

Questo documento è la versione post-print del volume

Sandra Carapezza

*Corone di spine.*

*Letterarietà e narrazione nelle agiografie di Pietro Aretino*

Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018

“Contributi e proposte”

(volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano)

Il documento integra i risultati del processo di referaggio e della revisione finale dell'autore; il testo, pertanto, è in tutto conforme a quello della versione digitale definitiva dell'editore.

La numerazione delle pagine coincide con quella del volume.

Nell'introduzione e nei capitoli I e V la numerazione delle note corrispondente alla versione stampata è indicata tra parentesi quadre.

#### Indice

Introduzione, <i>Gli scritti sacri del divino</i>	p. 5
Capitolo I, <i>Contesto e composizione delle tre agiografie</i>	p. 11
Capitolo II, <i>L'io autoriale: il Divino in veste cristiana</i>	p. 69
Capitolo III, <i>I modi dell'encomio</i>	p. 121
Capitolo IV, <i>Scrittura sacra e arte</i>	p. 145
Capitolo V, <i>Sacro e profano: interferenze di genere tra le <i>Vite</i> e le <i>Sei giornate</i></i>	p. 171

# Introduzione

## Gli scritti sacri del Divino

Dal 1534 al 1543 Pietro Aretino pubblica otto opere di argomento religioso, che usciranno nuovamente in due tomi fra il 1551 e il 1552, ridotte a sei titoli perché l'originaria *Passione* confluisce nei libri (prima tre, poi quattro) dell'*Humanità di Christo*. Il secondo tomo (stampato nel 1552 da Paolo Manuzio) raccoglie le tre prose agiografiche, dedicate a Maria, Caterina d'Alessandria e Tommaso d'Aquino.

L'Aretino sacro non è certo il più frequentato dalla critica, ma anche a questo versante della produzione aretiniana è recentemente diretta una certa attenzione degli studiosi.<sup>1</sup> A catalizzare l'interesse verso il *corpus* sacro concorrono almeno due motivi: la consapevolezza dell'importanza della produzione religiosa nella società del tempo e l'ormai radicata ammissione di Aretino fra gli autori più rilevanti della letteratura italiana.

Le prime prose sacre risalgono agli anni Trenta; tutte vedono la luce a Venezia, in un momento di grande fermento religioso. La città che farà della libertà il proprio mito è terreno fertile per la circolazione delle nuove idee ispirate dalla Riforma.<sup>2</sup> La Serenissima inoltre è sede di un rigoglioso mercato librario. Le tipografie

---

1 A Giuliano Innamorati si deve forse la prima importante valorizzazione dell'Aretino sacro, in un saggio del 1961 riedito più tardi: G. INNAMORATI, *Le «Opere sacre» e la unità storica dell'opera aretiniana*, in ID., *Gli strumenti del dubbio. Studi letterari fra Trecento e Novecento*, a cura di D. Romei, Firenze, Vallecchi, 1990, pp. 47-65. Nel fondamentale convegno del cinquecentenario trovava posto la riflessione sulle prose sacre: in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*. Atti del Convegno (Roma-Viterbo-Arezzo-Toronto-Los Angeles, settembre-ottobre 1992), Roma, Salerno Editrice, 1995, cfr. M. SCOTTI, *Gli scritti religiosi*, pp. 121-142; P. FASOLI, «Con la penna della fragilità». *Considerazioni sull'Aretino ascetico*, pp. 619-639; ed anche, soprattutto per le tangenze tra pensiero religioso e arte, A. GENTILI, *Tiziano e Aretino tra politica e religione*, pp. 275-296. Segnalo qui anche il contributo di Nino Borsellino, che, pur non riguardando gli scritti religiosi, affronta la questione della letterarietà: N. BORSELLINO, *Aretino e i diritti della letteratura*, pp. 913-931.

2 Venezia è la «porta» della riforma, come sancisce esplicitamente Bernardino Ochino: «Già è venuto il tempo del regno di Christo [...] già Christo ha cominciato [a] penetrare in Italia [...] e credo che Venezia sarà la porta», BERNARDINO OCHINO, *Lettera alla Signoria di Venezia*, da Ginevra, 7 dicembre 1542, in *I «Dialogi sette» e altri scritti del tempo della fuga*, a cura di U. Rozzo, Torino, Claudiana, 1985, p. 129. Sulla penetrazione delle idee riformate nella città lagunare

pubblicano testi religiosi di ogni tipo, dalle stampe devozionali di carattere popolare, alle orazioni vicine al pensiero riformato.<sup>3</sup> La pervasività del dibattito religioso nei decenni centrali del secolo e la straordinaria fortuna editoriale della materia sacra sono due acquisizioni ormai imprescindibili per la comprensione delle opere di argomento cristiano scritte in quella età.

Gli studi sulla letteratura sacra di Aretino non fanno eccezione. Le direzioni di ricerca mirano tanto a porre in rilievo i rapporti con il mondo della stampa, e più estesamente la funzione pragmatica sottesa alle prose sacre, quanto a rivendicare la consapevolezza dottrinale dell'autore, tra ortodossia e suggestioni dell'evangelismo. Sulla scorta di questi indirizzi di ricerca, si è assistito negli anni recenti alla meritoria valorizzazione del *corpus* religioso aretiniano, che si avvia a trovare un'edizione moderna.

Leggendo le agiografie (le prime opere religiose stampate per l'Edizione nazionale) senza dimenticare il contesto storico-religioso, e tenendo un occhio sempre puntato sulle dinamiche editoriali, come è d'obbligo quando si affronta un autore come Pietro Aretino, non si può comunque ignorare un'osservazione semplice e immediata: si tratta a tutti gli effetti di opere letterarie. L'elaborazione stilistica, la struttura narrativa, la definizione dei personaggi, gli inserti efrastici sono tutti elementi che rivelano l'ambizione da parte dell'autore a comporre opere con piena dignità letteraria. Anche sotto questa prospettiva dunque dovranno essere analizzate.

Si intende qui offrire in un volume monografico una lettura delle tre *Vite* di Aretino, che ne ponga in risalto le peculiarità espressive, le dinamiche narrative e le modalità in cui è condotta la narrazione. La scelta di concentrare lo studio

---

la bibliografia è vasta; per le questioni più pertinenti a questo studio, meritano attenzione in particolare gli studi di Massimo Firpo, tra cui si segnala M. FIRPO, F. BIFERALI, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari-Roma, Laterza, 2016. Sui rapporti con la stampa cfr. *Erasmo, Venezia e la cultura padana nel '500*. Atti del XIX Convegno Internazionale di Studi Storici (Rovigo, 8-9 maggio 1993), a cura di A. Olivieri, Rovigo, Minelliana, 1995; G. FRAGNITO, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura 1471-1605*, Bologna, il Mulino, 1997; D. FRATANI, *Edizione e nicodemismo*, in «Line@editoriale», I, 2010, pp. 1-34.

3 La critica ha dedicato attenzione al libro religioso nella prima età della stampa. Fra gli altri studi, sia sugli aspetti letterari sia su quelli editoriali, si segnalano *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano*, Modena, Panini, 1987; *Il libro religioso*, a cura di U. Rozzo, R. Gorian, Milano, Sylvestre Bonnard, 2002; *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a cura di C. Delcorno, M.L. Doglio, Bologna, il Mulino, 2003; *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardisino, E. Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009; *Visibile teologia. Il libro sacro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, a cura di E. Ardisino, E. Selmi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012. Vero è che l'importanza del libro religioso nel XVI secolo risaltava già in *La stampa in Italia nel Cinquecento*. Atti del convegno (Roma, 17-21 ottobre 1989), a cura di M. Santoro, Roma, Bulzoni, 1992.

sulle tre agiografie è dettata dall'interesse specifico per la forma agiografica, più incline allo sviluppo narrativo rispetto al genere della parafrasi su cui si articolano le prime opere sacre di Aretino.

L'agiografia offre uno schema narrativo su cui procedere, ma in essa la forma della narrazione lunga si accompagna a una feconda interazione con i generi brevi, fin dalla tradizione medievale.

Aretino è un eccezionale manipolatore di generi, come emerge in modo mirabile nelle cosiddette *Sei giornate*. Merita attenzione allora il modo in cui egli affronta la trattazione agiografica, contemperando i vincoli insiti nel racconto della vita di santi con l'intenzione di comporre un'opera sigillata dalla propria ormai celebre firma.

La questione è duplice: riguarda sia gli interventi in prima persona, sia la regia che sta dietro la costruzione del libro.

Su un livello vi è la figura dell'io autoriale. Le agiografie escono sotto il nome di Aretino, cioè di quel personaggio che l'autore si è tagliato indosso con i suoi scritti e con l'autopropaganda che in vario modo li accompagna. Non occorre neanche inoltrarsi nella lettura per intendere l'autorialità forte che contraddistingue i libretti sacri: nel frontespizio della *Vita di Tommaso*, per esempio, campeggia il consueto ritratto e in alcune versioni delle agiografie il nome è anche anticipato dall'epiteto «Divino», che all'orecchio moderno suona ai limiti del blasfemo a siglare un'opera di argomento sacro.<sup>4</sup> Ci si interroga quindi, in questo studio, sulle forme assunte dall'io autoriale in questa peculiare tipologia di letteratura, non finzionale né autobiografica. Pasquino, il flagello dei principi, il censore del mondo e il redentore della virtù: molte sono le qualità che Aretino rivendica e con quest'aura variegata egli giunge a pubblicare le *Vite* dei santi. La materia sacra, soprattutto in quegli anni, è particolarmente delicata da trattare: è utile dunque chiedersi come essa scaturisca dalle mani di un tale personaggio.

L'io autoriale si manifesta con interventi diretti, più dosati e variegati di quanto capiti in altre opere aretiniane, ma, su un altro livello, l'autore è soprattutto il responsabile del trattamento espressivo e della costruzione del libro. A questo aspetto si intende conferire risalto nelle pagine che seguiranno, con la consapevolezza che le soluzioni aretiniane messe in opera qui risultano parzialmente condizionate dalla forma agiografica. La biografia del santo è una buona traccia narrativa, ma è anche un vincolo cogente, perché limita l'*inventio* dello scrittore. Inoltre, l'impossibilità di intervenire sulla *fabula* rischia di precludere

---

4 M. LOLLINI, *L'autobiografia dell'artista divino tra sacro e secolarizzazione*, in «Annali di italianistica», 2007, 25, pp. 275-310.

lo sviluppo di un libro: valga a titolo esemplificativo la vita di Tommaso d'Aquino, che decisamente offre pochi fatti salienti sui quali è difficile imbastire una narrazione di lunga gittata. Il problema, forse non del tutto ingenuamente, era evidente allo scrittore, il quale, per la seconda agiografia, lamentava di dover costruire un libro sulla mezza paginetta a cui si riduce la fonte.<sup>5</sup> Subentra allora la retorica dell'amplificazione, su cui la fantasia dello scrittore si esercita in modi diversi: si rilevano immediatamente le lunghe enumerazioni, ma si assiste anche al raddoppiamento degli identici episodi, narrati in forme diverse.<sup>6</sup> Le strategie di questo tipo sono degne di nota, come esiti sulla pagina della volontà di «far del suo», di imprimere del marchio aretiniano un genere che è votato alla diffusione ampia.

Le agiografie aretinarie dialogano con il pubblico esteso della letteratura religiosa, che era il settore editoriale con le maggiori tirature. Ma oltre a questi lettori, lo scrittore deve rivolgersi a una categoria particolare di pubblico, dalla quale ricava gli immediati guadagni del proprio lavoro di scrittura. Il primo destinatario è Alfonso d'Avalos che commissiona le prose agiografiche, ma anche altri nobili sono menzionati e non mancano le dediche a più persone per copie diverse della medesima opera.<sup>7</sup>

Il rapporto con il dedicatario non è limitato agli scritti introduttivi: come accade nei quadri, anche in questa letteratura devozionale il committente trova posto all'interno dell'opera, accanto al santo a cui è devoto. Da questa considerazione discendono due prospettive di indagine delle prose agiografiche.

Gli scritti di dedica e il problematico percorso di composizione dei libri, tracciato nell'epistolario, confermano l'ambiguità del rapporto fra Aretino e il marchese d'Avalos, in un *crescendo* che culmina con la laconicità della dedica dell'ultima agiografia. Oltre alle sezioni peritestuali espressamente dedicate ai nobili destinatari, le ragioni utilitaristiche appaiono compenetrare i tre libri. Lo

---

5 Lettera prefatoria alla prima edizione della *Vita di Caterina*, datata nella *princeps* 25 dicembre 1540 (ma nelle edizioni successive 25 novembre), *Al gran Marchese del Vasto*: «Se voi non trovate la virtù mia ne la prova che una volta vi sete mosso a farne de la grandezza che io ho trovata la liberalità vostra ne la esperienza che sempre ne feci, datene la colpa ad Alfonso Davalo, il quale ha voluto che io formi un libro intero d'una leggenda che non empie un foglio mezzo, talché io vorrei che la sterilità di cotale istoria fusse stata imposta a lo studio di qualunque si voglia», P. ARETINO, *Opere religiose*, II, a cura di P. Marini, Roma, Salerno Editrice, 2011, p. 607. Paradossalmente la vicenda di Caterina è la più sceneggiabile delle tre: su questo punto si ritornerà nelle pagine seguenti.

6 Il gusto per l'amplificazione è anche nella tragedia: cfr. F. SPERA, *Il modello tragico dell'«Orazia»*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita* cit., pp. 787-801: 801.

7 Per un profilo di Alfonso d'Avalos cfr. G. DE CARO, *Avalos, Alfonso d'*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, IV, 1962, pp. 612-616.

scrittore si trova allora a dover calare l'encomio nella dimensione letteraria di un genere che in sé sembrerebbe lontano dai modi cortigiani dell'omaggio ai potenti. Nel tessuto agiografico si insinuano spunti di lode non disinteressata alla virtù precipua dei nobili: la generosità. L'io autoriale oscilla tra l'umiltà del cristiano, partecipe del peccato comune, e lo sprezzo aristocratico condiviso dai suoi più diretti destinatari, che lo induce a guardare alle folle con distacco altezzoso. È questa una forma implicita di adesione alla concezione dei potenti che egli ambisce a compiacere. L'encomio deve però esprimersi soprattutto in forme esplicite, che declinino entro l'ordito agiografico i *topoi* della celebrazione genealogica.

L'immagine pittorica del devoto inginocchiato accanto al santo suggerisce quindi in primo luogo di analizzare i modi diversi in cui si presenta la lode dei dedicatari e di conseguenza la saldatura tra il cronotopo del racconto e l'attualità da essa richiesta. Da questa stessa immagine deriva un secondo percorso di lettura, di cui già la critica aretiniana ha mostrato la ricchezza a proposito di altri scritti dell'autore. Si tratta del confronto con la dimensione artistica. Non rari sono oggi gli studi sul rapporto fra lo scrittore e gli artisti del suo tempo e quelli sulle suggestioni artistiche nelle opere di Aretino.<sup>8</sup> Nelle *Vite* dei santi il legame con l'arte è imprescindibile, a partire dal soggetto, che giunge all'autore inevitabilmente impresso delle sue molteplici e secolari raffigurazioni artistiche. Il dialogo con la pittura si presta ad essere analizzato sotto diverse angolazioni: dalle ecfraresi alle citazioni di artisti contenute nelle tre opere.

I *topoi* letterari sono piegati a confluire nello statuto particolare delle agiografie, cioè di testi non finzionali ma narrativi, con una funzione prioritariamente pragmatica piuttosto che estetica. Del materiale sacro Aretino fa opera letteraria e ho inteso qui esaminare i modi in cui vi riesce. Una specola privilegiata per questa osservazione sono proprio le opere apparentemente più lontane da quelle che stiamo analizzando: i due dialoghi puttaneschi. Si possono tracciare varie linee di intersezione fra le prose sacre e quelle più profane di Aretino, che illuminano la consapevolezza letteraria dello scrittore. I generi letterari, che di lì a non molto saranno ristretti entro una codificazione più rigida, presentano per Aretino confini labili, entro cui la sua penna si muove con scioltezza, per cogliere di ciascun genere ciò che di volta in volta meglio si presta al suo intento. La lettura delle agiografie qui proposta mira a porre in evidenza la ricchezza delle sperimentazioni letterarie aretiniane entro un perimetro, quello della narrazione di soggetto sacro, apparentemente refrattario più di altri alle ambizioni di letterarietà. Il prezioso lavoro filologico e gli studi di taglio storico pubblicati

---

8 Si rimanda al quarto capitolo per i riferimenti bibliografici.

in anni recenti su questo settore della produzione aretiniana hanno reso possibile avviare un'analisi della prosa delle tre *Vite*, per valorizzare le scelte macrostrutturali e le soluzioni stilistiche dell'Aretino agiografo. Una tale prospettiva consente di porre in evidenza la ricorrenza di determinati procedimenti espressivi all'interno del *corpus* ma anche le tangenze con altre opere dell'autore, corroborando l'immagine di quell'audace e consapevole manipolatore dei materiali letterari che fu Pietro Aretino.

# Capitolo I

## Contesto e composizione delle agiografie

La produzione devota di Pietro Aretino è tradizionalmente distinta in due periodi, comunque cronologicamente vicini; una distinzione interna è legittimata anche sul piano dei generi letterari.<sup>9</sup> L'intero *corpus* si iscrive in meno di un decennio, in un arco cronologico corrispondente al momento di maggior prolificità dello scrittore, anche sul versante profano, dal 1534 al 1543. Tutte le opere sono pubblicate a Venezia. Nel biennio 1534-35 escono per i tipi di Giovanni Antonio Nicolini da Sabio, su istanza di Marcolini (che non ha ancora avviato la tipografia in proprio) *La passione di Giesù, I sette salmi della penitenza di David e I tre libri della Humanità di Christo*. Nel 1538 è ormai Marcolini a stampare con i propri torchi i *Quattro libri de la Humanità di Christo*, rimaneggiamento dell'omonima opera in tre libri, e il *Genesi*. Qui si chiude quella che è comunemente considerata la prima fase della produzione devozionale dell'autore, per quanto la cosiddetta seconda fase sia cronologicamente avviata già nel 1539, con la stampa della *Vita di Maria Vergine*, che inaugura il genere dell'agiografia.<sup>10</sup> Seguono nel 1540

---

9[1] Si è proposto di parlare di una tripartizione, in cui il criterio di catalogazione risponde a un requisito di genere, a sua volta funzione di uno specifico valore pragmatico assegnato al testo. Si distinguono così opere confessionali, agiografiche e pubblicistiche. La tesi è sostenuta con ricchezza di argomentazione da Élise Boillet nei suoi diversi studi, a cui si accennerà in seguito. Emerge con peculiare evidenza nella comunicazione su *La riscrittura della Bibbia nel «Genesi» di Pietro Aretino (1538)*, tenuta dalla studiosa al convegno *Rewriting, Rewritings in Early Modern Italian Literature*, Berlino, 1-2 ottobre 2015, di cui si può leggere il resoconto R. COLBERTALDO, *Rewriting, Rewritings in Early Modern Italian Literature*, in «Romanische Studien», IV, 2016, pp. 657-662.

10 [2] Non si può dar conto qui della bibliografia sulla forma agiografica. Si segnalano soltanto alcuni studi che, in vario modo, hanno fornito utili spunti di riflessione alla mia lettura delle tre *Vite* aretiniane: H. DELEHAYE, *Les passions des martyrs et les genres littéraires*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1921; R. AIGRAIN, *L'hagiographie. Ses sources, ses méthodes, son histoire*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 2000 [1953]; *Raccolte di vite di santi dal XII al XVIII secolo*, a cura di S. Boesch Gajano, Fasano, Schena, 1990; S. SPANÒ MARTINELLI, *L'Italia fra il 1450 e il 1550*, in *Corpus Christianorum. Hagiographies*, II, sous la direction de G. Philippart, Turnhout, Brepols, 1996, pp. 61-82; M. CHIESA, *Agiografia nel Rinascimento: esplorazioni tra i poemi sacri dei secoli XV e XVI*, in *Scrivere di santi*. Atti del II Convegno di studio dell'associazione italiana



e nel 1543 la *Vita di Catherina vergine* e la *Vita di san Tomaso signor d'Aquino*. Fra queste ultime tre opere e le precedenti si individua una discontinuità, dovuta prima di tutto alla specificità del genere agiografico rispetto alla parafrasi biblica su cui si articola la produzione del 1534-38. Lo stesso Aretino dovette percepire come *corpus* unitario le tre *Vite* e come affini tra loro le riscritture sacre della fase precedente dal momento che quando decide di ripubblicare tutti gli scritti sacri, nel 1551-52, li distingue in due volumi: *Genesi, Humanità* e *Salmi* nel primo, *Vita di Maria, di Caterina e di Tommaso*, nell'altro. L'intenzione è del resto rispettata dagli editori moderni, che nell'Edizione nazionale delle opere di Aretino hanno distribuito le *Opere religiose* su due tomi: *Vita di Maria Vergine, Vita di santa Caterina, Vita di san Tommaso* (tomo II, ma stampato prima) e *Passione di Gesù, Sette Salmi de la penitenza di David, Umanità di Cristo, Genesi* (tomo I).<sup>11</sup>

La *Vita di Maria* è in effetti una sorta di ponte tra i due momenti della poetica sacra aretiniana, giacché ha sì impianto agiografico, ma comprende al proprio interno anche consistenti riprese della produzione precedente; l'affinità con la fase confessionale si rileva anche a livello ideologico, con una più marcata intensificazione dei tratti patetici. La composizione di questa prima agiografia si intreccia con dinamiche che conducono al di fuori del testo e che, nel caso di Aretino, assumono sempre un valore quanto mai fondamentale per la comprensione dell'opera.

Scrivendo letteratura sacra il fustigatore dei vizi guarda ovviamente verso l'esterno, con intenzioni complesse, che mirano almeno verso due direzioni: l'immediata utilità che discende dalla dedicazione dell'opera e il valore specifico che essa può aggiungere alla figura che l'autore tanto accuratamente va costruendosi addosso. La relazione con il dedicatorio può essere seguita attraverso le dediche interne al testo e i riferimenti in questo senso presenti nell'epistolario: essa riconduce ai rapporti tra lo scrittore e la società del tempo, ma anche ai

---

per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia (Napoli, 22-25 ottobre 1997), a cura di G. Luongo, Roma, Viella, 1998, pp. 205-226; *Il pubblico dei santi. Forme e livelli di ricezione dei messaggi agiografici*. Atti del terzo Convegno di studio dell'Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia (Verona, 22-24 ottobre 1998), a cura di P. Golinelli Roma, Viella, 2000; *Bibliografia agiografica italiana. 1976-1999*, a cura di P. Golinelli, Roma, Viella, 2001; *Europa sacra. Raccolte agiografiche e identità politiche in Europa fra Medioevo ed Età moderna*, a cura di S. Boesch Gajano, R. Michetti, Roma, Carocci, 2002; M. GOULLET, *Écritures et réécritures hagiographiques. Essai sur les Vies de saints dans l'Occident médiéval*, Turhout, Brepols, 2005.

11[3] Singolare invece la prima edizione moderna delle agiografie, che esclude la *Vita di Maria*. Il volume, pubblicato nel 1977 da Flavia Santin per Bonacci, reca il titolo *Le vite dei santi. Santa Caterina Vergine. San Tommaso d'Aquino. 1540-1543*, che esplicita la scelta di non attenersi all'ultima volontà dell'autore, riconoscibile nella stampa Manuzio del 1552, ma di risalire alle prime edizioni.

modi in cui il dovere encomiastico si esplica nel testo letterario, in una dialettica tra strutture retoriche ereditate dalla tradizione e contingenza del presente. La materia è ampia e merita uno sviluppo autonomo, perciò ad essa sarà dedicato un capitolo. Per ora basti ricordare che con la *Vita di Maria* nel 1539 Aretino si rivolge idealmente ad Alfonso d'Avalos, per il tramite della vera dedicataria del libro, la moglie Maria d'Aragona. Il favore del marchese gli è necessario per assicurarsi il pronto pagamento della pensione imperiale, ma anche per attestare la propria posizione nella corte imperiale, potenzialmente minata da alcune inimicizie che lo scrittore vi si era procacciato.<sup>12</sup>

La funzione utilitaristica dell'opera (condivisa con le altre due agiografie, seppure con diversi obiettivi immediati) è la ragione che ha indotto generalmente a considerare meno originale la stagione agiografica di Aretino rispetto alla sua produzione definita confessionale. In effetti, come si vedrà, sarebbe riduttivo interpretare le tre vite di santi soltanto come strumento delle ambizioni aretiniane al favore imperiale prima e al cappello cardinalizio dopo, con la riedizione del 1552 (per quanto questi due obiettivi debbano comunque essere presi in esame nella lettura delle opere).

