimenti. Avevamo riconosciuto questa medesima sublimazione nella Beatrice di Dante, e ancora di più nella Laura di Petrarca, tanto che il "petrarchismo" aveva finito col caratterizzare tutta una sequela di modi poetici che alludevano all'amore e al femminile con la spiritualità, la malinconia e il distacco di Petrarca.

Ora, però, l'avvento della cultura umanistica di cui la corte dei Medici a Firenze si fa centro propulsore, e soprattutto la grande atmosfera rinascimentale di apertura e innovazione, portano una ventata di novità e di umanesimo anche nella concezione della donna e, conseguentemente, nella concezione del rapporto d'amore.

Giunge l'inusitato invito a godere delle gioie d'amore anche e soprattutto a livello sensuale, un invito al piacere dell'incontro tra i sessi di cui già Boccaccio aveva fatto da apripista, proponendo con le novelle del *Decameron* una idea naturalista che si discostava dall'ascetismo cortese. Riflettiamo che nella corte medicea grande influenza aveva la filosofia neoplatonica di Marsilio Ficino: questo significa che la tendenza ad una visione idealizzante dell'amore e della donna non sarebbe finita, ma che però si poteva ben conoscere l'altro volto dell'eros, quello terreno, carnale, sensuale, così come i testi di Platone spiegavano chiaramente.

Pensiamo ad esempio alla inquietante rappresentazione delle due Veneri. Nel *Simposio*, il dialogo in cui Platone mette a tema proprio l'amore ed i suoi generi, l'intervento di Pausania fa riferimento alla presenza di due dee Afrodite, da cui deriva che Amore stesso non sia unico, ma doppio. Una è l'Afrodite Celeste, la più antica e figlia del Cielo e non ha madre, l'altra è

l'Afrodite Volgare, la più giovane e figlia di Zeus e di Dione. "Or dunque Amore dell'Afrodite Volgare - scrive Platone - è volgare ed opera alla cieca", ed è l'amore di chi cerca il corpo piuttosto che l'anima, mentre invece l'Afrodite Celeste soprintende all'amore dell'anima, l'amore spirituale ed eterno, e scrive ancora Platone che "chi si innamora di un nobile carattere ne resta amante per tutta la vita, in quanto si fonde a cosa che resta". La cultura cortigiana del Quattrocento, imbevuta del nuovo umanesimo, privilegia un certo *edonismo* che si contrappone all'ascetismo medievale dei secoli precedenti, ascetismo che induceva alla rinuncia, alla mortificazione degli istinti, dei sensi, pensiamo alla letteratura di Iacopone da Todi. La nuova visione laica, la rivalutazione della dignità dell'uomo, portano a guardare l'uomo anche nella prospettiva della sua umanità terrena, e allora vediamo scorrere nella letteratura e nella poesia una corrente di fresca sensualità, di cura del piacere senza che incomba il senso del peccato.

Si sente, cioè, l'amore come forza della natura, quindi sano ed innocente, a cui è doveroso sottostare, da cui sarebbe innaturale non lasciarsi prendere. Ecco l'invito a "cogliere la rosa" che ci viene da Lorenzo de' Medici nel *Corinto* laddove la rosa, che è simbolo dell'amore e dei sentimenti più delicati e gentili, si tinge in questo idillio della sensualità dei piaceri che vanno colti in giovinezza, prima che il tempo passi e l'andare degli anni assopisca i desideri: "cogli la rosa o ninfa or che è bel tempo" scrive Lorenzo, giacché è vero che "così le vidi nascere e morire e passar lor vaghezza in men d'un'ora (...), che vana cosa è il giovenil fiorire". Al Magnifico fa eco Poliziano con *I'mi trovai, fanciulle, un bel mattino*, e leggiamo: "Quando la rosa ogni sua' foglia spande, quando è più bella, quando è più gradita, allora è buona a metterla in grillande, prima che sua bellezza sia fuggita. Sicché fanciulle, mentre è più fiorita, cogliàn la bella rosa del giardino". Nelle *Stanze*, quando descrive il regno di Venere a Cipro, Poliziano offre proprio una esaltazione di Venere come forza fecondatrice e genitrice che pervade tutta la natura, in cui sentiamo l'eco lontana di Lucrezio; nel proemio del *De rerum natura* la dea era dipinta appunto come potenza che spinge la natura a generare.