La *Vita di Maria* stando al colophon della stampa marcoliniana risulta pubblicata nell'ottobre del 1539.<sup>13</sup> Si registrano quattro varianti di stampa: l'esemplare più diffuso contiene una lettera prefatoria a Maria d'Aragona e una postfatoria a Girolamo Verallo, poi comprese nel secondo libro delle lettere, datate 22 e 25 novembre 1540;<sup>14</sup> gli altri esemplari non differiscono tanto nel testo vero e proprio, quanto nella presenza o meno delle lettere prefatoria e postfatoria e nella scelta dei dedicatari dell'opera nel suo complesso e dei singoli libri di cui essa si compone.<sup>15</sup> Della *Vita di Maria* seguono altre edizioni: nel 1540, nel

---

12[4] Nel 1538 Aretino rischia il processo e un duro colpo gli è sferrato dalla *Vita di Pietro Aretino del Berna*. Su queste circostanze cfr. P. MARINI, *Introduzione*, in P. ARETINO, *Opere religiose* cit., pp. 9-68; P. PROCACCIOLI, *Per l'Albicante criptobiografo di Aretino*, in «Sincronie», I, 1997, 2, pp. 25-58; ID., *Introduzione*, in G.A. ALBICANTE, *Occasioni aretiniane (Vita di Pietro Aretino del Berna, Abbattimento, Nuova contentione)*, Manziana, Vecchiarelli, 1999, pp. 7-42; e ID., *Un cappello per il divino. Note sul miraggio cardinale di Pietro Aretino*, in *Studi sul Rinascimento italiano – Italian Renaissance Studies. In memoria di Giovanni Aquilecchia*, a cura di A. ROMANO, P. PROCACCIOLI, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 189-226.

13[5] Le notizie editoriali e filologiche derivano dalla nota al testo di Paolo Marini, curatore del secondo tomo delle *Opere religiose di Pietro Aretino*: P. MARINI, *Nota ai testi*, in P. ARETINO, *Opere religiose* cit., pp. 615-693.

14[6] Per le *Lettere* si veda P. ARETINO, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997-2002 e *Lettere scritte a Pietro Aretino*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2003-2004.

15[7] Gli esemplari si trovano uno presso la Biblioteca Angelica (ZLV 6) e due presso la Beinecke Library (2008-2506 e 2008-2524).

1545, due senza indicazione di data, una nel 1628, una nel 1633 e una nel 1642 per Ginammi.

La *Vita di santa Caterina* è commissionata ad Aretino da Alfonso d'Avalos probabilmente all'indomani della *princeps* della *Vita di Maria* sulla scorta della riuscita del volume iniziale del nuovo ciclo sacro. L'opera ha infatti la stessa suddivisione e generalmente un impianto paratestuale simile alla precedente. La scrittura però procede con fatica, come risulta dall'epistolario. Infine compare nel dicembre 1540 anch'essa per Marcolini. L'opera include quattro sonetti: due di Aretino stesso, uno di Lodovico Dolce e uno di Daniele Barbaro. Ancora per Marcolini l'opera è ristampata nel 1541; seguono tre edizioni senza indicazione tipografica, l'una del 1541, le altre due senza data. Nel 1628, nel 1630 e nel 1636 l'opera è stampata a Venezia da Ginammi (assegnata a Partenio Etiro).

Come si vede le prime due opere riscuotono un notevole successo, attestato dal rapido proliferare delle edizioni a ridosso della *princeps*.

La terza e ultima agiografia è la più scopertamente vicina agli interessi del committente, in forza della presunta linearità genealogica che conduce da Tommaso d'Aquino al casato d'Avalos.<sup>16</sup> Questo dato, apparentemente esterno al testo, è in verità ricco di interesse dal punto di vista strettamente letterario. L'osservazione si fa evidente se si guarda ai decenni successivi ad Aretino, quando nell'ambiente culturale matura una riflessione teorica più stringente sia sul piano delle forme sia su quello delle ideologie. La materia sacra si configura allora come l'ideale tramite per attingere le più alte vette della gerarchia letteraria. Al sommo, è noto, c'è il poema epico: la declinazione epica dell'argomento cristiano, allora, diviene per eccellenza la massima aspirazione di un poeta. Con Aretino, beninteso, questo discorso ha poco da spartire, tuttavia nella funzione encomiastica della vita dell'Aquinate si trova un palese raccordo con il genere del poema, tale da sollecitare la riflessione sul rapporto tra materia agiografica e materia epico-cavalleresca. È il primo di una serie di tasselli del composito mosaico delle contaminazioni aretinarie tra generi. Questa volta l'interferenza è genetica: curiosamente a monte della terza agiografia c'è lo stesso materiale da cui scaturiva nel 1527 l'ideazione della *Marfisa*, cioè una genealogia.

La composizione della *Vita di san Tommaso* - come del resto quella della *Marfisa* - si rivela piuttosto travagliata: da un lato il marchese incalza lo scrittore con pressanti sollecitazioni, d'altro lato Aretino lamenta le frequenti dilazioni

---

16[8] Sulla famiglia d'Avalos, cfr. cfr. V. DE MARTINI, M. BUGLI, *Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, le cortesie, le audaci imprese...*, in «Rivista storica del Sannio», VIII, 2001, 15, pp. 229-251; F. LUISE, *I D'Avalos. Una grande famiglia aristocratica napoletana nel Settecento*, Napoli, Liguori, 2006.

del pagamento della sua pensione e protesta per la difficoltà dell'impresa, fino al logoramento dei rapporti tra l'autore e il dedicatario. Infine l'opera vede la stampa nel 1543 per Giovanni Farri, a istanza di Biagio Perugino Patarnostroia. Giammaria Mazzuchelli parla però di una *princeps* per Marcolini, che in effetti risulta avere ottenuto i privilegi di stampa nell'aprile 1542. Paolo Marini fa notare che l'opera risulta conclusa nel gennaio 1542:<sup>17</sup> se la stampa ritarda fino all'anno seguente devono essere subentrate nuove difficoltà nelle relazioni con il committente, che potrebbero avere indotto Aretino a ritardare l'edizione, a fini sottilmente ricattatori nei confronti del marchese. Fino alla stampa Ginammi del 1628 non ci sono altre edizioni singole della vita di Tommaso; ad essa seguono due edizioni del 1630 e una, identica, del 1636.

Nel 1552 le tre agiografie, come già detto, sono pubblicate in un unico volume, ancora a Venezia presso i figli di Aldo, con dedica a papa Giulio III. Il progetto editoriale risponde all'ambizione aretiniana alla porpora cardinalizia.<sup>18</sup>

Questa, seppur sintetica, panoramica sulle vicende editoriali non serve solo a definire le coordinate spazio-temporali entro cui situare l'opera letteraria, ma è una premessa indispensabile, di fatto, ogni volta che ci si confronta con gli scritti aretiniani. Per primi gli studi di Amedeo Quondam hanno portato all'attenzione la fucina marcoliniana con la brillante compagine di scrittori che vi ha orbitato intorno, il divino Pietro il più noto.<sup>19</sup> Vale la pena di evidenziare che le

---

17[9] P. MARINI, *Introduzione* cit., p. 39.

18[10] Sulle ambizioni di Aretino alla porpora e, più in generale, sui suoi rapporti con la curia cfr. P. PROCACCIO-LI, *Un cappello per il divino* cit.; É. BOILLET, *L'adaptation des ambitions romaines de l'Arétin aux événements de 1533-1534 : du «Pronostic de l'année 1534» aux lettres de dédicace des «Psaumes»*, in *L'actualité et sa mise en écriture aux Xve-XVIe et XVIIe siècles (Espagne, France, Italie, Portugal)*. Actes du Colloque International (Paris, 18-20 octobre 2000), par P. Civile, D. Boillet, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 169-189; EAD., *L'Arétin et les papes de son temps. Les formes et la fortune d'une écriture au service de la papauté*, A. MATTUCCI, «Or sia vero che il papa attenga tutto»: la corte di Roma negli scrittori del Cinquecento e L. VENDRAME, *Silences, critiques et éloges à propos des papes dans les «Livres de Lettres» de l'Arétin*, in *La papauté à la Renaissance*, sous la direction de F. Alazard, F. La Brasca, Paris, Champion, 2007, pp. 325-363; pp. 465-473 e pp. 475-495; M. MOLINARI, «Per divina gratia Uomo libero» e «Humile servo». *Itinerario di un'ambizione ecclesiastica attraverso alcune dediche di Pietro Aretino*, in «Margini. Giornale della dedica e altro», 2013, 7, online

19[11] A. QUONDAM, *Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, «Giornale storico della letteratura italiana», 497, 1980, pp. 75-116, e poi ID., «Mercanzia d'onore» «Mercanzia d'utile». *Produzione letteraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di A. Petrucci, Roma - Bari, Laterza, 1989, pp. 51-104. Sull'entourage aretiniano altro caposaldo bibliografico è G. AQUILECCHIA, *Pietro Aretino e altri poligrafi a Venezia*, in ID., *Nuove schede di italianistica*, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 77-138. La nozione di poligrafi è ridisegnata negli atti del seminario *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*. Seminario di Letteratura italiana (Viterbo, 6 febbraio

agiografie di Aretino (per lo meno le prime due) escono proprio da quello stesso «giardino» dove svolizzeranno i «farfalloni» di Anton Francesco Doni: quelle opere bizzarre a mezzo tra l'aneddoto, il proverbio, la favola, il paradosso... Non si tratta certo di osservare un'incongruenza tra opere leggere e gravi, perché tale contrapposizione non ha senso alcuno, ma di rilevare anche questo settore, forse meno noto, della stamperia marcoliniana.<sup>20</sup> Inoltre, *en passant*, la sensibilità di lettori duemilleschi è colpita dalla varietà di questo catalogo editoriale cinquecentesco.

Sodale di Marcolini, Aretino, come rilevano gli editori moderni di ciascuna sua opera, è una presenza attiva (e invasiva, a detta dei protti) in tipografia: allestire l'edizione critica di un suo testo impone la verifica certosina di ciascun esemplare, perché l'autore potrebbe esservi intervenuto ancora in corso di stampa. Nel corso del processo di stampa, forte del suo nome, può imporre persino la temuta riapertura delle forme per intervenire personalmente con i suoi aggiustamenti, nonostante il rischio che tale operazione comporta per la stampa.<sup>21</sup> Nel caso delle opere agiografiche gli esemplari con dediche diverse sono un'altra prova dell'intraprendenza editoriale della coppia scrittore-editore. Insomma, l'oggetto libro per Aretino riveste un'importanza fondamentale: tanto quanto le parole scritte, il carattere, il formato, le immagini, l'impaginazione e tutto ciò che concorre a trasformare il testo in un corpo materiale deve essere orientato all'obiettivo che l'autore si propone.

Per questo motivo si rende necessaria una breve descrizione almeno delle prime edizioni e poi della raccolta, che consente anche di porre in risalto la specificità dell'operazione letteraria messa in atto con la nuova edizione complessiva del 1552.

La *Vita di Maria Vergine di messer Pietro Aretino* (1539) è un libretto in ottavo, con quattro silografie, la prima sul frontespizio, la seconda e la terza in apertura di secondo e terzo libro. Vi sono rappresentate la nascita di Maria, l'annunciazione e l'assunzione. L'ultima immagine è il ritratto dell'autore in cornice. Il volumetto ha la consueta marca di Marcolini, con la verità inseguita dalla menzogna e salvata dal tempo e il motto *Veritas filia temporis*.

---

1998), a cura di P. Procaccioli, A. Romano, Manziana, Vecchiarelli, 1999.

20[12] Molti contributi sono apparsi in anni recenti sull'attività di Marcolini, al centro di un *Progetto Marcolini* avviato nel 2005, che ha condotto anche a un Convegno internazionale, con i relativi Atti: *Un giardino per le arti. Francesco Marcolino da Forlì, la vita, l'opera, il catalogo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Forlì, 11-13 ottobre 2007), a cura di P. Procaccioli, P. Temeroli, V. Tesei, Bologna, Editrice Compositori, 2009. Fra gli altri volumi sull'argomento, un illuminante profilo della personalità dell'editore emerge in F. MARCOLINI, *Scritti. Lettere, dediche, avvisi ai lettori*, a cura di P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2013.

21[13] Lo fa per esempio nei libri di lettere, anche per la necessità di un aggiornamento davvero quotidiano su questo tipo di scritti. Cfr. M. BERTOLO, *Aretino e la stampa. Strategie di autopromozione a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 2003.

*La Vita di Catherina vergine composta per M. Pietro Aretino* (1540) ha dimensioni analoghe alla precedente (salvo che è più breve: 116 carte invece di 155), di cui ricalca anche la distribuzione dell'apparato iconografico: nel frontespizio si vede l'immagine delle mistiche nozze di Caterina; all'inizio del secondo e del terzo libro due scene della vicenda della santa (il supplizio della ruota e la traslazione del corpo al sepolcro), in calce lo stesso ritratto di Aretino che compare nel libro mariano.<sup>22</sup>

L'ultimo volume agiografico è pubblicato da un altro editore. Nel formato non è molto diverso dai due precedenti: anch'esso in ottavo, 128 carte, sul frontespizio riporta il titolo *La vita di san Tomaso, signor d'Aquino. Opera di M. Pietro Aretino* e il ritratto dell'autore in un medaglione.<sup>23</sup> Si nota invece l'assenza di silografie.

Con la raccolta delle tre opere, stampata nel 1552 da Paolo Manuzio, si ha invece un cambiamento notevole: il passaggio dal piccolo libro tascabile al volume in quarto, di più di 250 carte; scompaiono anche le immagini: non più dunque un libro devozionale per un ampio pubblico, ma un'opera da biblioteca.

Le silografie che corredano i libri marcoliniani sono oggetto di vari importanti studi critici,<sup>24</sup> che hanno ben posto in luce le dinamiche di riuso del

---

22[14] Il ritratto è attribuito a Francesco Salviati; cfr. P. MARINI, *Nota al testo* cit., p. 616, n. 2 e p. 636, n. 17, con relativa bibliografia; É. 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, P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2008, pp. 21-42; *In utrumque paratus. Arezzo e Aretino, Aretino a Arezzo. In margine al ritratto di Sebastiano del Piombo*. Atti del Colloquio internazionale (Arezzo, 21 ottobre 2006), a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2008 (in particolare E. PARLATO, *Pietro Aretino ritratto da Sebastiano Del Piombo, «stupendissimamente» descritto da Giorgio Vasari: metamorfosi delle identità aretiniane* e F. MOZZETTI, *L'Aretino ritratto e il ritratto di Aretino: da Tiziano a Google*, pp. 207-225 e 227-234).

23[15] Si tratta del *recto* della medaglia coniata da Leone Leoni, cfr. P. MARINI, *Nota al testo* cit., p. 626, n. 13, con relativa bibliografia.

24[16] Cfr. A. STEFANINI, *Illustrazioni marcoliniane e testi doniani*, in *Riscrittura intertestualità transcodificazione*. Seminario di studi (Pisa, 1991), a cura di E. Scarano, D. Diamanti, Pisa, Tipografia editrice pisana, 1992, pp. 145-165; E. PIERAZZO, *Iconografia della «Zucca» del Doni. Emblematica, ekfrasis e variantistica*, in «Italinistica», XXVII, 1998, 27, pp. 403-425; P. TEMEROLI, *Astuzie del paratesto e gioco delle parti tra autore e editore nelle stampe di Francesco Marcolini*, in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 15-17 novembre 2004; Bologna, 18-19 novembre 2004), a cura di M. Santoro, M.G. Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 493-504; G. MASI, *Le magnifiche sorti delle immagini*, in *Studi per le «Sorti». Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, a cura di P. Procaccioli, Treviso-Roma, Fondazione Benetton Studi e Ricerche & Viella, 2007, pp. 139-156; «Una soma di libri». *L'edizione delle opere di Anton*

materiale, del resto non prerogativa di Marcolini: sono emblematici in tal senso i recuperi di silografie del *Furioso* nella *Marfisa* aretiniana per lo Zoppino, dove la rappresentazione di Parigi si trasforma nell'illustrazione della città di Dite.<sup>25</sup> Altrettanto interessanti sono i contributi intorno alla ritrattistica aretiniana: emerge nel complesso la consapevolezza da parte del mondo editoriale cinquecentesco della non accessorietà del dato iconografico, ovvero il riconoscimento delle potenzialità comunicative dell'immagine, forse evidente in particolare nella stampa di circolazione maggiore, come era appunto quella di opere di carattere devozionale, o dei poemi cavallereschi. Aretino fa anche del proprio ritratto uno strumento di propaganda, tanto più che spesso al ritratto è accompagnata una didascalia. Date queste premesse, può essere utile valutare la presenza o meno all'interno del libro dell'immagine dell'autore e degli epiteti con cui egli si qualifica. Solo la *Vita di Tommaso* riporta il ritratto di Aretino sul frontespizio fin dalla *princeps*, con l'iscrizione «D. Petrus Aretinus flagellum principum». Nelle due precedenti la prima edizione poneva l'immagine dello scrittore in calce, con l'indicazione del nome senza altri attributi. Nel frontespizio della raccolta non c'è ritratto, ma è interessante notare quale fra i suoi vari attributi Aretino sceglie per definirsi: «M. Pietro Aretino Del Monte eccelso Divoto, e per divina gratia Uomo libero». È esibita la fedeltà al pontefice a cui l'opera è dedicata e sottolineata la condizione di libertà, di cui spesso Aretino si dà vanto, forse per rassicurare il dedicatario sulla propria integrità, al riparo da partigianerie.

L'esame dei ritratti si fa più interessante se si estende alle edizioni successive alla prima: colpisce che nella stampa del 1540 della *Vita di Maria* (la seconda nel repertorio ricostruito da Marini) così come in una stampa non datata (ma del 1541) della *Vita di Caterina* appaia l'immagine dell'autore con l'epiteto «il Divino Pietro Aretino». L'epiteto ovviamente è noto, ma riecheggia di un senso particolare posto ad apertura delle opere di argomento sacro, all'orecchio di oggi quasi blasfemo. Nel contesto della letteratura sacra l'aggettivo «divino» non sembra potersi usare con troppa leggerezza, poiché appunto indica una prerogativa d'eccellenza che l'uomo non può arrogarsi; evidentemente nella prima metà del Cinquecento la materia religiosa si maneggia con meno cautela, ma il fatto che l'epiteto può essere apposto alla firma di un'opera che tratta di santi senza che ciò sollevi perplessità è il segnale di quanto esso fosse ormai considerato parte stessa del nome di Aretino. La costruzione del personaggio pubblico Aretino passa anche attraverso gli

---

*Francesco Doni*, a cura di G. Masi, M. Ciliberto, G. Albanese, Firenze, Olschki, 2008; *Un giardino per le arti* cit. 25[17] L. DEGL'INNOCENTI, *Testo e immagini nei continuatori dell'Ariosto. Il caso uno e trino della «Marfisa» di Pietro Aretino illustrata coi legni del «Furioso» Zoppino*, in «Schifanoia», 2008, 34-35, pp. 193-203.

appellativi che ne accompagnano il nome e la notorietà di essi è una testimonianza di quanto ben riuscita sia stata l'operazione di propaganda di sé messa in atto dallo scrittore. Il titolo di divino insomma precede le prose sacre, non deriva da esse: lo scrittore eccezionale – divino – propone al pubblico le sue nuove opere, non diviene «divino» in conseguenza del cimento nell'agone del sacro. Certo è che questa qualifica, apposta a opere sacre, veicola la suggestione di un'ispirazione superumana, un alone profetico che sicuramente non dispiace ad Aretino. Nel campo del sacro si rimane, del resto, con una metafora che egli adotta più volte per rappresentarsi: quella dello scrittore di vangelo, a dire l'aderenza al vero sbandierata in ciascuna sua opera. La verità, non a caso, è nella marca tipografica dell'amico Marcolini. L'impressione del consueto ritratto, con il cartiglio che lo definisce «divino», è quindi un segnale paratestuale della continuità interna alla produzione aretiniana, benché vada ricordato che essa non è nelle prime edizioni e non è nella *Vita di Tommaso*. A dispetto della contrapposizione tra opere sacre e opere profane, proclamata da Aretino stesso, l'immagine che l'autore presenta di sé trova un forte principio unitario nel motivo della verità, spesso dichiarato a pieni polmoni, altre volte (come accade per la didascalia al ritratto) più implicito.

Perché l'analisi risulti più chiara, è utile ripercorrere le tre agiografie, per poi seguire al loro interno percorsi di lettura incentrati su alcune tematiche notevoli. Nelle tre opere la trama, come è naturale nel genere agiografico, è vincolata, ma, come si mostrerà qui di seguito, alcuni caratteri meritano particolare attenzione.

Innanzitutto vi è l'esigenza di elaborare un'opera che soddisfi senza riserve il gusto dell'interlocutore – il cui appagamento si deve postulare proporzionale al guadagno per lo scrittore. Per raggiungere quest'obiettivo (tanto personalmente cogente) il testo deve risultare originale: impresso della capacità espressiva per la quale Aretino è noto. L'estro della divina penna è costretto entro un perimetro già delineato, costituito dalla materia imm modificabile che si accinge a trattare. La *fabula* è già scritta, nulla può essere inventato né mutato e il margine di libertà creativa sul piano della narrazione è decisamente risicato.

Se dall'argomento deriva la preclusione per l'*inventio* narrativa, dalla funzione pratica (utilitaristica) discende l'esigenza di contrassegnare espressamente l'opera come omaggio allo specifico destinatario. L'ambientazione di necessità lontana nel tempo e nello spazio contrasta con la possibilità di menzionare convenientemente i dedicatari. Il problema non è esclusivo di Aretino: la letteratura del Cinquecento pullula di nomi di nobili coevi, né il genere letterario osta alla dovuta citazione. Il poema risolve la difficoltà con le rassegne degli illustri venturi, con la legittimazione virgiliana, mentre ovunque, nell'universo letterario, soccorrono le lettere dedicatorie, fino alla prova estrema del novelliere bandelliano, mirabile manipolazione letteraria di verità e costruzioni narrative. Nel caso delle agiografie, inoltre,



è richiamato un altro imprescindibile modello: quello dell'arte figurativa, che ha abituato, con una tradizione secolare, a vedere giustapposti santi e donatori in una continuità che da ideale si fa concreta. In letteratura, tuttavia, la questione non può essere risolta altrettanto agevolmente e merita perciò attenzione il modo in cui Aretino inserisce la propria *captatio benevolentiae* senza pregiudicare la problematica istanza di realismo, sottesa al genere sacro.

L'accento all'arte figurativa non vale solo in termini generali: si arricchisce di particolare significato nel caso di Aretino e, ancor più specificamente, di questa parte della sua produzione. Non solo, infatti, egli era legato da amicizia e collaborazione con alcuni tra gli artisti più rilevanti della scena veneziana contemporanea (Tiziano, Sansovino fra gli altri), ma proprio nel torno di anni a cui risalgono le tre opere sacre il rapporto è attestato in termini di intensa frequentazione.<sup>26</sup> La scrittura di Aretino interviene a promuovere la pittura dell'amico artista.

Quanto al testo, infine, sia per l'inclinazione dell'autore per la pittura (e le sue velleità di pittore),<sup>27</sup> sia per scelta poetica consapevole, sia per influenza di una tendenza sempre feconda in letteratura e avallata dal prestigio dell'epica classica, il gusto pittorico compenetra il *corpus* aretiniano. Nei *Ragionamenti* esso si esplica in scene di esibito erotismo, a partire dalle prime pagine. Ora il soggetto è decisamente diverso, ma l'autore vi opera con la stessa perizia ecfrastica.

Strategia narrativa, dovere dell'omaggio ed echi pittorici costituiscono tre presupposti con i quali lo scrittore si confronta nella composizione delle agiografie, che scaturiscono proprio dalla dialettica tra le costrizioni strutturali e le soluzioni personalmente declinate dall'autore.

Nella lettura delle agiografie aretiniane può essere adottata una prospettiva che sembra consentire l'emergere dei motivi sopra indicati: quella dell'io autoriale. Si può, cioè, ripercorrere il trittico alla ricerca degli interventi in prima persona. Questa prospettiva di indagine appare particolarmente interessante nello studio dell'opera di Aretino perché l'io autoriale coincide di fatto con l'immagine che lo scrittore costruisce di sé attraverso la sua opera. Superfluo sottolineare quanto con il «flagello

---

26[18] C. CAIRNS, *Pietro Aretino and the Republic of Venice*, Firenze, Olschki, 1985; *Il Rinascimento italiano di fronte alla Riforma. Letteratura e arte*. Atti del Colloquio internazionale (London, 30-31 gennaio 2004), a cura di C. Damianaki, P. Procaccioli, A. Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2005; *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*. Atti del Seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), a cura di A. Corsaro, H. Hendrix, P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2007.

27[19] D. ROSAND, *Pietro pictore Aretino*, in «Venezia Cinquecento», XX, 2010, 40, pp. 183-215.

dei principi» sia rilevante tale operazione. Non si tratta però soltanto di definire il personaggio pubblico Pietro Aretino, ma anche di fare emergere la consapevolezza dello scrittore, forse meglio evidente nei casi in cui l'io prende parola direttamente. Le considerazioni sui modi e sulle intenzioni della sua letteratura sono frequenti nelle opere più note di Aretino: basti pensare alle *Sei giornate* dove provocatoriamente la popolaresca Nanna è portavoce di teorie linguistiche e poetiche affatto ingenue. Perciò meritano attenzione in questo senso anche le prose sacre, meno indagate da questo punto di vista eppure potenzialmente preziose per valutare la portata della riflessione metaletteraria in un contesto di pubblico diverso rispetto alla comunità dei letterati, alla quale spesso guardano le opere più alte della letteratura rinascimentale.

### *Vita di Maria*

La *Vita di Maria* comincia con la presentazione di Gioacchino e Anna, nella loro vita integerrima. Subito si dispiega la ricca retorica aretiniana, fin dalla prima pagina impressa del segno dell'accumulazione, per rendere la straordinarietà della condotta dei santi genitori:

Le infermità, i carceri, i freddi, le fami, le seti, l'afflizioni e le sepolture erano curate, visitati, riscaldati, cibate, saziati, consolati e ricoperti da quella misericordia che gli rinteneriva i cori e rindolciva le menti, talché parevano composti più di compassione che di carne.<sup>28</sup>

L'espressione è efficace paradigma della cifra stilistica dell'opera, perché vi si trovano coniugate una generale semplicità nel lessico con la ricerca di soluzioni peregrine, qui evidenti su due fronti: l'insolita declinazione al plurale degli astratti e l'arditezza metaforica dell'immagine finale, in cui si presentano i due personaggi formati di compassione anziché di carne. Ma ciò che più risalta nel periodo è l'accumulazione dei soggetti, che trova precisa rispondenza nella serie di participi, ciascuno semanticamente tagliato sul soggetto corrispondente.

La santa coppia prega Dio per avere un figlio, che promette di votare al servizio sacro. In occasione della festa degli Encenii Gioacchino si reca al tempio di Gerusalemme, ma mentre si appresta a portare i suoi doni all'altare il sacerdote gli ingiunge di allontanarsi perché la sua sterilità lo rende indegno di occupare tale posto. Dal punto di vista narrativo, si concreta in questo passaggio la funzione dell'oppositore, che rende esplicita la

---

28[20] P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 91.

mancanza che affligge i due personaggi, finora presentati soltanto nella loro eccellenza. Contrito Gioacchino medita sulla propria colpa ritirandosi a condurre vita di pastore e qui gli appare l'angelo ad annunciargli che sua moglie partorerà una figlia, Maria, da cui nascerà il figlio di Dio. È il primo intervento diretto del divino, per rappresentare il quale ricorre la topica dell'epifania: un triplice tuono squarcia il cielo, lampi, fiamme e luce abbagliante completano la scena, fino alla comparsa dell'angelo, sfavillante di luce:

Nel dire egli così, il cielo, scosso da tre tuoni i quali fecero tremare i monti non che le nuvole, cominciò tutto ad ardere di lampi e di raggi sfavillanti fuoco e fiamma sparta dal lume che sfavilla il superno incendio folgorante dal diadema de la divina gloria. Intanto una stella fissa producente effetti beati, levatasi dal luogo prescritto a lei da la natura, diede agio a un corriero di Dio sommo, il quale, in guisa di carbone acceso, uscendo dal Cielo con nuovo stupore de le sue famiglie, comparve in sul giogo del monte abitato da Giovacchino, il cui spirito, smarrito nel soverchio di cotanta luce, tutto attonito errava negli interni ricetti de la sua terrestre magione.<sup>29</sup>

Si nota, soprattutto nella prima frase, l'assieparsi di termini afferenti al campo semantico della luce, sempre variati in forme sinonimiche.

Mentre l'angelo appare a Giuseppe, un altro messaggero celeste visita in sogno Anna recandole la notizia. Questa volta la rappresentazione è scorciata, ma rimane comunque, pur nella sinteticità, connotata dal segno della luce:

Intanto il corriero de lo Imperadore degli idii e degli uomini entrò ne lo albergo di Anna e, empiuta che ebbe la sua oscurità di raggi, se le mostrò ne la visione et ella, riconosciutolo al folgorare del diadema e al fiammeggiare del volto di porpora, ode dirsi [...].<sup>30</sup>

Gioacchino e Anna si incontrano alla porta della città e al ritorno a casa avviene il concepimento. Gioacchino fa prova di umiltà perdonando il sacerdote che lo aveva accusato: si ha così la vittoria sull'oppositore, declinata nel senso cristiano del perdono, a prefigurare il seguito della vicenda. A questo punto della narrazione, mentre Maria è ancora nel ventre, preme subito assicurare che essa è immune dal peccato originale. La sua nascita è annunciata persino in cielo: Dio la rivela agli angeli. Il testo accoglie il discorso diretto di Dio, senza che l'io autoriale avverta la necessità

---

29[21] *Ivi*, pp. 97-98.

30[22] *Ivi*, p. 100.

di esprimere scrupoli intorno alla propria ambizione di riportare le parole di Dio, né di protestare l'ineffabilità del momento. L'unica mediazione è rappresentata dall'avvertenza che il discorso è da intendersi pronunciato «in lingua di Dio».<sup>31</sup> Alla nascita segue, dopo quaranta giorni, la presentazione al tempio, durante la quale avviene il primo miracolo: una bambina schiacciata dalla folla torna in vita nel nome di Maria; la reazione degli astanti è naturalmente di stupore. Il primo miracolo offre allo scrittore un'importante occasione per rappresentare il preternaturale. Qui egli lo fa descrivendo l'atteggiamento stupefatto della folla, che produce una novità a livello spaziale, quasi preconizzando la dilatazione spaziale che sarà poi tipica dell'epifania:

Fu tanto nuovo stupore che oppresse la mente degli animi di chiunque ciò vidde e udì, che ciascuno si ricolse in se stesso riducendo il largo nel luogo in cui da le punte dei piedi a la cima del capo per cagione de la maraviglia del miracolo gli distese le membra, talché dove non era niuno spazio si fece molto campo.<sup>32</sup>

Le prime parole della Vergine sono una preghiera:

Insegnami, Signore, a conoscere e ad amare la tua bontà nel modo in cui io conosco e amo il padre e la madre che tu mi hai dato [...] Fammi grazia che io viva ne la verginità ne la quale sono. Ecco io te la offerisco così pura e così netta come l'ho tratta dal ventre di Anna. Accettala dunque, Iddio, e conservala in me senza veruna macchia.<sup>33</sup>

Il tema centrale della verginità di Maria è già in queste prime parole, improbabilmente scaturite dalle labbra della bambina. La preghiera è gradita a Dio a tal punto che egli distingue la fanciullina con l'aureola di gloria. Nei primi anni di vita Maria gioca con le colombe: il dettaglio è importante sul piano narrativo, perché è occasione per intensificare l'effetto di empatia presso i lettori. Il personaggio della Vergine risulta infatti più vicino al sentire umano nel momento in cui se ne presentano anche gli atteggiamenti di domestica tenerezza. Élise Boillet<sup>34</sup> ha posto in luce questa tendenza di Aretino all'umanizzazione, in particolare nella figura di Cristo nelle due opere a lui dedicate, collegandola a motivi diffusi dalla nuova sensibilità riformistica. Il discorso è senz'altro complesso, come lo era l'intreccio di relazioni umane

---

31[23] *Ivi*, p. 111.

32 [24] *Ivi*, p. 116.

33 [25] *Ivi*, p. 118.

34 [26] É. BOILLET, *L'Arétin et la Bible*, Genève, Droz, 2007.

e di opinioni religiose nella Venezia degli anni Trenta e Quaranta.<sup>35</sup> Vale la pena di osservare comunque fin da ora che a possibili ragioni ideologiche si accompagnano anche esigenze di ordine narrativo: la materia sacra deve essere presentata a un pubblico, che non è quello dei teologi (il formato stesso del libretto tascabile lo pone nell'ambito delle letture destinate a una circolazione relativamente ampia), si rende necessario pertanto arricchire il racconto con dettagli che lo vivacizzino, come appunto la parentesi tutta familiare del gioco di Maria bambina. Ma le colombe sono anche animali biblici, e non occorre addentrarsi nello studio dell'esegesi dei padri per riconoscerlo.

Quando compie sette anni Maria è portata al tempio, come era nei voti, e la madre le fa avere le colombe, affinché rimangano sue compagne. Lì, come in un monastero, cresce adorna di tutte le virtù. Il perfetto adempimento di ciascuna virtù nella Vergine è un dato acquisito dalla tradizione devozionale, come attestano tanto la pittura quanto la letteratura di soggetto sacro: il caso più noto è quello del *Purgatorio* dantesco. Aretino accoglie la secolare associazione tra Maria e le virtù rappresentando già in questa sezione giovanile della biografia la personificazione delle sue qualità:

La più intrinseca compagna de la Vergine era l'Umiltade [...] Cotal fanciulla vestiva d'uno abito non meno sodo che schietto, simigliando ne l'aria e nel procedere la Mansuetudine [...]. Mentre la Prudenza si ritraeva da lo ammaestrarla di fare le cose che si debbono mettere in opera, la Carità le movea e apriva con gli ardori de le sue fervenzie del continuo il petto e le mani, compiacendosi ne la Misericordia.<sup>36</sup>

Seguono Pazienza, Continenza, Speranza, Fede, Concordia, Bontade, Fortezza, Sapienza, e infine:

Ma la eletta tra tutte le imagini virtuose de le figure sopradette era la Perseveranza, la quale con il dito disteso in atto dimostrativo consegnava la Gloria, la Felicità e la Beatitudine, fine e frutto de le operazioni che si appartenevano al nome, a l'essere e a lo spirito de la diletta del Paradiso e de l'universo.<sup>37</sup>

Sul corteo allegorico che sempre accompagna la santa si insiste a lungo, forse per l'intenzione di sottolineare un motivo noto ai lettori.

Se nel racconto della biografia mariana prevale di necessità l'esaltazione dell'eccezionale, si incontrano

---

35 [27] Cfr. *Les années Trente du XVIe siècle italien*. Actes du Colloque International (Paris, 3-5 juin 2004), par D. Boillet, M. Plaisance, Paris, Cirri, 2007.

36 [28] P. ARETINO, *Opere religiose* cit., pp. 125.

37 [29] *Ibid.* e p. 126.

comunque alcuni tratti che riconducono a una dimensione di quotidiana intimità. La scena in cui un angelo si mostra alla fanciulla, per esempio, è costruita sull'improvviso irrompere del divino in un contesto domestico rappresentato con vivace realismo:

Stavasi Maria distrigando 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 empìe tutto il suo albergo di lume, la fece rivolgere donde veniva il miracolo.<sup>38</sup>

La comparsa dell'angelo suscita l'ammirazione delle compagne. Fra le altre, la fanciulla si distingue sia per la mirabile bravura nei lavori femminili sia per la divina capacità di esporre i testi sacri. Tesse un bellissimo manto al sacerdote, ornato con pietre preziose. È lo spunto per innestare nell'opera la serie preziosa delle pietre, con le suggestioni di ricco, esotico e magico che esse recano. C'è infatti una precisa volontà di nominare ad uno ad uno i minerali rari di cui si adorna il manto: sardonico, topazio, smeraldo, carbonchio, iaspide, zafiro, acate, ametisto, ligurio, ognice, berillo e crisolito.<sup>39</sup> Per il lettore, si definisce un oggetto affascinante, lontano e misterioso, sintesi mirabile dei secolari lapidari. Nella stessa direzione, del remoto ed esoterico, si collocano i simboli ebraici che campeggiano sul corredo del pontefice a cui Maria sta lavorando.

Infine giunge il tempo che la fanciulla vada in sposa e per lei si riempie il tempio, o piuttosto l'intera città, tale è la bellezza e la buona fama della giovane. Per dire l'eccellenza del suo aspetto è infatti evocata persino Eva: «La gran madre Eva, seconda fattura del Signor e prima donna de la terra, non le giunse a gran pezzo in lo splendore de la vaghezza, ché, ancora ch'ella fusse sculta de la mano di Dio, la Vergine la superò non meno ne la beltà che ne la bontade».<sup>40</sup> L'accostamento Maria-Eva prevede normalmente la contrapposizione netta tra le due: la madre del Cristo è condizione per il superamento del peccato della prima donna, alla virtù dell'una si oppone la colpa dell'altra. Nell'agiografia aretiniana più avanti si raccoglierà questo spunto, ma per ora rimane evidente soltanto la superiorità di Maria su Eva. Alla fine del primo libro la scena si sposta nei cieli, sullo spunto narrativo della morte di Gioacchino e Anna. Gli spiriti dei due giungono in paradiso, dove tra gli altri Eva esplicita il nesso forte che la unisce per via di contrapposizione alla loro figlia:

---

38[30] *Ivi*, p. 127.

39 [31] *Ivi*, p. 134.

40 [32] *Ivi*, p. 138.

«O donna» disse Eva, madre de le madri, «che per colpa de le mie colpe sei eletta a partorire la comune salvazione, quanto è dissimile tra te e me la qualità de lo essere! Ecco che io causai la morte de l'anime e tu gli causerai la vita. La mia superbia trovò gli abissi e la tua umiltà il Paradiso. Io disubbidiente messi guerra tra Iddio e l'uomo e tu ubbidiente pacificarai lo uomo con Dio».<sup>41</sup>

Nel corso della scelta del marito, Maria incontra nuovamente i genitori. Giuseppe, convocato con gli altri, si presenta al tempio ma fugge la calca, ritirandosi in un angolo remoto, proprio dove si trova Gioacchino, cosicché i due si conoscono. Il miracolo della verga che fiorisce in mano a Giuseppe lo indica come lo sposo prescelto tra la moltitudine dei convenuti. Dichiarati sposi i due, Maria lascia Gerusalemme per tornare a Nazareth, con grande dolore delle fanciulle e dei sacerdoti del tempio. Qui la giovane assiste al trapasso dei genitori. Frattanto a Betlemme Giuseppe fa i preparativi per le nozze e per accogliere la sposa. Il primo libro si chiude con la scena dell'arrivo delle anime di Gioacchino e Anna nell'aldilà, dove tanto i patriarchi quanto satana commentano – naturalmente con reazioni opposte – la miracolosa incarnazione che sta per compiersi per il tramite di Maria.

Il secondo libro si apre, come il primo si era chiuso, con una scena ultraterrena: stavolta è addirittura Dio oggetto della rappresentazione aretiniana. Dio contempla i buoni rallegrarsi e i demoni disperare perché si sta compiendo, attraverso Maria, la redenzione dell'umanità. Egli allora parla agli angeli e sceglie Gabriele perché porti l'annuncio: sono riportate a questo punto le parole dirette pronunciate da Dio. Nuovamente l'io autoriale non avanza riserve sulla fedeltà al dettato divino, ma stavolta l'atto di parlare è posto maggiormente in risalto: «la lingua di Dio, non men terribile a l'udito degli angeli che si sia quella degli angeli a l'udito degli uomini»;<sup>42</sup> Dio parla «in suo idioma», come prima «in sua lingua». Il discorso di Dio riprende il tipico confronto fra Maria ed Eva, già oggetto di considerazione da parte di Eva stessa. Dopo la generale riflessione sul ruolo salvifico di Maria, nel discorso diretto di Dio si inserisce la simulazione del messaggio che l'angelo Gabriele dovrà riferire alla Vergine. In tal modo le parole dell'annunciazione risultano raddoppiate nel testo, poiché figurano dapprima in bocca a Dio che le prescrive all'angelo, poi in bocca all'angelo che le riferisce alla donna. Al discorso di Dio segue l'esecuzione immediata dell'angelo, che scende sulla terra. L'annunciazione occupa un ampio spazio nell'economia dell'opera, come è prevedibile, innanzi tutto per la centralità del momento nella storia della cristianità, ma anche perché la scena si presta particolarmente

---

41 [33] *Ivi*, p. 166.

42 [34] *Ivi*, p. 168.

all'esplicarsi delle potenzialità rappresentative da parte dello scrittore, anche sulla suggestione esercitata più o meno consapevolmente dalle moltissime riproduzioni pittoriche tanto medievali quanto contemporanee che egli deve avere visto nella sua vita.

Dopo un restringimento di campo su Giuseppe, che medita sulla provvidenzialità del suo matrimonio, si racconta la visitazione della vergine a Elisabetta e il parto della cognata, assistita da Maria. Al ritorno di lei a Nazareth Giuseppe si stupisce nel vedere il ventre gravido della sposa, ma in sogno gli è rivelata la verità. L'accettazione del mirabile concepimento da parte di Giuseppe dopo la visione angelica è immediata, al punto di essere affidata a una paronomasia quasi banale: «si risvegliò con gioia e non con noia».<sup>43</sup> Il periodo successivo però ritorna sulla questione, con altro impegno concettuale: si giunge infatti al paradosso di affermare che il compiacimento di Giuseppe risulta meno gradito alla Vergine di quanto lo sarebbe la sua legittima diffidenza, perché rischia di minacciare l'umiltà di lei.

I due partono per Betlemme a causa del censimento; prima di entrare in città si rifugiano in un ricovero abbandonato. La nascita è anticipata da miracoli; il primo testimone è Giuseppe, al quale in questo episodio è concesso un certo rilievo: gli angeli lo abbagliano con la loro luce accecante e infine è il Bambino appena nato a rifulgere di lume divino, tanto da sollecitare per il padre terreno il doppio paragone con Elia e con Paolo. Il «Natale di Gesù» è poi narrato come in una sorta di ecfraasi di un presepe, con attenzione agli angeli, ai pastori, alla stella e ai magi, che si mettono in viaggio per portare i doni e infine giungono a adorare il Bambino. La sanzione del momento è affidata alle parole di Maria, che proclamano il dovere di celebrare ritualmente quel giorno:

«Sia benedetto» disse ella «il secolo nel quale è nato Cristo. Onorino l'altre età la etade che lo vede in carne e in ossa. Inchininsi i mesi de l'anno e l'anno ancora ai mesi che io l'ho portato nel ventre. Celebrino i giorni di tutti i lustri che debbe vivere al mondo questa suprema notte. L'ore vicine al parto beato glorifichino il punto che ce lo pose dinanzi agli occhi. E tu, Tempo, registra nel catalogo de le tue memorie dicembre e, finché il cielo del mio Creatore accenderà le sue stelle, la sua luna e il suo sole, onoralo e benedicilo».<sup>44</sup>

La scena dell'offerta dei doni al bambino può efficacemente attestare le influenze delle rappresentazioni artistiche sulla rappresentazione aretiniana

---

43 [35] *Ivi*, p. 185.

44 [36] *Ivi*, pp. 193-194.



dell'episodio. L'immagine della natività è infatti potentemente impressa nell'immaginario del cristiano, cosicché la sua descrizione finisce per ricordare la rappresentazione del momento dell'adorazione, piuttosto che definirsi come ritratto dell'adorazione in sé, originalmente tratteggiato dallo scrittore. I magi per esempio sono colti in pose statuarie, bloccati nell'atto dell'offerta, come in un gruppo scultoreo:

Ma nel fin del sincero favellare, affiggendo l'uno al petto la palma mancina con le dita allargate, chinando il capo, porse al pio Fanciullo il maschio incenso. L'altro, che teneva il ginocchio dritto sul duro de la terra, posata la mano ne la coscia stanca, offerì in gesto riverente l'oro purissimo. L'ultimo appresenta la mirra inviolata ne l'atto che si richiedeva a la nobiltà di lui e a la divinità di Giesù.<sup>45</sup>

Compiuti i quaranta giorni dopo il parto, la sacra famiglia si reca al tempio di Gerusalemme dove Anna e Simeone riconoscono in Gesù il Messia e profetizzano il dolore di cui dovrà soffrire la madre alla passione e morte del figlio. Sono le ultime parole di Simeone, che muore subito dopo. Per riferire la morte del sacerdote ricorrono due metafore indicative della ricercatezza stilistica dello scrittore, esasperata al punto che il gusto per l'effetto retorico rischia di degradare il personaggio: la morte dell'uomo giusto è infatti paragonata all'erosione dei tarli e poi al crollo di un edificio. Nel periodo successivo però il valore di Simeone torna a campeggiare, con il riferimento alla reazione in Cielo:

E perché sonava la ultima ora del suo fine, gli spirti rosi dai tarli del tempo, gli spirti dico con cui egli appuntellava la decrepita etade, non potendo più sopportare il peso degli anni, si fiaccarono come si fiacca uno edificio sotto il pondo de l'antiquità. Onde la vita, traboccando giuso, lasciò freddo il corpo de la persona sacrosanta, l'anima de la quale, fattasi del collegio di quelle dei patrizii del Limbo, causò la seconda allegrezza ai primi padri e avi con lo annunziargli la Natività del comune Redentore.<sup>46</sup>

Maria, Giuseppe e il bambino tornati a casa vivono giorni di miracolosa pace. Qui la storia introduce il ritratto del primo antagonista: Erode, «tutto infiammato d'ira e tutto agghiacciato di paura»,<sup>47</sup> che non avendo ottenuto nulla dai Magi, a cui aveva ingiunto di tornare da lui e rivelargli dove fosse il re prodigiosamente

---

45 [37] *Ivi*, p. 202.

46 [38] *Ivi*, pp. 209-210.

47 [39] *Ivi*, p. 211.

annunciato dalla stella, comanda la strage degli innocenti. Un sogno avverte Giuseppe e lo induce alla fuga in Egitto, con Maria, il bambino e le due ancelle Abigea e Rebecca. Maria allatta il figlio ed è nutrita dagli angeli, Giuseppe sistema una casupola e la famiglia si stabilisce qui divenendo oggetto di visita da parte di tutta la gente del luogo, attirata dalla santa condotta dei due. Al compimento dell'anno il Bambino parla, cammina e rifiuta il latte. La madre gli fa una veste miracolosa che si allunga con il crescere di lui. Gli angeli mandano al bambino un agnello (simbolo del Cristo) con il quale egli sempre si accompagna per mostrarsi conforme alle leggi della natura, che vogliono nei bambini l'inclinazione al gioco. Come si vede, la narrazione dell'infanzia è condotta nella direzione di evidenziare al tempo stesso il carattere straordinario dell'oggetto del racconto (per esempio con i miracoli tratti dai testi apocrifi) e il fondo di quotidianità domestica in cui si dispiega il divino. Il gioco ne è l'esempio più notevole: pur nell'evidenza delle qualità sovraumane del bambino, persistono tratti tipicamente umani, a vantaggio della costruzione narrativa dell'opera, delle possibilità di immedesimazione simpatetica del lettore.