Ancora più forte è la presa di posizione del Boiardo, più forte perché Boiardo ripropone il tema della rosa come simbolo di amore, godimento giovanile, ma in maniera diversa dai poeti medicei, né con la malinconia di Poliziano davanti al piacere che è fugace, né col pessimismo che contraddistingue Lorenzo il Magnifico ("di doman non c'è certezza"), bensì con un corposo ottimismo, senza perplessità né paure. Nel primo degli *Amorum Libri* si celebra infatti l'amore felice, la gioia vitale; non ci sono conflitti

interiori, ma una vitalità che pervade tutte le cose, ci sono descrizioni della natura primaverile e della bellezza femminile fatte con luci e colori intensi. C'è insomma una sensualità che fa cogliere i frutti della natura così come quelli dell'amore femminile. "E vidi una leggiadra donna e bella su l'erba coglier rose al primo sole e vincer queste cose di beltade".

Abbiamo però detto che accanto alla Afrodite carnale e terrena continuava il culto di Afrodite Celeste, ossia di una idealizzazione delle figura femminile che sa innalzare il sentimento dell'amore al di sopra dei sensi: negli *Asolani* del Bembo, in cui tornano accenti petrarchisti, troviamo questi due aspetti messi a confronto testualmente. Nel II Libro il personaggio di Gismondo propone una idea dell'amore che riguarda i sensi, la soddisfazione dell'istinto naturale; nel III Libro gli risponde Lavinello, che lo confuta in nome del "buono amore che è di bellezza disio". Ma la bellezza desiderata è in questo caso 'proporzione', 'armonia', "sì come è bello quel corpo, le cui membra tengono proporzione tra loro, così è bello quello animo, le cui virtù fanno tra sé armonia" scrive il Bembo. Si tratta di un amore attento alle qualità del corpo e dell'animo, di un amore perfetto nelle doti spirituali. E tre sono le vie delineate per la realizzazione di questo amore che si allontana dai "diletti terrestri e limacciosi", quelli che comportano "l'occupazione dell'altrui", il dominio abusivo dell'altro: la via del 'vedere' che percepisce le qualità dei corpi, la via del 'sentire' che carpisce le qualità dell'anima, e infine la via del 'pensiero'.

Abbiamo fino ad ora preso in considerazione immagini dell'amore così come cantori uomini le coloravano, dipingendo le muse a volte con i sensi, a volte con la sublimazione, ed abbiamo considerato la donna solo come oggetto di poesia. Non dobbiamo dimenticare invece che raffigurazioni di questo tipo sono state usate anche dalle poetesse dell'epoca e che c'erano dunque donne capaci di adottare gli stilemi del rapporto d'amore parlando di uomini: pensiamo alle *Rime* di Gaspara Stampa, quasi un diario femminile ardente dell'amore per il conte Collaltino di Collalto, a cui lei si rivolge con versi simili a quelli di Petrarca. "Voi, ch'ascoltate in queste meste rime, in questi mesti, in questi oscuri accenti", così si apre il primo sonetto della raccolta, e quasi leggiamo una sensibilità moderna nell'accorata ripetizione della poetessa, che sottolinea con determinazione i suoi sentimenti. E oltre La Stampa, citiamo Vittoria Colonna, Veronica Gambara, tutte donne che conquistano un primato non perché subimate dalla poesia, ma perché autrici di poesia e pronte ad interrogarsi sull'amore. Ed è importante evidenziarlo.

Con Ariosto il panorama comincia a cambiare definitivamente, nel senso che i codici utilizzati fino a questo momento vengono messi fortemente in discussione. Il procedimento che egli attua è sottile e difficile: apparentemente non c'è distruzione della raffigurazione femminile tradizionale, quella dettata dall'amore cortese, e quindi ritroviamo Angelica agli occhi dell'*Orlando furioso* presentata ancora come una dea, creatura di perfezione assoluta da adorare e servire con devozione; l'idealizzazione del personaggio femminile sembra non cambiare, e non cambia il percorso di ricerca che Ariosto costruisce per Orlando, ricerca affannosa dell'oggetto sempre sfuggente e perduto, ossia ricerca del femminile nelle vesti di Angelica. Tuttavia all'occhio scevro del lettore Angelica appare per quello che è: altera, distante, cinica, niente affatto angelica, piuttosto determinata ai suoi scopi, molto simile alla personalità complessa e terrena dell'Angelica di Boiardo.

Questa dissociazione creata dall'autore tra lo sguardo dell'eroe e quello del lettore è frutto in verità della delusione che Ariosto sembra nutrire per Orlando: la tenacia con cui Orlando insegue l'amata, la sua fedeltà a lei, fanno di lui il perfetto amante della civiltà cortigiana, ma in realtà Ariosto non condivide più questo schema di valori, lo ridicolizza scegliendo di parlare della 'follia' di Orlando, ironizzando su di lui, descrivendo tutto lo scempio della sua dignità. Nel dipingere Orlando che si spoglia delle armi, che getta la spada in cui si racchiude tutta l'essenza della cavalleria, riducendosi nudo come una bestia inferocita, Ariosto si attarda in questa descrizione proprio ad evidenziare l'inconsistenza e la stupidità di certi ideali cortesi: Orlando insegue un oggetto ideale e non prende coscienza della realtà, diventa cieco per una ossessione. Nel suo caso, l'amore e la fedeltà alla donna non nobilitano, ma degradano l'eroe.