Quando Gesù compie sette anni un angelo ordina a Giuseppe di tornare in Giudea con la famiglia. Sulla strada del ritorno il bambino compie un miracolo: fa risuscitare l'unico figlio di una vedova. Si arriva rapidamente nel racconto ai dodici anni di Gesù (a cui corrispondono i ventisette della madre), con la descrizione della sua eccezionale bellezza. È uno dei non rari inserti descrittivi che animano l'opera, funzionali alla migliore rappresentazione della vicenda. La bellezza fisica in particolare è tratto caratteristico di tutti i santi rappresentati: Maria, Caterina, Tommaso sono tutti descritti con frequenti riprese del motivo della bellezza. Il prototipo maschile non può che essere quello di Gesù, che qui è ampiamente raffigurato; non a caso a esso si conforma il santo protagonista della terza prosa agiografica di Aretino, Tommaso:

Non basta dire che Giesù sendo così garzone pareva uno angelo, perciò che la sua bellezza superò tanto il bello di Lucifero prima che egli peccasse, quanto l'avanzò di umiltade. [...] Cadevangli fino a le sacre spalle le ciocche dei capegli distesi fino a le stremità e in quelle crespi e inanellati. Le chiome tutte insieme simigliavano il biondo naturale che rosseggia nel giallo de le rose. [...] Gli occhi di lui, simili al colore dei zafiri, allettavano i buoni e spaventavano i rei e i loro sguardi ammonivano, promettevano e minacciavano.<sup>48</sup>

È l'età della disputa con i dottori del tempio, prima della quale un sogno mostra a Maria l'allettamento e poi il tradimento di cui è vittima l'agnello di Gesù

---

48[40] *Ivi*, p. 223.

(simbolo del figlio) e a Giuseppe mostra un pellicano che nutre i suoi figli aprendosi il petto con il becco. Come due visioni avevano annunciato l'una a Maria e l'altra a Giuseppe la nascita di Gesù, così, analogamente un doppio sogno svela la passione. Il successivo evento degno di rilievo è la morte del padre, che fornisce allo scrittore materia per un dialogo tra Giuseppe morente e Maria, dove si ricapitolano le vicende che hanno fatto emergere la predilezione di Dio per il sant'uomo. L'anima di Giuseppe in Paradiso è accolta con gioia da Anna e Gioacchino.

La vita pubblica di Gesù e poi la sua passione, morte e resurrezione sono condensate in pochissime pagine, in cui si mantiene il punto di vista di Maria, ma non c'è enfasi sul suo dolore. La chiamata degli apostoli e i miracoli sono sintetizzati in questi termini:

Egli, creato il collegio degli apostoli, traeva dietro a la verità sua infinito numero di gente, dando la sanità agli infermi, il lume ai ciechi, il passo ai zoppi, l'udire ai sordi, le parole ai muti e la vita ai morti con istupenda meraviglia dei buoni e con orrenda invidia dei rei.<sup>49</sup>

L'atteggiamento di Maria di fronte a questi eventi è raccontato con un'espressione di una tale complessità logico-sintattica da impedire qualsiasi suggestione patetica, che sarebbe potuta scaturire dall'uso del diminutivo «Figliuolo»: «Talché la Vergine, che vedeva, che sapeva e che intendeva ciò che il Figliuolo operava in virtù del Padre e sua, temeva e sperava e, temendo e sperando, non faceva altro che orare e orando porgere preghi a Dio per l'umana calamità».<sup>50</sup> Il secondo libro si chiude con la resurrezione di Cristo; c'è una certa simmetria rispetto al primo, che, non potendo essere siglato da una resurrezione, era chiuso dall'accoglienza in cielo dei genitori di Maria.

L'*incipit* del terzo libro è connotato da uno stile alto, che si manifesta soprattutto nella complessa ipotassi, nell'inversione dell'usuale rapporto aggettivo-sostantivo, con la sostantivazione di quest'ultimo e la conversione del primo in complemento di specificazione («il tacito della maninconia» anziché la malinconia tacita), e naturalmente nel ricorso a metafore protratte (qui l'aurora conduce con sé il sole e, per opposizione, le tenebre):

L'orrore del silenzio, il quale aveva occupato l'animo e la lingua di quell'Aurora che partorì il Sole che rischiarava le tenebre de le miserie umane, tosto che il cielo e Maddalena, l'uno coi lampi e coi tuoni, l'altra con la gioia e con la voce, fecer segno de la risurrezione de l'Unigenito di Dio, disgombrando il tacito de la maninconia

---

49[41] *Ivi*, p. 233.

50 [42] *Ibid.*

dal suo petto e da la sua bocca, si converse nel suono che esce da le parole de le madri che hanno pianto per morto il figliuol che vive.<sup>51</sup>

La pagina prosegue con una serie di similitudini, fra cui quella piuttosto curiosa delle formiche che trasportano grandi semi, termine di confronto per la fecondità delle grazie largite da Maria ai suoi fedeli. Già dall'inizio del libro, si avverte il procedimento di amplificazione, messo in atto anche a compensazione della scarsità della materia narrativa. In questa terza parte, infatti per lo scrittore il lavoro si fa più arduo, poiché dopo la resurrezione pochi sono gli eventi della vicenda mariana su cui si possa costruire una storia. Si prende avvio dalle parole che Cristo risorto rivolge alla madre: una lunga sequenza di nomi di donne bibliche, tutte felici ma nessuna quanto la Vergine. Poi Maria rimane con gli apostoli che le rivelano i miracoli compiuti da Gesù risorto. Come per la vita pubblica, anche qui si nota la rapidità con cui è compendiata la sezione miracolistica. Le prodigiose apparizioni di Gesù dopo la sua morte sono soltanto elencate quasi come sintetiche rubriche, senza che sia concessa alcuna enfasi alla straordinarietà degli eventi.

Maria riceve poi le attestazioni di obbedienza e venerazione da parte degli apostoli e di Maddalena, che consentono all'autore di inserire lunghe sezioni mimetiche, in cui il discorso diretto non ha la funzione di far avanzare la narrazione, ma riprende alcuni eventi chiave della vita di Cristo e ripropone motivi tipici della lode mariana. Il motore narrativo della vicenda si trova nella decisione di Maria di ripercorrere i luoghi in cui si è compiuta la vita pubblica e poi la passione del Figlio. Maria comincia il suo viaggio: questo è il modo in cui lo scrittore sopperisce all'assenza di materiale narrativo. L'importanza del momento è sottolineata dalla retorica ardita, dove emerge in particolare il ricorso alla metafora del grembo per indicare i luoghi visitati da Gesù; il grembo però è usualmente quello di Maria, che ha ospitato il Cristo: qui la maternità si proietta sullo spazio, uscito dal grembo della Vergine, Gesù è accolto da altri luoghi, che appunto si fanno grembo nella metafora aretiniana, e ora la madre è curiosa di visitarli:

Mentre il seme de la nuova religione seminato dagli apostoli negli altrui cori cominciava a spuntar fuori del terreno de la fede con gran favore del Cielo ripieno dal grido publicante di gente in gente le maraviglie di Cristo crucifisso, cadde ne la volontà pia de la Vergine eletta il pensiero di andare a riverire tutti i luoghi felici nel cui beato grembo Giesù messe in opera la moltitudine dei suoi gran miracoli.<sup>52</sup>

---

51 [43] *Ivi*, p. 236.

52 [44] *Ivi*, p. 245.

Più avanti un'altra metafora, non insolita nella prosa agiografica di Aretino ma inconsueta forse per i lettori di oggi, presenta il cuore personificato al punto di avere dei piedi che si muovono: «mosse i passi de la persona coi piedi del core».<sup>53</sup>

La prima tappa è il fiume Giordano, che offre l'agio per una lunga digressione di evidente matrice letteraria. Dapprima infatti si succedono i paragoni (per difetto) con i fiumi del mito o fiumi reali già sublimati dalla letteratura; i nomi leggendari sono introdotti dalle tradizionali formule ricorrenti soprattutto nel poema per marcare la superiorità dell'oggetto narrato (e di conseguenza dell'opera che lo narra) su tutti i precedenti: «taccia», «ceda». Qui si evocano Anfriso che ha rinfrescato Apollo, Eurota, Ermo, Tago, Pattolo, il Gange e infine Peneo. Poi, dopo aver rinnovato di passaggio la nota relazione Maria-Eva, stavolta con il gioco paronomastico («Coei che mutò il nome di Eva in Ave»),<sup>54</sup> lo scrittore ribadisce per due volte l'eco letteraria della pagina con una doppia descrizione di *locus amoenus*, prima nella sequenza diegetica e poi nelle parole di Maria che benedice il Giordano. Onde limpide, fondo erboso, dolcezza delle acque, pesci nutriti di esca celeste, immunità dal gelo e dall'intorbidamento, sabbie come pietre preziose, rive sempre verdi e fiorite, eterna primavera, gradevoli ombre, uccelli canterini sui rami, notti sempre stellate e rischiarate dalla luna: è la perfetta descrizione del paradiso terrestre.

Il tema del viaggio permette di variare le rappresentazioni spaziali: dopo lo scenario edenico, si incontra il suo rovesciamento nel deserto, dove Maria fa sosta davanti alla tomba del Battista. Si concentrano qui gli aggettivi di marca negativa: «aspro», «orrido», «frigido e umido», l'acqua in polare contrapposizione con quella del Giordano è «turbida e piena di frondi fracide».<sup>55</sup> Da qui Maria va sul monte dove Cristo era stato tentato dal diavolo, al mare di Galilea, a Cana; passa per i diversi luoghi in cui Gesù ha compiuto miracoli, finché la narrazione si interrompe per inserire dapprima un discorso della Vergine, a esaltazione di Cristo e paronesi della cristianità, e poi un ampio commento ascrivibile all'io autoriale in cui si passano in rassegna i vizi per proporre, al contrario, Maria come modello di virtù e avvocata dell'umanità.

L'*iter* prosegue con il sepolcro di Lazzaro, davanti al quale la Vergine fa un lungo discorso ai fedeli che sono con lei. Le potenzialità patetiche del racconto della vita pubblica di Cristo, che erano state eluse nel secondo libro, quando la storia della Vergine era giunta diacronicamente al momento in cui si stava compiendo

---

53 [45] *Ibid.*

54 [46] *Ivi*, p. 246.

55 [47] *Ivi*, p. 248.

quella fase della vita del figlio, sono invece raccolte ora in analessi. Davanti al sepolcro di Lazzaro per esempio c'è una marcata insistenza sul tema del pianto, nelle parole dirette di Maria: «“Se Cristo lagrimò de la miseria degli uomini sentendo il corpo di Lazzaro putire, perché debbo io tenere asciutti gli occhi contemplando il sasso che serrò sì nobili e sì sacrate ossa?”».<sup>56</sup>

Si procede con questo ritmo: raggiungimento di un luogo simbolico, discorso di Maria a evocare il Figlio, con accenti talvolta patetici, e a corroborare in virtù i cristiani, commenti dell'io autoriale intorno all'eccezionalità della Vergine. Il prossimo è il monte Tabor, sede della trasfigurazione, poi Gerusalemme dove Maria ha visto inverarsi il sogno che ebbe quando Gesù era dodicenne.

La fama della santità di Maria si diffonde. Come è nello schema dell'agiografia, tradizionalmente tripartita in vita, morte e miracoli, si avvia a questo punto una sequenza di narrazione dei miracoli della Vergine: attraverso il figlioletto riconduce al bene un uomo che aveva venduto se stesso al diavolo. Il racconto intensamente patetico occupa uno spazio piuttosto lungo nel libro. Nel secondo miracolo salva una bambinetta che, sfuggita dalle braccia della balia, stava precipitando da una finestra. Poi deve contrastare i diavoli che attentano alle giovinette sulla via di un neonato collegio mariano. Il racconto dei miracoli è duplicato: l'autore scrive che Maria li vide compiersi davanti a sé, pur essendo in altro luogo rispetto a quello in cui gli eventi si sono verificati. Il fenomeno eccezionale è occasione per amplificare la storia, riproponendo di nuovo i fatti già riferiti. Il filo narrativo qui è esile: si succedono i racconti dei miracoli, a volte senza alcun raccordo: salva un uomo pentitosi dell'omicidio compiuto, un innocente impiccato perché scambiato per assassino, un bambino vittima di un incendio.

Dopo queste narrazioni, si ritorna più direttamente a Maria, che ultima il proprio viaggio sui luoghi della passione di Gesù: la stanza dell'ultima cena, l'orto degli olivi, fino al Golgota e al sepolcro. Nessun altro evento si compie fino alla morte della Vergine: l'assenza di elementi narrativi è compensata con lo sviluppo della descrizione della Madonna e con i discorsi messi in bocca a lei e a Giovanni. Alla morte di Maria si scatena la reazione del diavolo, ma Dio la blocca immediatamente. L'ultimo miracolo si compie quando i capi ebrei irrompono con l'intenzione di aggredire la donna, ma infine, davanti al corpo di lei, si convertono. La rappresentazione del corteo funebre consente allo scrittore di cimentarsi con una sorta di trionfo allegorico: vi presenziano tutte le più nobili virtù, nuovamente con la personificazione delle allegorie come accadeva nella scena dell'infanzia della protagonista, quando era stato rappresentato

---

56 [48] *Ivi*, p. 254.

il corteo delle virtù che sempre la seguivano. La agiografia termina con l'assunzione e l'ultima scena è riservata agli apostoli, spettatori stupiti e, fra loro, all'incredulo Tommaso la cui cinta gli cade di mano e si libra in volo con una scia serpeggiante di luce, per dimostrargli il miracolo in cui egli non aveva creduto.

### *Vita di santa Caterina*

La seconda agiografia pone ad Aretino il problema dell'*inventio* per la scarsità di notizie intorno a cui costruire la storia della santa. In verità però questa protesta dell'autore non sembra del tutto motivata, e forse si spiega più con l'intenzione di giustificare il ritardo nel lavoro e far sentire le proprie ragioni nel sempre inquieto rapporto con il marchese d'Avalos che con un effettivo ostacolo nella composizione dell'opera.<sup>57</sup> Se la vita di Maria infatti poteva articolarsi su un intreccio di una qualche vivacità, ciò valeva solo per la prima parte, dato che dalla disputa di Gesù con i dottori del tempio e poi, soprattutto, dall'inizio della sua vita pubblica, la madre esce di scena, per limitarsi a comparire in veste dolorosa sul Golgota e poi a essere rappresentata nel momento della sua morte e dell'assunzione. La vita della Vergine non sembra quindi molto più semplice da raccontare rispetto a quella di Caterina, se la si vuole condurre fino in fondo. Inoltre la figura della santa era al centro di una ricca tradizione iconografica che deve pur aver dato qualche suggestione narrativa all'autore.<sup>58</sup> Quando lamentava di dover ricavare un libro dalle poche righe in cui si chiude la vita della santa Aretino non sapeva che avrebbe poi scritto l'agiografia di Tommaso d'Aquino, decisamente più avara di spunti per il racconto rispetto alla precedente.

Guardando a posteriori al *corpus* nel complesso, la storia di Caterina d'Alessandria appare la più congeniale delle tre allo sviluppo agiografico. Vari elementi si prestano alla declinazione narrativa: la fanciulla è giovane, regale, bella, sapiente, perfetta incarnazione dell'eroina letteraria; i personaggi si dispongono in un sistema che fa perno sulla coppia protagonista-antagonista; esiste quindi un antagonista, facilmente identificabile come tale, mentre nella storia

---

57 [49] Si veda la lettera prefatoria alla *princeps* indirizzata ad Alfonso d'Avalos: P. ARETINO, *Opere religiose* cit., pp. 606-608, su cui si tornerà nel terzo capitolo. Sulla vita di Caterina d'Alessandria cfr. *Propylaeum ad acta sanctorum decembris*, ed. H. Delehaye, P. Peeters, M. Coens et. al., Bruxellis, [s.n.], 1940, *Novembris* 25, pp. 544-545.

58 [50] A. GALDI, *La fortuna del culto di Caterina d'Alessandria. Agiografie e dediche*, in *Agiografia e iconografia nelle aree della Civiltà rupestre*. Atti del V Convegno internazionale sulla Civiltà rupestre (Savalletri di Fasano, 17-19 novembre 2011), a cura di E. Menestò, Spoleto, Fondazione Cisam, 2013, pp. 149-166.

mariana la funzione deve esser ricoperta di volta in volta da personaggi diversi e nella agiografia di Tommaso si pone la delicata questione dell'appartenenza degli oppositori alla stessa famiglia del santo, risolta con repentini mutamenti di posizione che non sempre sono adeguatamente motivati. Infine, la rappresentazione dell'efferatezza del martirio è un vero cimento poetico per la penna aretiniana, che si misura in un confronto diretto con l'arte. La *passio* è una forma specifica dell'agiografia che comprensibilmente riscuote grande fortuna, per l'inclinazione al patetico che la contraddistingue. Insomma, che uno scrittore come Aretino sia in difficoltà perché Iacopo da Varazze racconta poco su una figura come quella di Caterina d'Alessandria non sembra del tutto convincente.

Anche la *Vita di Caterina* è divisa in tre libri. La vicenda inizia con la nascita della santa, che coincide con la morte della madre di lei. Viene presentato allora il padre Costo, amorevolmente dedito alla cura della figliuola neonata: «Un piacevole riguardo era quello che il buon Principe faceva di sé stesso mentre, recatasela in braccio, la trastullava con la tenerezza dei vezzi».<sup>59</sup> La situazione è tutta incline al patetico, chiusa com'è nella dimensione del privato anche se i protagonisti sono figure regali. La condizione di orfana, l'età avanza del padre e soprattutto l'amore di quest'ultimo sono presupposti narrativi di rilievo per lo sviluppo della storia: il filone patetico infatti percorre la vicenda, alternandosi con quello più didascalico, degli insegnamenti teologici, che emergerà ben presto. I primissimi anni sono compendati in poche righe, dove si racconta del precocissimo interesse della bambinetta per lo studio, piuttosto che per le usuali occupazioni delle coetanee. Più spazio è riservato alla reazione orgogliosa del padre di fronte ai progressi della figlia, appunto a contemperare il motivo dottrinario con la dimensione domestica, qui espressa dall'affetto paterno. La presenza di personaggi che affiancano la protagonista (o che vi si oppongono, come Massenzio), analogamente a quanto capita qui con Costo, serve a immettere nell'opera istanze emozionali che permettano reazioni simpatetiche da parte dei lettori e che vivacizzino il racconto modulando la gamma dei toni del sentimento, dall'affetto al rancore. Senza le figure di contorno invece la rappresentazione della santa difficilmente potrebbe aprirsi ad accogliere simili accenti, per l'aura di intangibilità all'umano che progressivamente, ma già fin dalla prima infanzia, si addensa intorno a lei. Caterina è sublimata al di sopra delle passioni terrene e anche le sue occupazioni fin da subito si qualificano come studi teologici, astratti dal vivere quotidiano.

Dio sceglie la giovanetta come sua fedele, sposa di Cristo, e le si manifesta come una voce nel sonno che subito la invita allo studio biblico:

---

59 [51] P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 305.



Onde sparse ne le orecchie a lei che dormiva il rimbombo d'una voce simile a quelle che escano da la veemenzia di molte acque allora che lo impeto che le preme fuor dei nuvoli le versa in su le cime dei tetti. Sonar le note de la favella: «O Caterina, illustre vergine, cerca le parole del Signore ne le Scritture sacre e leggile se vuoi conseguire il grado de la beatitudine».<sup>60</sup>

Come nella prima agiografia, le parole dirette di Dio sono riportate senza nessuna dichiarazione cautelativa in merito alla loro fedeltà. La metafora del tuono prosegue a dar conto della reazione della fanciulla, appunto paragonata a chi sia stato spaventato dal tuono.

Ripresasi dallo stupore, Caterina comprende di avere bisogno di una guida; le si mostra allora un vecchio eremita che le rivela le verità della fede cristiana. Caterina si converte ed esprime a parole la nuova fede, proprio mentre Costo la ascolta. Si presenta allora per la prima volta un modulo narrativo che ricorrerà spesso: la santa ferma nella propria fede ne enuncia serenamente le verità di fronte a qualcuno che non è cristiano. Si ha quindi un potenziale oppositore, perché il pagano inizialmente si professa irremovibile e deciso persecutore della religione cristiana; ma la parola della giovane ha il potere di convertire senza riserve chi la ascolta. Solo con Massenzio lo schema non funziona: si configura così un vero antagonista, il solo ostinatamente inflessibile ai discorsi ispirati della santa. Costo invece è il primo della lunga serie di pagani convertiti. Nel suo caso, alle usuali motivazioni si aggiunge il dato affettivo: come padre sinceramente amorevole, egli è ostile alla religione cristiana anche perché teme le persecuzioni per la figlia. Il confronto fra padre e figlia è intensamente patetico, grazie agli interventi paterni, informati da una viva passione. La paura che la figlia possa essere tormentata a causa della sua fede, per esempio, è espressa con una lunga enumerazione brutalmente spietata delle possibili forme di punizione, che rasenta il macabro:

Toglimi, o Giove ottimo massimo, prima di terra coi fulmini che costei per me si vegga battere da le verghe, sbranar da le fere, squarciar dagli uncini, strascinar dai cavalli, scorticar dai rasoi, incenerir da le fiamme, ismembrar da le tanaglie, accecar dagli stecchi, scannar dai ferri, aprir dai coltelli, consumar da le fami, profundar da le macine e martorizzar da le spade, da le mannaie, dai capestri, dagli ogliiii, dai veleni, dai piombi, da le caldaie, dai bastoni, dai pozzi, da le forche, da le seghe e da le prigioni.<sup>61</sup>

---

60 [52] *Ivi*, pp. 307-308.

61 [53] *Ivi*, p. 314.

Il sentimento si esprime nel rischio terribilmente concreto delle pene fisiche, che immediatamente produce l'angoscia nel genitore al punto che le lacrime, con un'immagine molto forte, gli affogano in bocca le parole. Altrettanto intenso è il coinvolgimento fisico nel momento della conversione, presentato come una metamorfosi che si diffonde in tutte le membra:

la divina grazia, mescolatasi coi detti di Caterina, gli passò per le orecchie con sì cocente affetto, che la sua pelle, i suoi nervi e le sue polpe sentîr compungersi da lo ardore di quel zelo col quale la integrità di cotanto uomo la generò. E riempiendone in un tratto il core e le viscere, gridò: «Figliuola, le fiamme del tuo fuoco cominciano ad accendermi tutto».<sup>62</sup>

La metafora del fuoco, la più usata nel linguaggio d'amore, ricorre ancora nelle parole di Costo per indicare la sua conversione. Le parole con cui Caterina ha professato la sua fede erano introdotte anch'esse con il vocabolario della lirica amorosa: «in suono dolce e in atto umile lasciò cadersi da la bocca soave»,<sup>63</sup> dove la prima parte dell'enunciato riecheggia l'endecasillabo.

Il discorso che la fanciulla rivolge al padre per assicurargli che le punizioni terrene nulla possono contro di lei è impostato sugli argomenti tipici in difesa della fede, con punte di estrema ricercatezza stilistica, che sortiscono l'effetto di smorzare i toni più patetici a cui il contesto inclina. La domanda retorica che la giovane inserisce nel suo discorso, riprendendola dalle parole del padre, cristallizza la tragicità della situazione: «Ma che dirò io del vostro chiamarmi empia e morte dei genitori miei?». Non a caso l'enfasi drammatica è di Costo, non di Caterina. La santa invece risponde con uno scarto dal dramma: una frase complessa, tessuta sulla figura etimologica, che raggela in una argomentazione tutta letteraria l'ardore del discorso paterno: «Non ne voglio dir nulla, però che la colpa che per colpa de la doglia incolpa l'altrui innocenza è impeto appassionato e non difetto d'animo: testimonio Giobbe Idumeo, la cui pazienza provocata da simil furore maladisce l'ora ch'ei nacque».<sup>64</sup>

Dopo la conversione paterna, la narrazione prosegue con una pagina dedicata alla vita perfetta del genitore di Caterina. Ma a questo punto deve avvenire l'evento narrativo chiave per lo sviluppo della storia: l'incontro con l'antagonista. La giovane ode delle musiche e scopre che si tratta di una processione pagana che attende il passaggio dell'imperatore Massenzio. La fanciulla prega di

---

62 [54] *Ivi*, p. 317.

63 [55] *Ivi*, p. 312.

64 [56] *Ivi*, p. 316.

potere convertire le folle pagane. Si estende una lunga descrizione di Caterina, che parte dal confronto con Maria, proprio la protagonista della precedente biografia aretiniana:

Egli è risoluto che, dappoi che furono i corpi e gli animi, niuno animo e niun corpo non pareggiò mai le bellezze e le virtù sparte da Dio e da la natura nel corpo e ne l'animo de la madre di Cristo, ma se alcuna di quelle vergini che vanta il mondo e che onora il Cielo si appressò punto a lei, Caterina è dessa.<sup>65</sup>

Straordinaria per bellezza e grazie, è ritratta secondo il paradigma muliebre (occhi lucenti, gote vermiglie, pelle candida), ma su questa sinopia sono tracciate linee che connotano più specificamente il carattere della santa, anche a livello fisico: autorità venerabile e ardire virile la distinguono dal prototipo femminile. La descrizione riguarda anche le virtù della giovane, che sono elencate in una lunga rassegna. Infine, il ritratto si completa con il paragone con la luna, per esprimere il piacere che la sua vista e le sue parole infondono agli astanti, come i raggi di luna per chi si smarrisce nella notte. Un ultimo tocco traduce le velleità letterarie dell'autore: quando si giunge ad affermare che i sacerdoti di Venere e quelli di Minerva vorrebbero adorarla ma esitano, i primi per timore di confonderla con Diana, i secondi per l'assenza delle armi. La santa che si appresta a convertire le folle pagane è quindi paragonata per bellezza e splendore alle divinità antiche.

Caterina parla alla folla e la converte. Frattanto giunge Massenzio: è questo il primo incontro fra protagonista e antagonista. L'imperatore le si rivolge chiamandola «donzella» e Caterina sostiene con animo virile il confronto. La relazione tra i due sarà un elemento narrativo molto importante nell'opera; più di Caterina, cristallizzata nella sua perfezione fin dall'inizio, Massenzio è un personaggio interessante per le sue potenzialità nella costruzione del racconto. Se infatti la sua cifra negativa permane dall'inizio alla fine, ciò non impedisce che si diano in lui diverse sfumature emotive; il rapporto che lo lega a Caterina è ambiguo: egli è ne è potentemente attratto, sia per la palese bellezza della giovane, sia per la ferma dolcezza che sempre scaturisce da lei. Il potere ammaliante della santa sul suo aguzzino si esercita già dal primo confronto, quando l'imperatore furioso improvvisamente è domato alla presenza della fanciulla:

La invitta serenità del quale, nel vedere lo sforzo de la natura, senti spegnersi poco meno che tutto il fuoco de l'ira, però che la presenza de la suprema vergine avria potuto raffrenare le tempeste de l'Oceano non che le furie d'uno animo. Tal

---

65 [57] *Ivi*, p. 321.

gli, rasserenando tuttavia la fronte e le ciglia, disse in voce piana e moderata.<sup>66</sup>

La replica di Caterina è modulata «con faccia lieta e con prontezza virile, affigendogli il guardo umile nel volto altero»<sup>67</sup> Le parole della santa contrastano violentemente con l'immagine di lei come «donzella» delicata e leggiadra che si è imposta alla mente di Massenzio, sia per la complessità stilistica e argomentativa, sia perché non si peritano di scendere ai livelli dell'orrido: «I vermini procreati nel fetore de le membra corrotte ci divorano tutti con pari morsi».<sup>68</sup>

Alla giovane sono riservati lunghi discorsi diretti, mentre le battute di Massenzio sono in genere brevi per tutto il corso della vicenda. Mentre la giovane è interrogata dall'imperatore, Costo ha raggiunto il tempio e vi ha predicato il cristianesimo, convertendo i presenti. Viene quindi portato alla presenza dell'imperatore e sostiene il dialogo con lui, Massenzio ha i contorni ferini che sempre lo connotano quando si confronta con la religione cristiana; solo la presenza di Caterina riesce a blandirlo in certi momenti, sebbene la sua ostilità verso la nuova fede si mantenga sempre feroce. L'imperatore è «commosso ne l'animo», il suo sguardo riflette «terribilità», scruta Costo «con occhio nimico», alla risposta di costui: «la rabbia creata ne l'ira dei principi, allora che essi, provocati da lo impeto de lo sdegno, rotti i legami de la modestia, sentono affiocarsi la voce in bocca, avampò in modo la faccia e il core di Cesare, che apena la voce proferì le parole».<sup>69</sup> Padre e figlia insieme con i convertiti sono condotti in carcere, la loro dimora regia è incendiata e le ancelle e i servi vi muoiono dopo essersi rivolti a Dio.

Fissato il giorno del martirio dei nuovi adepti una gran folla si raduna ad Alessandria. Lo scrittore inserisce qui una descrizione della città. Seguono i supplizi dei martiri, con un discorso di Caterina. Le scene di martirio sono l'elemento distintivo di questa agiografia rispetto alle altre. Consentono all'autore di cimentarsi in descrizioni di respiro quasi epico, per il coinvolgimento dell'intera città nell'azione, divisa tra i partigiani del vecchio re e i sostenitori dell'imperatore. L'opera è costruita sul bilanciamento tra lunghi discorsi dottrinali e intense scene che spesso si dispiegano in spazi aperti, affollati di spettatori. La rappresentazione dei supplizi si articola sui toni tragico-patetici: sono caldaie colme di piombo e traboccanti di acqua bollente, fornaci infuocate, forche, ceppi,

---

66[58] *Ivi*, p. 324.

67 [59] *Ibid.*

68[60] *Ivi*, p. 325.

69[61] *Ivi*, p. 331.

mannaie, seghe, uncini, mazze, verghe, archi e faretre disposte come in un'orrida mostra, con il suggello di un'ingegneristica trovata, un macchinario zoomorfo, con l'ausilio anche di animali vivi: «una macchina di ferro armata terribilmente di bocche di granchi, di rostri d'aquile e di artigli di leoni, sotto l'ombra de la quale di molte botti piene di serpi pur troppo famelici e velenosi».<sup>70</sup>

Nella cornice macabra della pena campeggia la figura dell'aguzzino, a cui lo scrittore dedica particolare attenzione. Già nel primo martirio collettivo appare Massenzio:

Mentre i santi di Dio camminavano inverso il loro tormento, ecco Massenzio che, risplendente di porpora, coronato di gemme e con lo scettro in mano, si fa vedere al balcone del gran palagio. La sua imperial maestà, sedendo in alto, non simigliava Erode ingordo del sangue degli innocenti, né Claudio intento a le pugne dei gladiatori, neanche Nerone riguardante l'incendio di Roma, perciò che la crudeltà dei predetti fu causata dal timore, dal piacere e da la pazzia, ma quella di Massenzio fu provocata da lo sdegno, da la fraude e da la superbia. Onde gli sfavillava dai giri degli occhi e dai fori del naso istranamente il fuoco de l'ira.<sup>71</sup>

Il furore deforma quasi espressionisticamente il personaggio, a rendere l'iperbole della sua negatività. L'imperatore è ossessionato dalla sua brama di violenza, al punto da essere il solo a non badare al terremoto e al fulmine, i segnali del cielo di fronte al massacro che egli sta compiendo. In altro modo anche Caterina è inflessibile di fronte alle torture dei cristiani, per la sua ferma convinzione che essi stiano guadagnando il paradiso. In fermo contrasto con la crudezza della scena, la santa è sempre distinta dalla serenità dei gesti. Una luce abbagliante emana da lei, tanto che anche Massenzio ne rimane abbacinato. Quando è condotta di fronte all'imperatore, Caterina è descritta con un doppio paragone: come colomba e come giglio (entrambe immagini evangeliche, spesso associate a Maria). Massenzio vedendone lo splendore rimane stupefatto, ma poi le si rivolge «con occhio rigido»<sup>72</sup> istigandola ad abiurare con promesse di doni e minacce di supplizi. L'imperatore attende allora la «virginal risposta», ma ode «la viril donna»:<sup>73</sup> si rinnova l'incongruenza tra le aspettative di Massenzio, scaturite dall'aspetto delicato della fanciulla, e la fermezza risoluta di lei. La santa replica con un lungo discorso a cui Massenzio reagisce con ira brutale,

---

70[62] *Ivi*, p. 336.

71 [63] *Ivi*, p. 335.

72 [64] *Ivi*, p. 345.

73 [65] *Ibid.*

al punto che la collera lo induce all'afasia, esito estremo della riduzione delle sue battute dirette. Per vendetta egli fa martirizzare Costo sotto gli occhi della figlia. Il più atroce dei supplizi consiste nel trascinarsi dell'uomo legato ai piedi di un toro, ma miracolosamente in presenza di Caterina il toro si ammansisce. Massenzio impone che la sorte decida se debba morire prima il padre oppure la figlia. Ciascuno dei due esprime la volontà di essere il primo a cadere, ma infine Costo per primo esala l'anima a Dio, in chiusura del primo libro. La prima parte dell'opera è dunque siglata dalla morte del padre, come era stata aperta dalla manifestazione dell'affetto paterno.

All'inizio del secondo libro, Caterina alla morte del padre mostra la sua piena adesione a un pensiero non più umano, perché in lei la gioia di sapere che il padre è in paradiso supera il dolore di non averlo più accanto; le sue orazioni sono accolte da Dio che le manda una visione. Lo spazio dell'angusta prigione si dilata e si colma della luce degli angeli; appare poi Cristo che si fa sposo della santa nelle mistiche nozze. È un momento importante nella biografia, come attesta anche la tradizione pittorica, che non di rado vi si sofferma. Con il linguaggio del *Cantico dei cantici* Gesù chiama a sé la sposa; come già in altre occasioni per la divinità, si esplicita che egli parla «in lingua di Dio».<sup>74</sup> Le nozze avvengono alla presenza di Maria, fra le musiche angeliche e sotto una pioggia di fiori che è rappresentata secondo le convenzioni del genere: la gamma aggettivale si assesta sul livello convenzionale e anche la scelta della tipologia floreale non ha velleità innovative: «bianchi gigli», «vaghi fiori», «belle viole», «fresche rose».<sup>75</sup> La serie è ripresa poco dopo con identica associazione tra aggettivo e sostantivo ma con la posposizione dell'aggettivo: è uno dei segnali dell'ambizione a mostrare una studiata progettazione dell'opera, il suo carattere fortemente letterario. L'episodio delle mistiche nozze avrebbe potuto svilupparsi più estesamente in senso descrittivo, mentre la scena è disegnata soltanto con pochi tratti convenzionali, come la pioggia floreale di cui si è data testimonianza. Invece della ricca rappresentazione del matrimonio celeste, si concede spazio ai discorsi diretti, soprattutto a quelli di Caterina, preghiere e professioni di virtù che servono sia a mostrare la perfezione del personaggio sia a offrire un modello per la cristianità.

Frattanto il corpo di Costo, che Massenzio ordina di dare ai cani affinché ne facciano scempio, è miracolosamente risparmiato dalle bestie. Il prodigio fa letteralmente imbestialire l'imperatore, al punto che i suoi baronieri riprendono la

---

74 [66] *Ivi*, p. 356.

75 [67] *Ivi*, p. 357.

reazione indegna del suo ruolo; il suo atteggiamento è definito «stoltizia»,<sup>76</sup> lo sdegno offusca del tutto la maestà in lui. I consiglieri gli suggeriscono di convocare i più sapienti del regno perché confutino la dottrina di Caterina. Massenzio approva il consiglio e smorza la sua ira. Convoca i dotti accogliendoli con «fronte placida»,<sup>77</sup> ma la sua inquietudine rimane evidente, poiché egli avverte il bisogno di adombrare una minaccia nel suo discorso. Il cenno minatorio è affidato a una serie ternaria di tre dati fisici che sono presentati con un gusto frequente nella prosa sacra di Aretino per la sostantivazione dell'aggettivo, con l'effetto di enfatizzare l'astratto sul concreto: «Il pallido del viso, il torto del guardo e il traverso de la testa di Massenzio conchiuse ai savi ciò che gli poteva intervenire».<sup>78</sup> La fanciulla presagisce l'arrivo dei sapienti e prega; in questa circostanza le è assegnato l'aggettivo «elegantissima»,<sup>79</sup> che in verità sembra attagliarsi poco al contesto, giacché la santa è rinchiusa nella sua cella e sta apprestandosi alla disputa teologica, dunque a un cimento in cui poco conta l'eleganza.

L'indomani Caterina e i dotti si confrontano al cospetto di Massenzio su questioni teologiche. La scena si apre con la descrizione della giovane, per la quale ricorre la topica dell'ineffabilità: le similitudini possono essere utilizzate solo per difetto (è paragonata alla luna, al sole e all'aurora), l'unico termine di confronto è se stessa. Può essere descritto invece l'effetto che la giovane provoca in chi la vede, secondo lo schema della poesia lirica: attrae e acquieta tutti; da lei emana una luminosità divina che lascia smarriti. Di fronte a lei Massenzio simula una giustizia e un rispetto che non gli sono naturali e ostenta la propria maestà, quella stessa dignità imperiale che egli aveva calpestato nella sua ira poco prima. Nella disputa prevalgono le argomentazioni della santa, a cui è concesso decisamente più spazio che alle repliche dei filosofi. Massenzio è inquieto come uno stelo esile agitato dal vento e i suoi sguardi vanno dai savi, da cui attende la vittoria, a Caterina. Il piacere con cui l'imperatore attende le parole della santa è rappresentato con perizia descrittiva. Abbondano gli aggettivi, c'è un'insistenza marcata sulle labbra e sulla bocca, che lascia intendere la fascinazione sensuale in cui cade l'imperatore, naturalmente senza alcuna intenzione di Caterina, ma soltanto in ragione della propria incapacità a sollevarsi al livello di virtù della santa, rimanendo legato invece al desiderio terreno:

tornando con lo sguardo a Caterina, si diletta in aspettare ch'ella partisse la  
porpora de l'un dei labbri dal cremesi de l'altro, mostrando l'ordine di quei denti

---

76 [68] *Ivi*, p. 359.

77[69] *Ivi*, p. 360.

78 [70] *Ivi*, p. 361.

79[71] *Ivi*, p. 362.

candidi ne la cui tersa nettezza ripercotendo la sacra lingua esprimeva detti angelici in suono celeste.<sup>80</sup>

Infine la sapienza di Caterina riesce a convertire i saggi pagani: l'acme del suo discorso riguarda lo Spirito santo e infatti la potenza delle sue parole induce la metafora della lingua di fuoco, su cui si insiste a più riprese, fino all'esibita triplicazione: «formò ne la infocata lingua per la infocata legge infocate parole».<sup>81</sup> Ancora al fuoco è paragona la penetrazione della fede nelle menti e nei cuori dei savi, con la stessa metafora che aveva usato Costo nella medesima situazione. Compiuta la conversione, Dio attesta la salvezza dei saggi inviando dal cielo cinquanta palme e altrettante corone. Massenzio inizialmente è paralizzato dallo stupore, come un pastore che vede cadere il fulmine accanto a lui. Poi vaneggia e infine la sua ira erompe furiosa, come un torrente in secca che improvvisamente riceva un eccesso di acque per un diluvio torrenziale. La contrapposizione fra l'imperatore e la santa, e di conseguenza la vittoria di lei, emerge con evidenza dal controllo dalla parola: mentre la fanciulla si profonde in discussioni complesse, articolate e molto estese, a Massenzio non solo sono riservate in genere battute brevi, ma nel culmine dell'ira più volte si dichiara la sua impossibilità di esprimersi. Così accade anche nella collera per la sconfitta dei suoi sapienti: «rimescolava le parole e la lingua con quel mormorio che fanno i sassi rivoltati sottosopra da la veemenzia de l'onde correnti».<sup>82</sup> Quando infine riesce a formulare le parole, esse hanno suono ferocissimo (come prima era un suono tremendo), ma i sapienti (che prima della conversione si erano fatti intimorire dalle minacce dell'imperatore) ora reggono il confronto con lui. L'ultima notte dei nuovi cristiani trascorre in ascolto delle sante parole di Caterina, incentrate sul mistero del parto virginale di Maria e poi sul concetto di sommo bene. La mirabile eloquenza della santa è sempre sottolineata; in contrapposizione con gli orribili suoni che erompono da Massenzio, fra le altre dello stesso tenore si può leggere questa didascalia a commento delle parole di Caterina, buon saggio della prosa aretiniana:

Il facile, il religioso, il chiaro, il grazioso, il nobile, il fervido, il fedele, il verace, il soave, il buono, il salutare, il sacro e il santo dire di Caterina vergine, santa, sacra, salutare, buona, soave, verace, fedele, fervida, nobile, graziosa, chiara, religiosa e facile aveva in modo sequestrati gli spiriti dai corpi dei sapienti che le loro anime provavano in carcere una di quelle incomprensibili gioie che tosto deveau provare in Paradiso.<sup>83</sup>

---

80[72] *Ivi*, p. 373.

81 [73] *Ivi*, p. 378.

82 [74] *Ivi*, p. 380.

83 [75] *Ivi*, p. 383.



La stessa notte Massenzio è sconvolto da un incubo che gli mostra le fiamme riservate ai cristiani avventarsi contro di lui; si sveglia «tutto tremante» (con sintagma poetico del linguaggio amoroso) e grida con voce «funestamente terribile».<sup>84</sup> Al mattino si compie il martirio dei filosofi convertiti, in una nuova scena di folla, con il consueto dispiegarsi dell'armamentario di torture e con insistenza sulla sofferenza dei cristiani. In un primo momento i cinquanta saggi sono confortati dalle parole di Caterina presente alla scena; ma poi Massenzio la fa riportare in prigione. La rappresentazione del supplizio si articola su due strategie narrative: l'intensificazione delle torture e l'insistenza sull'impassibilità dei vecchi filosofi. L'attenzione passa poi a Massenzio, sconvolto dalla miracolosa resistenza dei martiri. Il turbamento dell'imperatore è tale che egli perde il sonno e l'appetito.

Una pagina intera è dedicata alla collera di Massenzio, con uno sviluppo retorico degno di nota. Inizialmente la sua inquietudine è paragonata all'addensarsi dell'aria prima di una tempesta, poi lo stesso campo metaforico della tempesta, ma stavolta nello scontro tra masse d'aria, ricorre per rappresentare l'erompere dei sospiri dal petto dell'uomo. Quindi si passa al mare sotto la furia dei venti (dunque ancora nella metafora iniziale) come paragone per lo stato di preoccupazione e smarrimento in cui versa Massenzio. Infine, con un improvviso ribaltamento l'imperatore è presentato come un abitante che ha casa presso il corso del fiume e si vede travolto dalla furia delle acque per la tempesta: quella tempesta con cui finora si identificava, ora gli si avventa rovinosamente contro.

Le immagini di sconvolgimento che connotano Massenzio contrastano con la serena luminosità che sempre circonda Caterina, nonostante la santa sia relegata nella meschina prigione. Qui per volontà divina la giovane ha la visione della morte dei filosofi e prega per loro, fino a quando Massenzio la convoca. Nel vederla l'imperatore sospira: come nella più canonica reazione dell'innamorato; le offre di accoglierla a palazzo e trattarla come donna della famiglia imperiale, a condizione che rinunci alla sua fede. A questo punto il discorso di Massenzio avanza con difficoltà: è come se egli faticasse a formare le parole, benché infine la battuta che ne scaturisce sia più estesa rispetto alle battute che solitamente gli sono messe in bocca. Anche quando gli è riservato più spazio, Massenzio è caratterizzato dalla fatica espressiva: «i detti che gli cadevano da la lingua gli alterarono sì la gola con l'umore il qual distilla la bocca, che gli fu forza tossire due e tre volte».<sup>85</sup> Caterina invece risponde con quella onestà che «scioglie le lingue dei buoni»:<sup>86</sup> ha lingua sciolta, la proprietà retorica la distingue

---

84[76] *Ivi*, p. 385.

85[77] *Ivi*, p. 391.

86[78] *Ibid.*

sempre. Con equilibrate parole rifiuta la proposta di Massenzio e attesta coraggiosamente la propria fede, scatenando la sua rabbia. L'imperatore perde ogni traccia di umanità, a mano a mano che la santa gli parla, come cadono le foglie dagli alberi sotto il vento d'autunno. I suoni che emette sono disumani: arrota i denti come una fiera che ruggisce, il rumore è simile a quello del vento che freme in un luogo chiuso. Quando formula le parole, soffia veleno all'indirizzo di Caterina, ordinando il martirio. Caterina si rallegra di poter testimoniare la propria fede con la vita e chiede aiuto a Cristo per conservarsi forte. La giovane condotta alla tortura conserva meravigliosa bellezza, tanto che lo scrittore ricorre a tre similitudini per raffigurarla (la colomba dilaniata dall'aquila, la cerva trafitta dai cani, l'agnello preda dei lupi).

Lacerata dalle ferite Caterina è ricondotta in prigione, dove Dio fa cadere su di lei un sonno ristoratore, durante il quale gli angeli scendono a ungerle e guarirle le piaghe. Massenzio ordina di non portare più cibo alla fanciulla. A questo punto si ha una svolta nel racconto, perché l'antagonista viene temporaneamente allontanato: l'imperatore deve assentarsi per impegni politici fuori dal regno e affida il controllo della prigioniera al capo del suo esercito, Porfirio, uomo di sua fiducia. Viene qui condotta un'ampia descrizione di Porfirio, che emerge come eroe invitto, macchiato solo dal paganesimo. Prima di partire Massenzio si congeda dall'imperatrice e nel momento del saluto riacquista apparentemente fattezze umane: il volto è ridente e lo sguardo è mansueto. Tuttavia il discorso dell'imperatore rivela che tutti i suoi pensieri rimangono tesi a contrastare la minaccia cristiana: questo infatti egli raccomanda alla moglie, di guardare il regno dalla contaminazione della nuova fede.

Entrano nella storia in questo modo due personaggi importanti per il loro ruolo sociale: il fido capo delle guardie e l'imperatrice, creature atte a promuovere lo sviluppo narrativo della vicenda: l'uomo ha i tratti dell'eroe perfetto (o almeno promette di essere tale quando sarà passato dalla parte cristiana), Caterina lo chiamerà «cavalier prode»,<sup>87</sup> con sintagma tutto letterario. Anche l'imperatrice ha la bellezza, la nobiltà, la dignità e il decoro che si convengono all'eroina tragica. Sono figure fin da subito caratterizzate dalla positività, come era Costo all'inizio della vicenda: quando saranno convertite, le loro vicende coloreranno di toni tragici la storia, consentendo lo sviluppo di quella componente patetico-emotiva che difficilmente può esplicarsi intorno alla santa, chiusa nella sua perfezione, come si è visto. La notte successiva alla partenza dell'imperatore, la moglie in sogno è invitata a soccorrere Caterina e già questo primo episodio si articola sui toni del patetico, come emerge soprattutto dalla

---

87 [79] *Ivi*, p. 404.

duplice aggettivazione riservata a Caterina alla fine del passo seguente: «Destossi la Imperatrice inclita udendo ciò nel sonno e destatasi mossesi a pensare quale e quanta fusse la crudeltà che teneva in prigione la vergine famelica e lacerata».<sup>88</sup> Nello stesso momento Dio manda anche a Porfirio una simile ammonizione. Caterina intanto risvegliandosi si vede circondata dagli angeli che le amministrano un santo nutrimento. Mentre la santa è assorta nella contemplazione divina sente aprirsi la porta della prigione: giungono l'imperatrice e Porfirio avvertiti in sogno. I due rimangono folgorati dalla visione divina nella cella della fanciulla. Qui si chiude il secondo libro.

Caterina parla a lungo all'imperatrice e a Porfirio delle miserie della vita umana e dell'insoddisfazione perpetua delle brame terrene, concludendo con l'invito a volgersi a Dio. L'argomentazione poggia tutta sulla natura effimera e insoddisfacente delle cose terrene; il discorso si articola sulla retorica dell'enumerazione, che raggiunge qui forse il culmine. È utile riportare un passo piuttosto lungo per avere la corretta misura dell'estensione della serie elencatoria allestita da Aretino:

mentre i vitali spiriti negoziano per gli intrinseci interessi del corpo che essi reggono, non si sente se non discordie, guerre, liti, querele, inganni, furti, nimistà, menzogne, guai, disturbi, rapine, superbie, invidie, falsità, tradimenti, insidie, omicidi, vituperi, insulti, crudeltà, ambizioni, perfidie, lussurie, fornicazioni, incesti, adulteri, sacrilegi, eresie, bestemie, maledicenze, calunnie, ruine, sceleratezze, spergiuri, ansietà, oppressioni, nequizie, ingiustizie, ferri, ceppi, prigionie, tormenti, disperazioni e morti. Né mi scordano tra le infermità, le medicine, le diete, le crapule, le povertà, le miserie, le melanconie, i sogni, le immaginazioni, i cordogli, la perdita dei sensi, dei membri, delle ricchezze, dei figli e degli amici con le molestie che ci affliggono fuor del corpo, cioè i caldi, i freddi, le tempeste, i diluvii, le nevi, i venti, i tuoni, i baleni, le saette, i terremoti, le fiere, i veleni e ogni altra noia che ci nuoce vivendo, come sarebbe a dire la terra, il mare, il fuoco, l'aria, il ferro, l'acqua, i pesci, li uccelli, l'erbe, i frutti, i nuvoli, le nebbie e il sereno.<sup>89</sup>

Il discorso occupa molte pagine, interrotto soltanto da qualche didascalia che riprende la reazione via via più convinta e partecipe dei due destinatari, anche in questo caso il cambiamento dell'animo è paragonato alla fiamma che progressivamente divampa nei due nobili. Caterina si rivolge a Porfirio ed egli attesta la sua conversione. In un passaggio didascalico, a chiusura delle parole della santa si esplicita la relazione tra lei e l'antagonista, a questo punto non

---

88 [80] *Ivi*, p. 400.