Ariosto costruisce un asse per cui non sembrano essere più vincenti i valori fittizi e patinati della corte, con i suoi fasti e gli onori e le gare, ma quelli della vita domestica, descritta nella serenità e semplicità degli affetti; vincente è *l'amore coniugale*, incarnato nel poema dalla formazione e dalla crescita di Ruggero che con l'amore di Bradamante riesce a dominare se stesso, a disciplinarsi, a nobilitarsi nella scelta del matrimonio.

Il nuovo tipo dell'amore coniugale trionfa dunque sull'amore cortese platonico e petrarchesco. A noi interessa l'impresa narrativa e filosofica compiuta da Ariosto: egli tenta di approcciare in modo nuovo la figura femminile, con un tentativo di interezza, con lo sforzo di rendere la personalità femminile più complessa di quanto voglia farla sembrare la patina sublimata degli stilemi cortesi. Il tentativo di Ariosto intruce infatti i suc-

cessivi esperimenti di Machiavelli, di Bandello, di Beolco, dell'Aretino e dello stesso Tasso. Pensiamo alla *Mandragola*, all'immagine di Lucrezia che l'opera ci offre. Innanzitutto Machiavelli le dà grande importanza portandola in scena relativamente poco, giacché sappiamo di lei molto attraverso gli altri personaggi. Le sue doti sono morali: l'onestà, la devozione religiosa, la serietà che la porta a fuggire i piaceri mondani per stare in casa. Lucrezia si comporta di conseguenza al suo modo di essere, ma fino ad un certo punto. C'è infatti la sorpresa beffarda del finale, quando scoperto l'inganno, la donna si adatta tranquillamente a fare l'amante di Callimaco, superando tutta la moralità in un impeto di sensualità, o di egoismo, o di semplice condiscendenza al fato. Ecco dunque di nuovo un'immagine di donna che sfugge ai canoni della idealizzazione; sia che si tratti di adesione al naturalismo di Boccaccio, al piacere carnale, sia che si tratti di saggezza in situazione, di adeguamento del comportamento alle contingenze (la 'virtù' machiavellica del *Principe* non era in fondo questa?), sia infine che si tratti dello smascheramento della vera essenza di Lucrezia prima ben nascosta (il pessimismo di Machiavelli sulla natura umana è vivido in tutti gli altri personaggi), in ogni caso Lucrezia è donna corposa, fattiva, complessa, carnale e personalissima.

Donna che si presta al paradosso comico e grave della scena finale della *Mandragola*, quando il legame con Callimaco sembra ricevere una sorta di consacrazione nuziale, per cui vediamo i due adulteri, il prete ipocrita e il marito ingannato prestarsi ad una scena simil matrimoniale.

Allontanandoci da Machiavelli, possiamo rammemorare altre figure di donna che si imprimono nelle pagine letterarie con una personalità a tutto tondo: ricordiamo la Contessa di Challant del Bandello, la donna fatale che pur di soddisfare i suoi piaceri e capricci, tradisce e uccide. Figlia di un plebeo avaro e grande usuraio, ricca e bella, Bianca Maria, questo è il nome, cerca il prestigio sociale sposando il nobile milanese Ermes Visconti; resta vedova e continua la sua vita all'insegna delle nuove passioni da suscitare e delle vendette mortali da architettare. Oppure sfogliamo i *Ragionamenti* dell'Aretino e soffermiamoci sulla lezione di vita con la quale Nanna insegna a sua figlia Pippa a diventare una perfetta cortigiana e a concedersi agli uomini nel migliore dei modi; la disgregazione morale è evidente, però narrata con una ironia che investe tutto e che porta al fondo un residuo di disincantata rassegnazione. Oppure da Beolco, nel *Parlamento de Ruzante*, ci viene la descrizione del basso mondo contadino in cui campeggia la figura di Gnuà, donna rustica che nel rapporto con gli uomini vede solo la sua possibilità di togliersi la fame, di avere un po' di denaro

per mangiare, senza grandi sensibilità o affetti. Gnuca si rivolge in dialetto, sprezzante e materiale, al marito Ruzante tornato dalla guerra vivo, contento di essere scampato all'orrore e di poter riprendersi sua moglie e ricominciare la vita con lei: "Ruzante? Si tu-ti? Ti è vivo, ampò? Te n'he guadagnò ninte, n'è vero, no?".

L'avvento della Controriforma, della religiosità austera che deve segnare i costumi, significa invece un ritorno alla morale, alla repressione di questo filone istintivo, sensuale che aveva connotato le pagine della letteratura amorosa. Ma poiché le repressioni lasciano sempre lo strascico delle cose incompiute e delle scoperte non maturate, gli esiti rischiano di essere ricchi di ambiguità e di contraddizioni, di venature di ciò che permane mischiate alle nuove esigenze.

L'esempio calzante è sicuramente quello del Tasso. Facciamo riferimento al primo coro dell'*Aminta*, con il famosissimo motto "s'ei piace, ei lice", se piace è lecito ribadisce Tasso: c'è una nostalgia piena per l'edonismo rinascimentale che abbiamo conosciuto, per quel vitalismo che poteva esplicitarsi libero nei rapporti col mondo, per una età dell'oro vissuta nell'amore senza colpa e senza peccato, con innocenza e gusto. Una età dell'oro che Tasso sente scivolare via, sotto il peso dei presagi di condanne morali e di sfide religiose assolute. Di qui nascono i complicati rapporti d'amore della *Gerusalemme Liberata*, e le tre complesse figure di eroine pagane, Clorinda, Armida ed Erminia.

Il loro compito risulta essere quello di distogliere gli eroi cristiani dai loro obiettivi, ma finiscono col sedurre anche il lettore come simboli di femminilità affascinante. L'amore degli eroi nei loro confronti si connota di quelle forme di colpa che caratterizzano appunto la complessità dell'epoca. Clorinda è la donna-guerriero, immagine della sensualità negata e della femminilità nascosta di cui è simbolo l'armatura che porta: si svela e si ritrae, ed appare donna solo quando l'elmo cade a terra e sta per morire. Per lei, rapito nella contemplazione estatica della sua bellezza alla fonte, Tancredi rischia di declinare al suo compito.

Armida è la maga ammaliatrice, la figura erotica capace di traviare l'eroe, ma che riesce a farsi docile pur di restare al fianco di Rinaldo, di cui è innamorata.

Erminia è invece la bellezza raccolta in se stessa, nascosta e privata, così come nascostamente vive il suo amore per Tancredi, fatto di attese, ricordi, paure. Il suo amore è materno, si allontana dalle dimostrazioni plateali e dalle schermaglie e le lotte: realizza il suo sentimento assistendo, proteggendo e consolando l'eroe ferito.

Tasso prosegue l'approfondimento di quello scavo interiore femminile di cui avevamo parlato a proposito di Ariosto, ossia dimostra con ancora più forza l'intento di non abbandonare la donna al puro sguardo maschile, ma di voler costruire per essa una interiorità che la identifichi, una soggettività intimista.

Clorinda ha infatti due volti: uno è l'immagine di lei creata dalla prospettiva di Tancredi, icona sublimata di altezza e di candore, amata secondo moduli petrarcheschi; l'altro è invece la sua identità di vergine-guerriera, di rifiuto della femminilità e dolcezza che si esprime nelle sue scelte. Due aspetti che finiscono per coincidere al momento della sua morte. Medesima pittura psicologica per Erminia, che Tasso visita tra i pastori, nella sua solitudine femminile, quando si abbandona alla fantisticherie, al sogno che Tancredi possa tornare un giorno alla sua sepoltura nella selva e piangere per lei.

La donna prende insomma corpo e anima, accanto all'uomo e compagna dell'uomo: l'umanesimo ci regala la scoperta della centralità dell'essere umano nel cosmo e, a ragione di questo, ci lascia in eredità anche un inedito e tortuoso viaggio all'interno della complessità femminile.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BRANCA, V., *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Einaudi, Torino 1983.
- CHASTEL, A., *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Einaudi, Torino 1964.
- DOTTI, U., *Francesco Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Feltrinelli, Milano 1978.
- GARIN, E., *L'Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Laterza, Bari 1970.
- GAREFFI, A., *Figure dell'immaginazione nell'Orlando Furioso*, Bulzoni, Roma 1984.
- GETREVI, P., *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Franco Angeli, Milano 1986.
- KRISTELLER, P.O., *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Sansoni, Firenze 1953.
- LARIVAILLE, P., *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, Rizzoli, Milano 1989.
- LEWIS, C.S., *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, Einaudi, Torino 1969.
- NICCOLI, S., *Il libro dell'amore*, Olschki, Firenze 1987.

PETTINELLI, R., *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Bonacci, Roma 1983.

SANSONE, G.E., a cura di, *Reggimento e costumi di donna*, Loescher, Torino 1957.

ZATTI, S., *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla Gerusalemme Liberata*, Il Saggiatore, Milano 1983.