89 [81] *Ivi*, pp. 404-405.

giustificata sul piano narrativo. In assenza dell'imperatore, l'autore lo evoca ugualmente per tenere desta la traccia del contrasto forte che lo oppone alla santa, anche con interventi come questo, che in sé non avrebbero ragione di essere qui: «Coei che si diletto de le pene ch'ella pati per Cristo più che Massenzio non si compiacque in fargnele dare pose fine a le ardenti parole sue».<sup>90</sup> La fermezza della santa è ribadita in un rapporto di reciprocità con la crudeltà del suo antagonista: tanto l'uno infierisce con le sue pene quanto l'altra se ne compiace.

Rimasta sola la santa pronuncia la sua orazione a Cristo. Dio accoglie la preghiera e manda lo Spirito santo a nutrire del pane dei beati Caterina. In verità il messo celeste che scende da Caterina è un angelo, che assume forma di Spirito santo, ovvero di colomba sacra. La sua epifania infatti è molto simile a quella angelica, per esempio all'annunciazione:

i raggi di cui egli era cinto e dei quali si fece adorno sparsono l'aere di miche di fuoco aureo. Intanto il candore de le sue penne e la bianchezza de le sue piume rilucevano d'un colore che avanzava il lustro de lo avorio terso e il vivo de l'argento forbito come le cose divine avanzano di pregio le umane.<sup>91</sup>

Alla vita di Maria, del resto, rimanda anche la colomba, che fin dall'infanzia accompagna la Vergine. La cella si dilata nuovamente come alle mistiche nozze e appare Cristo in gloria che rassicura la santa della sua presenza costante accanto a lei. Il racconto lascia Caterina a questo punto e torna a Porfirio e all'imperatrice che vivono nella contemplazione di Dio disprezzando gli agi che finora avevano amato. Porfirio converte i suoi soldati con un lungo discorso e poi torna a dedicarsi al governo del regno, con somma giustizia. Il personaggio infatti per conservare la propria statura eroica deve far fronte al tragico dilemma che lo lacera, secondo il più canonico principio del genere teatrale, tra la fedeltà al suo sovrano, alla quale è tenuto dalla propria indole leale, e l'adesione a una fede in cui è incarnato tutto ciò che per il sovrano esiste di avverso. Naturalmente la seconda avrà la meglio, ma fintanto che è possibile una conciliazione Porfirio vi si adopera: egli dunque continua ad obbedire in tutto al suo signore, fuorché nell'opporci ai cristiani.

Mentre Porfirio e l'imperatrice stanno per raggiungere Caterina per ascoltarne gli insegnamenti, Massenzio fa ritorno ad Alessandria, prima del previsto. Porfirio e l'imperatrice gli vanno incontro, pur spregiando in cuor loro ciò che prima consideravano importante, ma comunque legati dalla fedeltà al sovrano e marito. L'incontro con l'imperatrice (della quale non è mai rivelato il nome) è

---

90 [82] *Ivi*, p. 411.

91 [83] *Ivi*, pp. 412-413.

narrato dal consueto punto di vista esterno che induce a provare pietà per la donna, la quale è costretta a subire gli abbracci di Massenzio e a onorarlo, benché in cuor suo sia ormai conquistata alla causa cristiana e dunque disprezzi ogni conforto terreno. In questo momento Massenzio potrebbe apparire sotto una luce migliore, perché di fatto è qui un marito lieto di ritrovare la propria sposa, ma benché non ci sia in lui nessuna esplicita intenzione malvagia, appare comunque come vessatore, giacché i suoi abbracci risultano odiosi alla donna, che deve subirli suo malgrado: «Abbracciolla Massenzio e abbracciandola la trafisse con i rimorsi de la coscienza tutte le viscere. E non altrimenti il collo di lei ricevè i complessi reiterati che se le braccia maritali fussero state quelle dell'angelo più crudele».<sup>92</sup>

Subito Massenzio chiede che gli sia condotta Caterina, immaginandola morta di fame nella sua cella. Alla visione di lei, radiosa e sicura paragonata con triplice similitudine alla stella, alla luna e al sole, rimane sbigottito. Simmetricamente anche la sua reazione si esplica in una struttura trimembre: «diventò del pallore d'un che teme, del color d'un che langue e del tremor d'un che arrabbia».<sup>93</sup> Nuovamente l'ira gli impedisce di proferire parola e il suo stato è paragonato a quello di un corridore più veloce degli altri che giunto alla meta non riesce a parlare per l'affanno della corsa. Recuperata la facoltà di parlare, Massenzio accusa i suoi di avere nutrito la fanciulla contravvenendo agli ordini da lui impartiti; Caterina afferma che Dio l'ha nutrita, ma Massenzio ordina di condurgli i guardiani. Quando arrivano davanti a lui, già quasi linciati dalla folla, proclamano la loro fede, tra l'ira di Massenzio, assetato del sangue dei cristiani, che comanda per l'indomani i supplizi della botte chiodata e del vaso di fuoco. La notte trascorre tra gli insegnamenti e i conforti della santa, dunque con la prevalenza del discorso diretto di argomento dottrinario. Si colloca qui la descrizione di un luogo in rovina ad Alessandria, fatto erigere da Alessandro Magno, in cui campeggia ancora un colossale cavallo bronzeo. L'indomani vi sono condotti i guardiani per esser martirizzati e Caterina per assistere alla tortura; qui parte di essi è rinchiusa in una botte con chiodi e parte nel cavallo di bronzo a cui è dato fuoco. Lo scenario particolarmente suggestivo costituisce la principale variazione sul tema del pubblico supplizio già più volte replicato nel racconto.

Caterina, come nei casi precedenti, rimane serena alla visione dei supplizi. Massenzio in collera di fronte alla compostezza della giovane ordina che tre giorni dopo essa sia posta fra quattro ruote con chiodi e lame e che tutta la

---

92 [84] *Ivi*, p. 420.

93 [85] *Ivi*, p. 421.

cittadinanza assista alla sua fine. Il comando è dettato alla prima persona singolare, in luogo dell'usuale «noi»: l'io narrante commenta che questo modo di esprimersi è intenzionale da parte di Massenzio, affinché sia chiaro il potere assoluto che egli esercita. Ancora una volta, il modo di pronunciare i discorsi diretti da parte di Massenzio è rivelatore della sua furia: il personaggio si rivela non tanto dai contenuti dei suoi discorsi, quanto dalla peculiare modalità con cui egli si esprime.

La notizia del prossimo martirio di Caterina si diffonde per la città, tra reazioni diverse, e iniziano i lavori per la costruzione delle ruote. Giunto il momento del supplizio si scatena un temporale, il cui culmine straordinario consiste in una nuvola di fuoco con dentro angeli armati. Gli angeli spezzano le ruote scagliando i chiodi e le lame sulla folla accorsa a vedere la tortura. Qui la descrizione insiste sullo spargimento di sangue, sull'orrore della scena:

Non si potean guardare senza racapricciarsi, però che le ferite che si vedevano in loro erano crudelmente varie e orribilmente diverse. Conciosia che i rasoi tagliarono quelle tempie, quei colli, quelle braccia, quei busti, quelle gambe, quelle coscie, quei piedi e quelle mani che gli fece tagliare il caso; i chiodi passarono quei petti, quei dossi, quei costati, quei ventri, quegli stomachi, quei fianchi, quelle faccie e quelle rene che la sorte pose innanzi a le lor furie; e i legni volando oltre in pezzi infiniti, ruppero quanti volti, quanti capi, quante bocche, quante gole, quanti seni, quante spalle, quanti stinchi e quante ginocchia gli fece incontrar lo impeto. Talché i sangui mescolati con le cervella e le cervella miste coi sangui e i sangui e le cervella con le teste aperte e con le carni lacere erano la minore oscurità che si dimostrasse ivi.<sup>94</sup>

Segue la descrizione dei corpi smembrati. Gli angeli cantano due inni: uno destinato a Caterina e uno per l'imperatrice e Porfirio e i cavalieri. La sposa di Massenzio si presenta allora dall'imperatore e dichiara la sua fede. La reazione di Massenzio è seguita con particolare attenzione: dapprima rimane paralizzato, poi progressivamente ritorna in sé e piange; solo alla fine riesce a formulare poche parole con voce roca, rivelando la verità del sogno che aveva profetizzato l'incendio contro la sua casa. In cuor suo si duole di dover condannare la sposa, e di privarsi dei suoi piaceri: «le sue delizie, la sua pompa, il suo diporto, il suo rifugio, la sua vigilia e la sua letizia»,<sup>95</sup> con l'enumerazione che amplifica il dramma. Infine l'imperatore proclama il verdetto di martirio per lei. Caterina è lieta della fede dell'imperatrice e la donna stessa si rallegra nella speranza del paradiso e rivolge parole coraggiose ai suoi carnefici.

---

94 [86] *Ivi*, p. 435.

95 [87] *Ivi*, p. 439.

Si descrive il supplizio dell'imperatrice, con il taglio delle mammelle, mentre Caterina incoraggia la donna con le sue parole. C'è una marcata insistenza sul tormento dell'estirpazione del seno a cui è condannata la donna, non a caso la parte più evidente della femminilità: dapprima esso è comandato dalle parole di Massenzio,<sup>96</sup> poi ripreso nel discorso che l'imperatrice rivolge ai carnefici con ribaltamento dalle mammelle del corpo a quelle dell'anima (secondo il gusto per le metafore peregrine, non di rado composte su parti del corpo),<sup>97</sup> infine l'io narrante racconta la tortura modulando più varietà sinonimiche per insistere sul motivo del seno della donna:

i giustizieri [...] ficcarono i ferri dei taglienti stili ne le radici de le intatte mammelle de la constante femina e, distirpatele dal castissimo petto di lei, il suo nobile seno perdé quel delicato, quel candido e quello splendido che aveva posto in lui la grazia del natural colore, però che, in vece dei pomi che tremolavano ivi con il favore de la onesta bellezza, rimasero due cave non meno orribili a scriverle che si fussero a vederle.<sup>98</sup>

Porfirio appresa la morte dell'imperatrice dà sepoltura al suo corpo. Massenzio vedendo che il cadavere è stato sepolto, contrariamente ai suoi ordini, punisce alcuni innocenti. Porfirio allora si presenta a lui e rivela la sua conversione. Si ha qui una nuova variazione sul tema costante dell'ira di Massenzio, che si colora di una nuova sfumatura alla notizia della conversione dei duecento cavalieri di Porfirio. L'imperatore ha le fiamme agli occhi e la schiuma in bocca come Lucifero e invece di parlare «mugghiava quasi toro indomito»:<sup>99</sup> creatura demoniaca e ferina, è privato dalla facoltà più tipica dell'uomo, la parola articolata. La bestialità di Massenzio in quest'episodio è posta in contrasto non direttamente con la facondia di Caterina, bensì con quella di Porfirio, a cui è concesso un discorso ai soldati: il *topos* del comandante che arringa i suoi uomini si traduce qui in un'orazione di materia cristiana.

Segue una scena di esecuzione di massa: tra grande confusione di spade e tra effluvi di sangue i cavalieri si fanno martiri per decollazione e le loro teste rovinano nel fiume, ma per miracolo su di esse si vede composto il sorriso dei beati.

---

96 [88] *Ivi*, p. 439: «Il cor nostro, che l'ha bandita da le sue interne affezioni, col farla indegna de le imperiali corone, comanda che le siano isvelte con atti istrumenti quelle poppe che le albergano in seno».

97 [89] *Ivi*, p. 441: «Esseguite adunque ciò che vi è suto imposto, ché a me basta conservare intere le mamelle de l'anima».

98[90] *Ivi*, p. 442.

99 [91] *Ivi*, p. 446.

Il miracolo inoltre fa sì che le teste si riuniscano ai corpi da cui sono state spiccate. Infine Massenzio è risoluto a eseguire la pena di Caterina. Le offre però l'ultima occasione di essere risparmiata: potrà prendere il posto dell'imperatrice se rinnegherà la sua fede. L'attrazione che fin dall'inizio la fanciulla aveva esercitato sul crudele imperatore è ancora viva, anche dopo che Massenzio è stato descritto in tutta la sua brutalità, persino paragonata a quella del demonio. Non c'è descrizione dell'atteggiamento con cui l'imperatore si rivolge a Caterina; sono riportate soltanto le sue parole. Nei momenti in cui esplode la sua ira l'accento è posto più sul modo in cui egli parla che sui discorsi, che infatti faticano a scaturire; ora invece, apparentemente le parole non sono ostili: suonano come un'offerta. Non lo sono alle orecchie della santa; la giovane si dice sposa di Cristo e pronta al martirio. Come vittima sacra si offre ai suoi carnefici. Con la condanna all'esecuzione esce di scena il personaggio di Massenzio.

Aretino innesta qui il motivo encomiastico, giustificato sul piano narrativo con la capacità profetica largita a Caterina prima della morte. Dio le fa dono di vedere che la sua memoria sarà particolarmente venerata in Ischia e che qui avrà origine la casa del marchese del Vasto. La santa allora profetizza la gloria di Alfonso d'Avalos e intercede presso Dio per lui. Cristo risponde alla sua richiesta.

La morte della protagonista è riferita in poche parole, a differenza delle lunghe descrizioni dei martiri pubblici che si sono succedute finora. L'atto omicida non è neppure raccontato: si guarda solo al risultato, con il ricorso alla topica miracolistica: la testa non si spicca dal busto, il sangue è tramutato in latte, la spada lascia intatto il corpo, un lampo abbagliante squarcia il cielo, gli angeli prendono il corpo e i santi accolgono l'anima; il corpo è mirabilmente lucente. La salma è tralata sul Sinai e qui fa fiorire il deserto; nell'accoglierla il monte tripudia di luce e di armonia celeste e su questo trionfo, con i fiori più belli del giardino celeste, si chiude l'agiografia, stilisticamente nel segno dell'enumerazione che l'ha connotata fin dall'inizio:

il sacro e santo corpo di quella Caterina e nobile, et eloquente, e saggia, e pudica, et eletta, e costante, e chiara, il corpo e lo spirito de la quale è venerato in terra e glorificato in Cielo, però che ella, vivendo e morendo in Cristo, confessò, osservò, laudò, confermò, essaltò, multiplicò, onorò e illustrò la sua religione, la sua legge, la sua fede, il suo battesimo, il suo Spirito Santo, la sua essenza, la sua Ternità e la sua beatitudine.<sup>100</sup>

---

100[92] *Ivi*, p. 456.



## *Vita di san Tommaso*

Con la *Vita di san Tommaso*<sup>101</sup> Aretino passa a una cornice spaziale più nota, che sostituisce alle suggestioni di esotico di Alessandria e agli insiti richiami sacri della Palestina le sicurezze di un paesaggio più familiare. L'avvicinamento nel tempo conduce a un'epoca in cui il cristianesimo è la religione dominante, con la conseguenza narrativa di rendere più difficile una polare contrapposizione tra il santo cristiano e i suoi avversari, ai quali è di necessità precluso lo stigma negativo del paganesimo. Il tema dell'antagonista come si vedrà comporta determinate scelte nell'evoluzione del racconto.

Il libro non ha formule introduttive, ma comincia come i precedenti con la presentazione dei genitori del protagonista: Landolfo d'Aquino, il padre di Tommaso, prima di partire per la guerra voluta dal papa intende consultare l'eremita Buono sul monte di Cuma. Come già nelle due precedenti agiografie, anche qui lo scrittore indugia sulla rappresentazione di un luogo in rovina: stavolta è l'antro della sibilla cumana, che suscita la sensazione di un orrore sacro. Vi si trova l'eremita, che è presentato come un vecchio di perfetta rettitudine. Scorgendo Landolfo e il suo seguito il vecchio si distoglie dalla sua contemplazione e chiama a sé il nobile d'Aquino, avendolo riconosciuto per ispirazione profetica. Sentirsi chiamato per nome da uno sconosciuto genera lo stupore spaventato che produce un'apparizione preternaturale: è un motivo frequente in letteratura; fra i molti esempi valga, per affine insistenza sullo stupore, quello della novella decameroniana di Nastagio degli Onesti, dove la visione ultraterrena è illustrata al protagonista dal cavaliere morto che lo chiama con il suo nome. Aretino però amplifica, secondo un procedimento che gli è congeniale: non solo Buono pronuncia il nome di Landolfo, ma gli menziona anche «il cognome dei padri e degli avi (dai quali ceppi egli traeva la preclarissima origine)»,<sup>102</sup> quasi a coniugazione delle bibliche genealogie con le moderne celebrazioni del casato.

Il profetismo dell'eremita è sicuramente di segno positivo, come è stato più volte dichiarato nella descrizione dell'antro, contrapponendo la fallacia dei verdetti antichi con la verità della fede moderna. Landolfo, rassicurato da ciò, gli chiede di pregare per il buon esito della guerra imminente. L'eremita afferma che la virtù di Landolfo è tale che egli non necessita di intermediari per la sua preghiera; poi appare visibilmente ispirato da Dio: «parve che dal Cielo traesse il concetto de le parole che gli caddero fuor de la bocca»;<sup>103</sup> con tale facilità, che

---

101 [93] Così nel titolo redazionale, mentre nel testo ricorre sempre la grafia scempia. Mi attengo qui alla forma più comune, salvo che nelle citazioni.

102 [94] P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 463.

103 [95] *Ivi*, p. 464.

scaturisce direttamente dalla volontà divina, Buono profetizza il concepimento da parte di Teodora, moglie di Landolfo, di un bambino che sarà chiamato Tommaso, cioè abisso, perché sarà abisso di sapienza. Il discorso si dilunga sugli insegnamenti che saranno ben illustrati da Tommaso e sulla fama di lui, a cui si inchinerà tutta la regione. La profezia è cioè occasione per inserire un'anticipazione della biografia del santo, limitata ai risultati della sua azione, senza cenni agli ostacoli che egli dovrà affrontare, vi si legge quasi una bibliografia in forma narrativa delle opere dell'Aquinate; la gran mole degli scritti del santo, del resto, ben si coniuga con il gusto enumerativo che più volte si è riscontrato nella prosa aretiniana.

È esemplificativo un passo del discorso, che viene dopo l'elenco di diversi meriti del santo; vi si evidenziano il procedere per reiterazione delle forme, in elenco, la concettosità logico-sintattica atta a rendere il paradosso dell'incarnazione, e gli studiati parallelismi tra i membri della frase:

Egli non solo farà volume de la virginità e de l'umiltà di Colei che rinchiuse nel ventre Colui che non capi nel mondo, ma de le gerarchie superne, de l'armonia de le sfere, de la concordia degli elementi, dei moti dei cieli, de la proprietà de le stelle, degli influssi dei pianeti, del giudizio e de lo incendio de l'universo, per la qual cosa i giusti avranno il corpo beato, lucente, veloce e soggetto a la immensa gloria de la eterna felicitade, e gli empì maladetto, oscuro, greve e sottoposto a lo infinito fuoco de la perpetua miseria.<sup>104</sup>

La terza agiografia, nella parte iniziale, ha tratti in comune con la prima, perché come per Gioacchino e Anna, anche per Landolfo e Teodora la profezia del concepimento si manifesta separatamente ma simultaneamente nei due sposi. La donna infatti ha una visione che le svela quanto all'uomo è stato predetto da Buono. L'affinità con la *Vita di Maria* non è lasciata implicita, ma rivelata dall'io autoriale, che paragona la gioia dei genitori della Vergine nel ritrovarsi insieme alla Porta Aurea di Gerusalemme, entrambi consci dell'evento mirabile, alla felicità condivisa tra il futuro padre e la futura madre di Tommaso al loro incontro. I due, devoti secondo il modello degli avi di Cristo, pregano per rendere grazie a Dio. L'atto della preghiera è seguito dal narratore con una puntuale ripresa dei singoli gesti; la sequenza si dipana progressivamente, come se il movimento fosse ritratto dal vivo: «Teodora [...] recatasi là in ginocchioni, allargate le braccia umili e alzate le luci divote, disse con la lingua e con il cuore».<sup>105</sup> La devozione di Teodora in questa prima apparizione la qualifica in senso

---

104 [96] *Ivi*, pp. 465-466.

105 [97] *Ivi*, p. 467.

positivo; tale valore permarrà indubbio nella parte iniziale, per poi mutare di segno nel seguito della vicenda, come si vedrà.

Gli eventi storici a questo punto coincidono con uno schema narrativo tanto funzionale da ricorrere nella più remota tradizione del racconto orale, che si concreta nella fiaba: è il motivo della partenza del padre per la guerra. Inoltre, qui si tratta di una guerra in difesa della Chiesa, bandita contro l'imperatore Federico: Landolfo si configura quindi come eroe positivo, un nobile cavaliere al servizio della cristianità.

Quando giunge il momento del parto Teodora cerca soccorso nella preghiera. Qui si inserisce la descrizione della bellezza della donna, in età di transizione tra la giovinezza e l'età adulta. Rispetto a Caterina, che era rappresentata fanciulla e rispetto al *topos* della bellezza muliebre, implicitamente giovane, lo scrittore quasi si compiace di cimentarsi nella sfida poetica di dare forma all'immagine perfetta della donna in età matura. Il linguaggio è convenzionale, ma il vocabolario consueto della descrizione femminile si fa ricamo con involuzioni estreme, che mirano a dar conto di una scena eccezionale: sulla straordinaria grazia della donna si proietta la miracolosa bellezza del santo bambino, che qui appare per la prima volta. Ecco come è presentata la madre che contempla il figlio:

Teodora, quasi cosa istupida guardandolo tuttavia, non faceva altro che tacere, e tacendo irrigava con l'acque che dal core le traeva il soverchio de la letizia i fiori e le viole che le colorivano le guancie con il bianco del latte e con il vermiglio de la grana, che a onta del tempo ancor mantenevano le lor vivaci bellezze ne le lor vive eccellenze.<sup>106</sup>

Lo scrittore ritorna poco dopo a concentrarsi su Teodora, paragonandola a Maria d'Aragona, così da inserire il motivo encomiastico. Lo spunto deriva dalla doppia gioia che rallegra la donna: per la nascita del figlio e per la vittoria dello sposo. Un nuovo paragone con Maria d'Aragona è introdotto nel momento del battesimo, giacché il pontefice vuole esser padrino del neonato: il comparatico illustre accomuna la madre di Tommaso con la marchesa d'Avalos, legata a Carlo V da ugual vincolo. Il rito si svolge in un contesto di ricchezza su cui la penna dell'autore insiste, sottolineando la regalità degli ornamenti. Al centro vi è la rappresentazione del bambino, che nonostante la propensione del soggetto infantile non inclina verso accenti di tenerezza, ma tale è la perfezione del piccolo che in lui appaiono sembianze umane e divine al tempo stesso. I termini

---

106 [98] *Ivi*, p. 468.

usati per descriverlo sono gli stessi che ricorrevano per Teodora, cioè quelli convenzionalmente connessi con la rappresentazione della bellezza: «rose vermiglie», «fiori bianchi», capelli inanellati, fino al paragone con «angelo del Cielo o anima beata».<sup>107</sup>

Teodora conduce con umiltà e virtù la sua vita, mentre Tommaso compie le sue prime azioni da neonato. Il primo miracolo consiste nella discesa dal cielo di un breve con scritte le parole dell'annunciazione (un nuovo collegamento con la prima agiografia aretiniana). Il cartiglio è afferrato e mangiato dal bambino; l'atto è sottolineato dalla triplice ripetizione del predicato in poliptoto: «se la inghiotti e inghiottendosela parve che s'inghiottisse un raggio di sole, in modo rifulse tra le sue tenere fauci».<sup>108</sup> L'evento prodigioso si compie in un interno domestico, di vita privata, cosicché il realismo del contesto pone in risalto il segnale divino che si sta manifestando. Le donne spaventate tentano di strappare il cartiglio dalla bocca del fanciullo, ma egli lo ha inghiottito in un attimo e sembra ricavarne subito benefici. La precoce fagocitazione della parola di Dio è il segnale dell'innaturale facilità con cui il santo svilupperà le proprie riflessioni teologiche.

Dopo questo prodigio un nuovo fatto straordinario preconizza l'eccezionalità di Tommaso: preso il libro di preghiere della madre sembra trovare sollievo nel guardarlo e così accadrà con altri fogli scritti che egli avrà tra le mani. Non appena è in età di parola, Tommaso recita l'*Ave Maria*: in lui la parola di preghiera scaturisce spontanea e fluida fin dalla più giovane età. Crescendo si fa vieppiù virtuoso.

Quando Tommaso ha cinque anni Landolfo torna in patria per sconfiggere l'erede di Federico II che minaccia il suo regno. Visti i progressi del bambino, il padre lo fa condurre a Montecassino perché sia educato dal monaco Zanobi, al quale manda una lettera. Il testo della missiva è riportato per intero nell'opera, che si trova quindi ad accogliere al proprio interno anche frammenti epistolari, con il vantaggio di arricchirsi in varietà e in mole.

Il soggiorno al monastero di Montecassino è riferito molto rapidamente: si sottolinea soltanto l'affezione che i monaci maturano per Tommaso e l'ammirazione per la sua dottrina. Zanobi presto dichiara la propria insufficienza di fronte al mirabile sapere del bambino, cosicché Landolfo lo invia a Napoli, presso dei parenti, privando la madre Teodora del conforto del seppur temporaneo ritorno del figlio. La notazione che Tommaso non ritorna a casa nel passaggio da Montecassino a Napoli è rilevante perché insinua già il tema dell'attaccamento

---

107 [99] *Ivi*, p. 471.

108[100] *Ivi*, p. 474.

materno al figlio, che poi nel corso della storia si tradurrà in caparbia opposizione alla vocazione monacale. Qui i toni sono ancora positivi, il desiderio della donna è lecito e la sua richiesta è «cordialissima», ma la similitudine con il febbricitante merita attenzione per due motivi: innanzi tutto la figura retorica in sé è il segnale di un'insistenza peculiare sulla brama materna; in secondo luogo, il paragone con il malato bruciato dall'arsura adombra l'evoluzione quasi ossessiva che seguirà:

Ancora che i leciti preghi di Teodora ne facessero cordialissima istanza a la cordial bontà del suo marito e signore, la prudenza che gli dava i consigli non volse pur per un dì che il fanciullo, il quale gli era stato assente gli anni, ritornasse a lei, conciosia che il ristoro dei basci di lui dopo il subito de la sua nuova partenza erano per indurle più volontà di ritenerselo appresso, che non induce brama di ribere l'acqua che pure impetrò la importunità de lo infermo ormai riarso dai gravi ardori de la febbre.<sup>109</sup>

L'esperienza presso i monaci ha fatto maturare nel giovane il desiderio dei ragionamenti di materia religiosa e l'abitudine alla riflessione, quindi quando egli è accolto dai parenti si mantiene silenzioso e appare loro malinconico. Costoro si stupiscono della sua taciturnità e del suo gusto per la solitudine. Tommaso schiva le compagnie mondane e prende invece a frequentare i Domenicani e ad assistere alle loro dispute, di cui l'autore inserisce qui alcuni esempi (sul digiuno, sull'unigenito, sul nome Gesù, sulla circoncisione) che si fanno più complessi (sullo Spirito santo). Nelle *quaestiones* riportate nel libro il procedere argomentativo si cala nella prosa stilisticamente fiorita che connota il *corpus* agiografico, con la predilezione per le strutture ad elenco. In un passo in cui si compendia una disputa si legge, per esempio:

disse che fu inviato agli apostoli perché erano abitacoli puri di mente riposata, di dilezione unita, di carità concorde, di deitate illustre, di sozietà secreta, di orazione assidua, di umiltade integra, di pace congiunta e di contemplazione conforme.<sup>110</sup>

Il fanciullo trova diletto nell'ascoltare e apprende con grande facilità, finché comincia a partecipare alle dispute. Il suo avvicinamento agli argomenti sacri è riferito nei termini di un innamoramento, con l'esplicita similitudine con chi si esercita nell'arte amorosa e con un notevole addensamento di termini che riguardano la bellezza (bellezza, pulcritudine, mirabile forma, beltà

---

109 [101] *Ivi*, p. 478.

110 [102] *Ivi*, p. 483.

divina), l'amore e il diletto.<sup>111</sup> Nella vita di Caterina la proiezione dell'amore dall'ambito terreno a quello celeste risultava quasi come una naturale conseguenza delle mistiche nozze: la terminologia erotica si prestava a definire il desiderio (cristianissimo) della santa per il suo sposo divino, a cui più volte essa aveva ribadito la propria fedeltà. A rendere più evidente la piena devozione della sposa soccorreva anche la presenza di un antagonista che mirava tanto a debellare la fede cristiana quanto a conquistare la santa a un amore tutto terreno. Nel caso di Tommaso ugualmente l'impulso d'amore deve essere orientato tutto verso Dio (qui più specificamente verso il sapere divino), ma in assenza di una situazione di contorno altrettanto appropriata quale era quella della santa di Alessandria. Fin dalla prima giovinezza si accenna dunque alla sua tensione verso gli studi sacri nei termini di una vera e propria attrazione amorosa.

Egli vorrebbe entrare in convento e i monaci avrebbero desiderio di averlo fra loro, ma essi sanno che la nobiltà familiare di Tommaso gli impedisce di farsi domenicano. Il monaco a cui ha confessato la sua vocazione tenta di dissuaderlo, ma senza riuscirvi. La pertinacia del suo desiderio è espressa con un linguaggio che punta sullo sconvolgimento fisico del giovane: si raddoppia un termine forte come «viscere», si parla di piaghe e due volte ricorre l'idea dell'ungere tali piaghe: le sue parole sono interrotte da singhiozzi e sospiri «pur troppo isvisceratamente tratti e formati da le viscere e da ogni suo spirito, con la giunta di sì flebili precì e di sì pietose querele, che bisognò che il padre spirituale gli ungesse le piaghe de l'afflizione con l'unguento dei conforti».<sup>112</sup> Il confessore lo invita a mantenere una condotta degna di un monaco, con preghiera e digiuno, e gli assicura che riferirà ai confratelli la sua intenzione. Sull'idea di «intenzione» appunto si insiste particolarmente con la triplice reiterazione della radice del termine: «Tosto che i padri intesero ciò che gli fece intendere la risoluta intenzione di Tomaso, si ragunorono insieme in capitolo».<sup>113</sup>

I frati temono la reazione dei familiari di Tommaso. Si convincono comunque ad accoglierlo grazie al sogno di un padre: racconta di avere visto un agnello, riconoscibile come l'agnello di Dio, con voce umana che gli si rendeva con mansuetudine e gli dichiarava l'intenzione sincera del suo cuore; l'agnello veniva poi rapito da una folla di gente inferocita, ma dopo la stessa gente lo riconsegnava ai frati. L'agnello è naturalmente animale consacrato dalla Scrittura, e già presente nell'agiografia mariana di Aretino. Anche il sogno divinatorio è motivo tipico del genere, che ricorre nelle tre opere. La visione è interpretata come

---

111 [103] *Ivi*, p. 485.

112 [104] *Ivi*, p. 488.

113 [105] *Ivi*, p. 489.

consiglio di Dio affinché i monaci accolgano Tommaso. Per un certo spazio l'autore racconta la gioia reciproca dell'accoglienza. La notizia giunge però ai parenti di Tommaso. Come nella rappresentazione di Massenzio nella *Vita di Caterina* anche qui sembra esserci un certo compiacimento nella descrizione dell'ira che fa veramente uscire di senno anche i personaggi di alto rango. I parenti del fanciullo si avventano contro il monastero, come lupi famelici intorno ad un ovile «pieni di asprezza, colmi di rabbia, agitati da la fame»,<sup>114</sup> mentre i frati cercano soccorso nella preghiera. Si compie allora il miracolo: i padri inermi con le loro preghiere vincono le folle armate, che si sentono schiacciare da una spossatezza inspiegabile.

Tornati a casa i parenti di Tommaso apprendono che Landolfo è in punto di morte e si adoperano per nascondergli la notizia della vocazione del figlio. L'attenzione non rimane a lungo sui nobili parenti, ma si sposta subito sui frati, che per riconfortarsi dopo la sgradita incursione, si intrattengono in una disputa. Il testo ospita allora l'orazione di Tommaso sulla virtù, che rivela nel santo gravità e sapienza non congruenti con la sua giovane età.

Per evitare che i parenti lo rapiscano dal monastero i frati fanno trasferire Tommaso a Santa Sabina, presso Roma. Fintanto che la famiglia si oppone alla volontà del protagonista la storia procede seguendo in parallelo la vicenda del giovane (alla quale è comunque concesso più spazio) e quella dei parenti. Si racconta allora della morte di Landolfo e delle esequie allestite in suo onore da Teodora. Fino a questo punto la donna è presentata con tutte le virtù di una santa: devota, pia, umile, obbediente, paziente e infine forte nell'affrontare la morte del marito. Ma alla notizia della vocazione di Tommaso si assiste a una repentina metamorfosi del personaggio. Teodora si mette subito in cammino per Napoli, dove i fratelli le raccontano quanto è avvenuto. Immediatamente la donna parte per Roma e riesce a trovare il monastero in cui è il figlio.

Quando vi arriva incontra un frate che sta contemplando un dipinto: è il sogno della madre di san Domenico. L'episodio è accessorio sul piano narrativo ma rilevante per due aspetti: la scena rappresentata è parallela a quella che si sta svolgendo. Il richiamo al momento della vita del santo fondatore che vede coinvolta la madre è prefigurazione della relazione materna che qui si sta presentando. Teodora però non assume l'atteggiamento di santità della madre di Domenico, benché anch'essa al momento della gravidanza fosse stata avvertita da un sogno divino e avesse accolto il bambino con ogni virtù cristiana. Inoltre, si concreta qui una *mise en abyme* dell'opera d'arte. La relazione tra le agiografie e la dimensione artistica è molto importante, come si dirà, e qui Aretino si cimenta in una vera e propria ecfraasi.

---

114 [106] *Ivi*, p. 495.

Il frate è turbato quando Teodora gli chiede di Tommaso e avverte i confratelli che la madre del giovane aquinate sta arrivando. La donna rivolge al maestro dell'ordine parole molto commosse. Reclama il figlio con una richiesta reiterata in forma chiastica, breve e immediata e soprattutto fortemente marcata dal possessivo per due volte anteposto al nome: «E dove è il mio Tomaso? Il mio Tomaso dov'è?».<sup>115</sup> La prosa aretiniana che anche nelle battute dirette formulate al colmo dell'emozione spesso è articolata su una sintassi artificiosa e ha il respiro libresco dell'eccesso retorico, qui invece è ben assestata sul *pathos* della situazione, rende con intensità realistica l'angoscia della donna. Teodora prorompe poi in pianto reclamando di vedere il figlio. Il padre le illustra la santa condotta del giovane, ma senza poterla calmare, cosicché la madre è portata via sbigottita e senza fiato. Infine si rivela che Tommaso di nascosto ha assistito alla scena, perché ha voluto mettere alla prova la propria costanza; non si è affatto turbato allo strazio della madre: tanta è la sua devozione a Dio che gli affetti terreni nulla possono in lui. Con questa immagine della perfetta inalterabilità del santo alla più viscerale delle passioni, l'amore materno, in voluta antitesi con la reazione quasi ossessiva di Teodora, si chiude il primo libro.

Il secondo libro mette in scena i due fratelli di Tommaso, Lando e Dolfo, i quali, giunti a casa per la notizia della morte del padre, apprendono che il fratello è entrato nell'ordine e la madre è partita sulle sue tracce. Anche in loro si descrive il subitaneo cambiamento: qui anzi lo scrittore si produce in una funambolica climax: «Lo sdegno che isconciamente agitava il cuore de l'un fratello e de l'altro si converse di colera in istizza, di stizza in dispetto, di dispetto in ira, d'ira in rabbia, di rabbia in impeto e d'impeto in furore».<sup>116</sup> I due si muovono immediatamente verso Roma, dove senza alcun timore sacro irrompono nel convento. Sono ricevuti da due monaci ai quali ingiungono di rendere loro il fratello. Ma questo discorso è in realtà un espediente per dar tempo ai compagni di rapire Tommaso; in effetti i discorsi diretti sono qui piuttosto estesi, ma quello del frate non lo è comunque a sufficienza per rendere conto della superiorità delle ragioni della vocazione; l'io autoriale infatti afferma che altro il padre avrebbe voluto dire, ma il rumore della violenza con cui i parenti rapiscono Tommaso lo interrompe. Nuovamente i familiari del santo sono paragonati a lupi, anche per ricordare il sogno profetico del padre del convento: come l'agnello della visione onirica, Tommaso è rapito, ma sarà riportato all'ovile.

Teodora se ne rallegra infinitamente e muta d'improvviso il modo di guardare tutto ciò che la circonda. Fino a quel momento il dolore le aveva fatto ignorare o disprezzare la grandezza di Roma, mentre ora la gioia le apre gli occhi

---

115 [107] *Ivi*, p. 504.

116 [108] *Ivi*, p. 507.



anche sul paesaggio della città. Ma Tommaso con i suoi si chiude in un rigido silenzio. Il mutismo è tanto più significativo in quanto la facondia, fin dal primo miracolo in età neonatale, è la qualità che lo contraddistingue. La sua parola si dispiega però solo su questioni divine, perché egli è astratto dai pensieri terreni. Quando Teodora gli impone di parlare, egli dichiara la propria volontà di servire Cristo, ma lo fa con un discorso molto breve, rispetto alle lunghe orazioni che solitamente gli sono messe in bocca. Laconica è anche la reazione di fronte alla rabbia dei fratelli, che giungono a squarciargli la veste: «A me basta che quel che mi si squarcia indosso mi rimanga intero ne l'animo».<sup>117</sup> Nel dosare in questo modo le parole dirette del protagonista nel confronto con i familiari lo scrittore dà prova di una programmaticità nella costruzione del racconto, svela strategie strutturali che vanno oltre le soluzioni espressive specifiche di ciascun momento del testo.

Sul piano narrativo questa sezione della biografia è forse la più vivace, perché più incisivi sono gli interventi degli oppositori. Il santo è infatti rinchiuso nella fortezza di Roccasecca, per volontà materna, e qui rimane sotto la sorveglianza di un vecchio servitore. Vive cibandosi di poco e dormendo sul pavimento, felice di rinunciare a ogni conforto terreno, l'unico suo diletto è la conversazione su santi argomenti con il vecchio custode. Quella che avrebbe dovuto essere una punizione viene dunque rovesciata nell'ottica cristiana, divenendo lo stimolo per una condotta quanto mai temperata e remota dai conforti terreni. Tommaso non è né martire né eremita: l'esperienza della reclusione è dunque provvidenziale sul piano cristiano, in quanto lo pone nella condizione sia dell'uno sia dell'altro tipo di santo; sul piano narrativo, per ravvivare una biografia che altrimenti dovrebbe articolarsi solo sui meriti di padre della Chiesa: non troppo facilmente sceneggiabili in un racconto.

A questo punto si collocano forse le pagine meglio riuscite dell'opera, quanto alla loro resa letteraria, sulle quali infatti si ritornerà nei capitoli successivi. I fratelli per mostrare a Tommaso gli allettamenti della vita mondana gli mandano alla fortezza una meretrice. La scena è tra le più vivaci sul piano della rappresentazione, per l'icastica descrizione delle bellezze e degli atteggiamenti della donna sensuale. Tommaso è insensibile alla tentazione e riesce anzi a convertire la donna che da allora condurrà vita claustrale, secondo il modello agiografico della peccatrice redenta (Maddalena, ma anche Maria Egiziaca per esempio; il rovesciamento è in santa Nafissa). La seconda tentazione è letteraria: a lui che chiede una bibbia, viene portato il libro della *Metamorfosi*, invito all'amore sensuale. Il santo risponde con le preghiere, a cui Dio dà ascolto mandandogli

---

117 [109] *Ivi*, p. 516.

due angeli, l'uno con un libro e una tonaca e l'altro con una benda in mano, figura della castità. Gli angeli lo vestono della cinta e della tonaca; il libro è una bibbia con lettere di luce. Dopo questa visione Tommaso è visitato dalla sorella, che lo esorta a tornare a casa, ma egli le parla con tanta ispirazione da persuaderla a entrare in monastero. La risoluzione della fanciulla matura alle parole del fratello in un modo espresso con sovrapposizione di immagini retoriche: dapprima la sua reazione è paragonata a una pianta svelta dalla radice e a una fonte congelata dallo spirare di venti freddi (con raddoppiamento della similitudine), poi ritorna l'immagine del vento per indicare il passaggio repentino da un intento a un altro, come il vento spegne una candela e accende una torcia, così «spense il parlar di Tomaso nel core de la sirocchia il desire di lei e infusevi il desiderio di lui».<sup>118</sup>

La fermezza del santo è provata dalla sua resistenza a ogni tentazione: egli sta compiendo la sua cristiana battaglia contro gli oppositori, riportando significative vittorie giacché ha guadagnato alla fede l'anima della meretrice, ha risaldato quella del custode e ha ispirato la vocazione della sorella. Intanto un prodigio avviene per accelerare il ritorno di Tommaso al convento: i fratelli sono colti improvvisamente da una febbre inspiegabile. Teodora ne rimane sconvolta e con un gioco di parole l'autore scrive «poco mancò che mancasse».<sup>119</sup> Ancora una volta un sogno permette la svolta nella vicenda: la visione onirica la conforta a rallegrarsi delle scelte dei due figli e le riporta alla mente la premonizione che aveva avuto al concepimento di Tommaso. La donna allora parla con i figli maggiori e insieme desistono dal loro vano tentativo di impedire la vocazione di Tommaso e della sorella.

È rimosso ogni ostacolo sulla via del compimento cristiano del protagonista, con la scomparsa dei temporanei antagonisti. Da questo punto in poi il racconto segue Tommaso nei suoi viaggi e soprattutto si arresta sulle orazioni del santo. Tommaso torna a Napoli, dove studia filosofia, poi, dopo una breve tappa a Roma, va a Colonia presso Alberto Magno, la cui fama era grande, e vi dimora tre anni. Si dà un saggio della sua dottrina presentando un discorso da lui tenuto in presenza di Alberto sulla legge di Dio. Più estesa è la narrazione di una disputa avviata da due cristiani di origine ebraica su varie questioni intorno alla creazione, e chiusa da Tommaso.

Le insistenti richieste del re di Francia lo inducono a trasferirsi a Parigi, dove le folle accorrono alle sue lezioni e sono appagate dalle sue parole di dottrina e di conforto alla virtù. La perfezione del santo è ritratta con l'enumerazione

---

118 [110] *Ivi*, p. 528.

119 [111] *Ivi*, p. 529.

delle virtù di cui egli è modello: «dal suo esempio s'imparava a esser giusto, a esser casto, a esser pacifico, a esser paziente, a esser grato, a esser fedele, a esser temperato, a esser caritatevole, a esser pio, a esser sobrio, a esser ubediente e a esser umile»,<sup>120</sup> a ricordare che la sua santità non è soltanto nella dottrina che egli esprime, ma è in tutta la sua persona. Il testo, in verità, dà conto prevalentemente della prima, riportando con una certa ampiezza alcune delle questioni da lui trattate. Fra gli altri oggetti di riflessione di Tommaso, particolare attenzione è dedicata al tema dell'eresia. A conferire rilievo alla questione è anche il contesto in cui essa si colloca: a cena presso il re di Francia (Luigi IX, il santo) Tommaso (la cui fama è tale da renderlo appunto ospite ricercato dal re) si mostra tutto assorto nei suoi pensieri su come estirpare l'eresia. L'episodio serve ad attestare l'umiltà del santo e il suo non curarsi delle glorie terrene; a riprova di questa virtù si riferisce il suo rifiuto del titolo di vescovo offertogli dal pontefice.

Una discreta parte del secondo libro è occupata da un lungo trattato sulle virtù cristiane, inserito nella forma del discorso diretto di Tommaso in risposta alla richiesta da parte del re di Francia di un consiglio per essere un buon principe cristiano. Anche in questa sezione, il procedere didascalico e argomentativo non impedisce di innestare le serie enumerative che costellano l'opera, qui come variazioni sul tema della metafora parentale: la violenza bestiale dei soprusi è «madre del carnal diletto, genitore de l'avarizia, nutrice de la cupidità, zio de la superbia, sorella de la vergogna, parente de la presunzione, compagna de la infedeltà, domestico del latrocinio, amico del vituperio».<sup>121</sup>

Quando Tommaso torna a Parigi la gente accorre in sua presenza, alcuni per ricevere miracoli, che egli compie dove vede una retta fede e una salda speranza, altri per ascoltare i suoi discorsi sapienti. Si afferma qui di passaggio la facoltà taumaturgica del santo, alla quale va soltanto un cenno. Come si vedrà anche nel seguito, quest'aspetto della vita di Tommaso è sempre trattato tangenzialmente, benché nella costruzione del racconto potrebbe offrire materia più interessante.

La narrazione insiste invece sui discorsi di Tommaso, nei quali si innestano anche momenti di vivacità narrativa. Capita per esempio che mentre il frate sta parlando alla folla con un discorso in cui a un'argomentazione unitaria si sostituisce la parenesi discontinua: una serie di avvertimenti e moniti snocciolati l'uno dopo l'altro, un uomo furioso irrompe gridando che non esiste il libero arbitrio. Tommaso illustra la verità cristiana sulla questione mentre l'uomo si fa

---

120 [112] *Ivi*, p. 539.

121 [113] *Ivi*, p. 545.

sempre più rabbioso. La questione naturalmente è oltremodo cruciale negli anni in cui Aretino scrive, per la penetrazione della dottrina luterana. Acquista interesse allora il ritratto dell'uomo furibondo che sgomita per urlare le proprie obiezioni e per opporsi con maligni argomenti al santo. È introdotto dallo strepito; si parla di lui come di un «uomo ignoto e furibondo», è temerario, non si perita di urtare per aprirsi la strada tra la folla, parla a Tommaso con «fronte salda, con guardo acuto e con lingua fiera». Dopo aver negato il libero arbitrio rinnega le sue parole ma solo per affermare un nuovo errore dottrinale, cioè per negare a Dio la prescienza del futuro. Tommaso replica con serenità, al punto che egli, uomo sempre grave, sorride, tanto gli è palese la malizia dell'argomento e grata la possibilità di ribattervi. Il discorso del santo produce nell'uomo una reazione orribilmente violenta, al punto di ricordare certi dannati dell'inferno dantesco e, dato che l'episodio parla evidentemente di una questione del XVI secolo non solo dell'età di Tommaso, la degradazione bestiale dell'eterodosso è una chiara proclamazione di ortodossia da parte dell'autore. Ecco come è presentato il negatore del libero arbitrio:

Chi ha mai visto uno che, gonfiato dal tosco de l'ira, tanto più versa da la bocca schiuma e dagli occhi fuoco, quanto meno la facultà di sfogarla con le parole vede il misero vessato da lo spirito che teneva in sé e amutito dal comandamento che al suo silenzio fece Tomaso in virtù di Dio. Vedelo, dico, con le labbra ispumanti e con le luci ardenti, tutto enfiato dal veleno de la rabbia che lo faceva in sé stesso contorcere e in sé stesso medesimo basire.<sup>122</sup>

Altri agguati del demonio attendono Tommaso: quando ritorna all'albergo, vi trova un vecchio che gli consegna delle lettere: una annuncia la morte di Teodora, l'altra è la nomina a generale dell'ordine. Il vecchio è il diavolo venuto a tentarlo con l'affetto familiare e l'orgoglio, ma è scoperto dal santo e se ne va lasciando il fetore dello zolfo, con un dettaglio che è tipico della novellistica. Tommaso prega per non peccare di superbia accettando il ruolo di generale e Dio lo rassicura con la visione di san Domenico. Prima di lasciare Parigi fa un ultimo discorso parentetico ai discepoli. Il secondo libro termina dunque sulle parole dirette del santo.

Nel viaggio verso Bologna, con cui si apre il terzo libro, Tommaso fa sosta presso un ricco monastero dove tiene un impetuoso discorso contro l'ozio. Uno dei monaci lo riconosce ed egli non nega né conferma di essere Tommaso, ma lascia il luogo. Una seconda avventura vivacizza il viaggio: chiede ospitalità in casa di uomo che lo accoglie, ma dal viso di lui Tommaso capisce che qualcosa

---

122 [114] *Ivi*, pp. 533-534.

lo tormenta. L'uomo è uno sposo travagliato dalla moglie ingrata, che le parole del santo (invero improntate a una palese misoginia) confortano. Questa sezione del racconto ha quasi un andamento novellistico, a conferma della stretta connessione tra agiografia e novella, del resto alle scaturigini stesse della seconda. Su questo fecondo intreccio di generi si tornerà nei capitoli seguenti.

Giunto infine a Bologna, Tommaso è accolto nell'ordine, ma senza che nessuno sappia ancora chi sia. Come un frate tra gli altri, viene allora mandato a mendicare. Un uomo alla cui porta egli chiede l'elemosina lo riconosce e avverte i monaci, ai quali narra anche di essere stato presente a un banchetto presso il re di Francia dove erano ospiti Bonaventura da Bagnoregio e Tommaso. Attraverso la rievocazione dell'uomo si ricostruisce qui un episodio ricavato dalla tradizione agiografica, che vede associate significativamente le due voci del dittico che nel *Paradiso* dantesco (canti XI e XII) celebrano i fondatori e biasimano i tralignanti dei due ordini predicatori. Si racconta che durante il banchetto offerto dal re Bonaventura stava assorto a contemplare la giovane principessa, mentre Tommaso mangiava con ingordigia sicché i due erano da tutti biasimati, ma i loro pensieri non erano alle cose terrene bensì alla bellezza celeste e alla teologia. L'aneddoto esemplare, volto a mostrare la superficialità dei giudizi umani e l'inaccessibilità dei comportamenti di vera devozione, sancisce il procedere meno unitario di questo terzo libro e la sua peculiare inclinazione verso le forme della narrativa breve, come attesta il gusto per episodi narrativi di tal fatta. In questa stessa luce si interpreta il racconto della reazione stupita e vergognosa dei frati al ritorno di Tommaso, quando infine gli rendono gli onori dovuti al generale e a un uomo di tal fama, contriti di averlo mandato a mendicare.

Il giorno successivo Tommaso celebra la messa; durante la cerimonia appare una nuvola di raggi d'argento, che lampeggia tutto intorno. Molti malati si presentano perché il santo li guarisca. I miracoli, come già a Parigi, sono riferiti molto succintamente nell'opera, senza mai scendere nel dettaglio né del modo in cui si compiono né delle infermità risanate.<sup>123</sup> Si sottolinea piuttosto la dottrina del santo che la sua valentia taumaturgica. Subito dopo infatti si trova una lunga orazione di Tommaso ai padri, che non ha uno sviluppo argomentativo ma procede per accumulo di esortazioni. Nel corso del discorso il santo è colto dal timore di superbia, ma Dio ne certifica la rettitudine inviandogli per tre volte un bagliore sopra la persona, che poi si concreta in un'aureola. Tommaso si ritira allora nella propria cella per pregare e studiare e vi rimane due giorni senza

---

123 [115] *Ivi*, p. 569: «Intanto il grido isparso in un tratto nel popolo de la cittade diede animo a molti infermi in varie malattie di correr ai piedi del santo, per la qual fede ottennero da la grazia largita da Dio la sanità desiderata con gaudio e salute de le loro devote e sincere anime».

cibo. I monaci che lo visitano nella cella stupiscono delle molte opere che ha composto: si conferma nuovamente la profezia già dell'infanzia, intorno alla naturale facilità con cui egli disserta sulla Scrittura.

Il terzo libro trova un filo unitario nel motivo del viaggio. Giunto a Bologna, Tommaso deve ancora spostarsi, per raggiungere Roma e poi Napoli. Il viaggio è occasione narrativa per lo scrittore, che infatti coglie lo spunto per presentare un nuovo incontro con il tentatore, che, vestiti i panni di un eremita, tormenta il santo con dispetti e provocazioni. Anche in questo episodio il testo accoglie suggestioni della novella, come si mostrerà nel seguito di questo studio.

A Roma Tommaso è ricevuto dal papa e si vede offrire il cardinalato, ma lo rifiuta per umiltà e per disprezzo del potere terreno. Dopo l'offerta del vescovado, ora lo schema si ripete addirittura con la proposta per i meriti del santo del grado superiore, quello del cappello del papa.<sup>124</sup> Forse la reiterazione dell'episodio mira a insinuare la causa dell'autore, il quale appunto spera nel titolo.

Anche a Roma la fama dell'Aquinate è ormai universale e una straordinaria folla si raduna per ascoltarlo quando predica. Il concorso di persone è sfruttato per un'implicita allusione al presente: è naturale che molta gente voglia ascoltare il santo, dato che si vedono persino dei ciarlatani riscuotere gran successo quando predicano. Si parla in specifico di un fortunato ingannatore: «uno ippocrito pessimo, un santone simulato, uno spirito ingannatore con abito strano, orrido e ridicolo»,<sup>125</sup> sotto cui potrebbe celarsi forse un riferimento alle eterodossie del Cinquecento. A conferma che il pensiero potrebbe correre al presente, concorre un riferimento di poche pagine successivo, in cui è esplicita la critica ai predicatori odierni:

Veramente gli animi di coloro che ascoltano le chimere dei predicanti odierni diventano simili ai campi sparsi di un grano misto di loglio, di secola e di vena, il quale, nel render poi del frutto, per causa di semi tali, il frumento ci si riconosce appena.<sup>126</sup>

Lo scrittore riporta la lunga predica romana, nel corso della quale accade anche un miracolo: un palco sovraccarico di gente crolla, ma nessuno rimane ferito.

---

124 [116] *Ivi*, p. 577: «Persuase le discrezioni del Pastor massimo da le virtù, da le nobiltà, da le scienze, da l'umiltadi, da le prudenzie, da le santimonie e da l'altre superne condizioni di Tomaso, volse pubblicamente ornarlo del grado del cappello suo proprio, la cui preminenza non aveva ancora disegnato di largire a persona vivente, forse non gli parendo che in la romana corte fussi alcuno di merito tale che se gli convenisse un così fatto dono».

125 [117] *Ivi*, p. 579.

126 [118] *Ivi*, p. 584.

L'orazione è tale che da allora i romani si mettono con zelo a vivere cristianamente. Il passo è da segnalare perché è molto raro leggere in Aretino una rappresentazione di Roma dai tratti positivi:

Roma ne laudò il Signore e laudandolo si diede con tanto fervore a lo amor del prossimo, che non altrimenti il tutto era commune a tutti [...] Non si udivano più le querele degli infermi, né i ramarichi degli innocenti, né le preghiere degli esuli, né le strida degli offesi, né i lamenti dei pupilli, né gli scongiuri dei miseri. [...] Insomma, oltre le necessità del prossimo tutte le malizie e tutte le iniquità si vedevano estinte, imperò che dove vive la carità non possono regnare i vizii.<sup>127</sup>

L'elogio della città è siglato dalla negazione del vizio, proprio il termine che invece è il marchio distintivo di Roma in quasi tutte le menzioni aretiniane.

Da Roma Tommaso va a Napoli, dove, mentre celebra una messa, viene sollevato da una nuvola splendente. Il miracolo sarà ricordato con l'edificazione di una chiesa. A questo punto della propria vita, il santo contempla le opere che ha scritto e si rallegra di non aver sprecato in ozio il suo tempo. Il passo è rilevante in un'opera letteraria, perché lo scrittore sembra indugiare sull'immagine stessa della letteratura. Il giusto compiacimento di Tommaso è la rappresentazione del valore della scrittura, dell'importanza del libro.

Il timore di aver peccato di presunzione nel parlare di Dio induce il santo alla preghiera, perciò egli si raccoglie nella sua cella, davanti a un crocifisso. È l'occasione per la rappresentazione dell'opera d'arte, motivo caro ad Aretino (oggetto di un capitolo specifico di questo studio): è descritto il modo in cui appare Cristo e ci si sofferma anche sulla croce. Il crocifisso per miracolo inizia a emettere raggi, che escono dagli occhi e dalle piaghe; la cella si dilata finché il crocifisso appare con la testa al cielo e i piedi a terra; parla a Tommaso per confermare la bontà della sua scrittura. Il santo allora raddoppia lo studio. Mentre egli vive in astinenza e digiuno gli appare Mosè per rassicurarlo intorno alle sue esposizioni dei testi profetici.

Perché la vicenda narrativa giunga a perfezione e soprattutto perché possa inserirsi il motivo encomiastico è necessario che si compia la riconciliazione tra il santo e i familiari. Ecco allora il viaggio verso Aquino, dove Tommaso abbraccia i fratelli, che ha perdonato per averlo rapito dal convento. Infine, ora che la valenza positiva del parentado aquinate è finalmente sancita, anche dal gesto icastico dell'abbraccio, può svilupparsi la celebrazione della sua discendenza. Il santo domanda a Dio di concedergli la grazia di vedere la progenie del suo casato. Dio esaudisce il suo desiderio: si colloca qui la genealogia dei d'Avalos,

---

127[119] *Ivi*, p. 584.

che naturalmente culmina con il marchese Alfonso. L'encomio è pronunciato dal santo stesso al suo risveglio. Subito dopo che egli ha formulato la gloriosa profezia, gli è trasmesso un breve pontificio che lo convoca al concilio. Ma Tommaso è colto da febbre, per cui ricovera al monastero di Fossanova. Qui Aretino cita Dante come fonte della notizia ed è un caso isolato di rivelazione della fonte: è chiaro che le tre biografie sono compilate sulla scorta di opere precedenti,<sup>128</sup> ma l'io autoriale non assegna ad altri la responsabilità del racconto. Lo fa invece a proposito della notizia diffusa intorno alla morte del santo, che egli assegna a Dante, ripetendo a distanza di poche righe per due volte la menzione dell'*auctoritas*. Nel *Purgatorio* (XX 69) si legge che Carlo d'Angiò avrebbe fatto uccidere Tommaso. Dante riprende una versione che circolava nel Medioevo, attestata anche in Giovanni Villani.<sup>129</sup> Aretino riferisce

---

128[120] Per un quadro delle fonti dei tre scritti cfr. P. MARINI, *Introduzione* cit.

129[121] La diceria è ben espressa nel commento di Francesco da Buti al luogo dantesco citato: «Et intorno a ciò debbiamo sapere che 'l ditto re Carlo, poi che fu fatto re, volse seco santo Tomaso d'Aquino, dottore novello, lo quale avea studiato in Parigi e fatto era quive maestro in Teologia, per avere lo consillio, benchè pogo lo osservasse; e venendo caso che la chiesa di Roma fece lo suo concilio a Lione sopra Rodano di Provensa, nel quale si raunonno tutti valenti cherici del mondo, fu mandato per santo Tomaso; unde elli, partendosi da Napuli, andò al re Carlo notificandoli la sua partenza, per sapere se 'l re li volesse imponere niente; e nel parlamento lo re li disse: Maestro Tomaso, se 'l s. padre vi dimandrà di noi, che li direte voi? Rispuose s. Tomaso: Signore, io li dirò pur lo vero; e partito lo ditto santo Tomaso et ito a suo cammino, lo re Carlo venne ripensando sopra la risposta di s. Tomaso, e ripensando la condizione sua che era viziosa, e sentivasi avere sì bene operato nel reggimento del regno, che sapendo lo papa la verità elli lo priverebbe del regno, incominciò ad avere grande malanconia; e venuto in agrimonia d'animo stava come malato. Unde li medici suoi avvedendosi di ciò, lo dimandonno che pensieri elli avesse preso che li cagionava quella infirmità; e che se volea guarire, era mestieri che si tolliesse quello pensieri. Unde lo re Carlo manifestò lo suo segreto ad uno de' suoi medici lo più segretario e confidente ch'elli avesse; allora lo medico disse: Di questo vi libererò, se voi volete. Et allora disse lo re: Fa ciò che ti pare da fare; e lo medico disse: Non c'è altro modo, se non di levarli la vita onestamente, inanti che iunga là. Disse lo re: Fa ciò che ti pare; allora lo medico andò di rieto a santo Tomaso, et iuntolo disse: Lo signor re m'ha mandato, che sa che siete defettuoso, ch'io vi faccia compagnia e per onore de la sua corona. Allora s. Tomaso disse: Io sono contento di ciò che piace al signore. Andando per cammino, questo medico da inde a du' dì unse lo luogo, dove s. Tomaso andò, per fare l'agio de la natura, con uno veneno sì acuto che, postovisi a sedere, in poco tempo s. Tomaso uscite fuori di questa vita; sicchè non giunse al sinodo, e così perfidamente operò lo medico, che s. Tomaso niente potette riferire del re Carlo al sinodo et al consillio, nè al s. padre; e però dice l'autore: *e poi Ripinse al Ciel Tomaso*; cioè s. Tomaso dottore novello». Ancora nel XVI secolo il verso del *Purgatorio* era spiegato con il ricorso a questa notizia. Così si legge in Alessandro Vellutello (il cui commento è edito da Marcolini nel 1544): «Scrive esso Villani, che dovendosi



che secondo Dante la febbre del santo era dovuta ad avvelenamento ad opera di un principe (Carlo) timoroso che Tommaso potesse svelarne i misfatti. Dopo aver ricevuto il sacramento e dopo aver pronunciato ancora alcuni discorsi informati di umiltà, il santo spira. In quel momento alcuni padri vedono dei prodigi: la cometa, la salita al cielo in candida veste e genericamente «di quei miracoli che suole mostrare Iddio sempre ammirabile nei santi suoi gloriosi»,<sup>130</sup> e che neppure qui sembrano essere la preoccupazione principale dello scrittore, a giudicare dallo scarso spazio che egli riserva loro.

---

a Lion sul Rodano ragunar il concilio, et a quello dovendo intervenir Thomaso d'Aquino massimo splendore de la fede Christiana, e ricettacolo d'incredibile sapientia e dottrina, che dubbitandosi questo iniquo Re, che Thomaso, al qual eran note le sue sceleratezze, e sommamente li dispiacevano, non le venisse a manifestare, diede opera, che un certo fisico molto familiar di Thomaso, li desse il veleno, e così fece a la Badia di Fossa nova, dove si morì essendo in camino per andar al concilio». Sulla vita di Tommaso cfr. anche *Acta sanctorum*, Bruxelles, Bureaux de la société des Bollandistes, 1643-1940, Mar. I, VII Martii.

130[122] P. ARETINO, *Opere religiose* cit. p. 600.

## Capitolo II

# L'io autoriale: il Divino in veste cristiana

Le prose laiche di Aretino (eccetto naturalmente la produzione epistolare)<sup>1</sup> hanno tutte impianto dialogico, le *dramatis personae* sono portavoce dello scrittore, anche per questioni di poetica. Esempio in tal senso è il ruolo della Nanna nelle *Sei giornate*, a cui si devono consapevoli dichiarazioni di stile, pur entro la mimesi di un personaggio popolare. Gli interventi diretti dell'io autoriale sono confinati entro le sezioni liminari, al massimo possono essere ripresi in apertura e chiusura di giornata, ma non durante il dialogo. Nella produzione agiografica, invece, l'assenza di impianto drammatico consente all'io autoriale di esercitare esplicitamente la propria funzione di mediatore fra la storia e i lettori. Tuttavia va subito segnalato che, a dispetto dell'autoreferenzialità a cui il flagello dei principi ha abituato il suo pubblico, qui egli fa un uso assai discreto della facoltà di intervenire nel corso del racconto.

La manifestazione più evidente dell'io autoriale nel testo è il ricorso alla prima persona. È possibile dunque attraversare le tre opere in questa prospettiva, seguendo gli interventi dell'io disseminati nel *corpus* agiografico.

### *Vita di Maria*

La *Vita di Maria Vergine* si apre, secondo copione, su Anna e Gioacchino. I due sono messi in scena senza alcuna formula introduttiva del narratore; sono invece i nomi propri ad aprire l'opera. Il primo verbo coniugato alla prima persona è un «dico» assolutamente neutrale, che funge da connettivo per chiudere definitivamente la descrizione della retta vita della coppia dei genitori della Vergine e inserire il racconto della preghiera di Gioacchino per ottenere da Dio un figlio: «Nella santità ch'io dico, vestiti d'umiltà e di mansuetudine e ornati di costumi e di discrezione, trapassavano il numero di quattro lustri».<sup>2</sup> In verità il quadro della santa condotta dei genitori di Maria poteva essere chiuso prima se

---

1 Si intendono qui *Dialogo*, *Ragionamento*, *Carte parlanti*, *Ragionamento delle corti*.

2 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 93.

si guarda ai fatti riferiti (troppo presto esauriti), ma anche allo stile del racconto. Dapprima è una generalizzazione, impressa dell'inequivocabile indizio dell'uso della prima persona plurale. Gioacchino e Anna si prendono cura degli altri, come se tutti fossero loro figli: e, detto ciò, sembra non si possa aggiungere altro ulteriore riconoscimento della loro carità. Infatti, l'autore sigla affastellando motti sentenziosi: «Tutti siamo frondi che languidamente caschiamo ne lo autunno universale. Tutte le genti sono di polpe e d'ossa», fino al monito (non disinteressato) contro l'avarizia: «saria pur bello l'universo, se l'esempio dei genitori de la Vergine movesse quegli che, infiammati solo de le gemme e de l'oro, né a Dio, né ai poveri, né a sé, né ai suoi riguardano».³ Ma a questo punto Aretino ritorna su quanto ha già detto e sembrava avere già concluso: prosegue per accumulazione, richiamando i due protagonisti per esaltarne nuovamente le virtù, questa volta in termini negativi, con la rassegna dei vizi che in loro non si sarebbero potuti trovare.

Giovacchino e Anna, creature nobili e persone perfette, camminavano lungo le vie dei giusti senza intoppar mai non pur lo impetuoso de l'ira, il lascivo de la lussuria, lo enfiato de la invidia, l'altero de la superbia, il velenoso de l'accidia, il superfluo de la gola e lo avido de l'avarizia, ma un minimo scropolo di errore.<sup>4</sup>

Ribadisce quindi nuovamente l'assenza di qualunque ombra di difetto e, solo adesso, fa sintesi della santità dispiegata finora con tanta abbondanza di epiteti e innesta finalmente nel quadro l'evento importante, cioè la preparazione alla nascita di Maria. L'io autoriale dunque non è portatore di una peculiare visione della storia, qui, né guida il lettore a comprendere significati reconditi nell'evento narrato. L'intervento in prima persona serve a saldare le fila di un discorso protratto più di quanto le esigenze narrative richiedessero; l'io sancisce definitivamente l'eccellenza della santa coppia ed esplicita la ripresa della narrazione.

Nella prima parte gli interventi diretti dell'io autoriale sono assai rari. La prima persona si riaffaccia in funzione asseverativa, anche questa volta senza connotazioni semanticamente pregnanti: «Dico che non pure il buon Giovacchino aveva a difendersi con il saputo de la pazienza dal duolo nel quale il pose la presunzione de la repulsa, ma era isforzato di comportarsi con l'angustie che ancora sentiva per i guai de la ottima Anna».⁵

---

3 *Ivi*, p. 92.

4 *Ibid.*

5 *Ivi*, p. 95.

Il *topos* dell'ineffabilità, che avrebbe potuto essere congeniale al racconto sacro, è soltanto sfiorato, in linea con la diffusa attenuazione delle marche metalinguistiche che costituiscono invece uno degli aspetti più rimarchevoli di altre opere aretiniane. Piuttosto che affacciarsi per cercare la solidarietà del lettore di fronte al carattere straordinario dell'oggetto da narrare, l'autore preferisce ricordare la propria presenza calcando i toni della retorica, ricamando un dettato fiorito che si faccia specchio della sua perizia calligrafica.

Le sporadiche occasioni in cui compare la prima persona, come nei casi sopra riportati, riguardano *verba dicendi*. La funzione può essere di raccordo, come è indispensabile in una struttura per accumulazione qual è spesso quella delle agiografie aretiniane. Dopo una nuova variazione sul tema, per riprendere le fila del racconto può servire l'intervento dell'autore. Altrove l'io prende voce per garantire la veridicità del proprio dettato e, in particolare, per stabilire la corrispondenza tra le parole dirette effettivamente pronunciate dai personaggi e la forma in cui esse sono riferite. Usualmente il messaggio dell'io narrante in simili circostanze si traduce nella richiesta di comprensione e perdono al lettore perché tra discorso reale e sua trascrizione non può darsi identità. Aretino qui invece non mette in dubbio la congruenza della sua mimesi del parlato dei personaggi. Del resto la parola sacra non può presupporre manomessa dallo scrittore, perciò non è possibile insinuare il dubbio che i discorsi dei santi non corrispondano esattamente a quelli pronunciati; che l'adorna retorica posta in bocca alla Vergine, agli angeli e persino a Dio sia della penna di Aretino è assunto implicitamente nel patto tra autore e lettore e non deve essere rivelato, pena la perdita del principio di verità e quindi di esatta rispondenza tra storia e lettera su cui si deve basare l'opera sacra. L'esempio seguente, con la retorica del poliptoto, attesta l'insistenza sul «dire» identico tra personaggio e relatore: «Tutto quello che io dico che disse Anna, con il dolersi del suo vivere sola e senza l'ombra di Giovacchino, a Giovacchino si riportava».<sup>6</sup> Il periodo consente di passare da Anna a Gioacchino, fungendo quindi da connessione tra due momenti narrativi; la formula iniziale inoltre avvalorava la veridicità del discorso diretto riportato.

Lo scrupolo dell'inadeguatezza nel raccontare non è del tutto assente, sebbene non abbia la frequenza che ci si potrebbe attendere dal genere:

Se non fosse indegnità ne la similitudine, direi che tali si ritornarono in Nazarette Giovacchino e Anna quali vediamo ridursi a le abitazioni loro quei padri, quelle madri, quei zii, quelle zie e quei parenti che, dopo l'avercele menate col fausto

---

6 *Ivi*, p. 96.

de la pompa mondana, lasciano le figliuole, le nipoti, le cugine, e le consobrine ne l'osservanza del monisterio intitolato a quella vergine, a quel martire, a quella santa e a quel santo.<sup>7</sup>

Si nota l'esplicitazione del procedimento retorico attivato, secondo una modalità che ricorre con buona frequenza nel *corpus* sacro aretiniano: la similitudine è svelata direttamente come tale (talvolta con sinonimi, come «comparazione»). La retorica della similitudine soccorre per trasferire la realtà divina al piano umano, come è proprio delle opere di argomento sacro. Le immagini devono di necessità esser prese a prestito dall'universo noto al lettore, perché egli possa raffigurarsele e perché alla lettura segua la persuasione morale e quindi l'azione cristiana. Tuttavia, il paragone con il mondo terreno non può che essere per difetto, anche quando, come in questo caso, il termine di confronto riporta ancora alla dimensione del sacro, poiché riguarda la monacazione.

Impossibile invece il ricorso alla retorica dell'esempio, poiché nessun caso è degno di essere paradigma di quello celeste, tanto più se il confronto deve avvenire con Maria, per eccellenza tesoro di *exempla* inattingibili, come mostra il *Purgatorio* dantesco. La professione da parte dell'autore dell'impossibilità di proporre un esempio di umiltà a cui confrontare la virtù di Maria potrebbe suonare dunque come allusione metaletteraria. Mentre tradizionalmente la Vergine è assunta come *exemplum*, qui i termini sono rovesciati e l'abilità dello scrittore si cimenta nel raffigurare proprio quello che di norma è considerato come paradigma. La retorica dell'ineffabilità è retorica del dire attraverso l'impossibilità di dire: dichiarando di non citare esempi di umiltà avvicinati a quella mariana, lo scrittore, lungi dal rinunciare a tratteggiare la virtù divina, esibisce la difficoltà della prova e si compiace della propria retorica.

Per essere l'umiltà di Maria senza paragone, non ci introduco esempio e chi la volesse agguagliare non a ciò che si vede d'umile, ma a ciò che si pote immaginarne, dee compararla a sé stessa. Ella era ismisurata e infinita in modo che la mansuetudine degli agnelli saria paruta superbia a comparazione; né solo poteva col pensiero rivolgersi ad altro che a desiderare di potere dimostrarsi nel servire le serve de la vergine predettale dal secreto de le Scritture, ma cedeva al grado de la condizione e al pregio del merito, nel quale ella rifulgeva come il sole levatosi quando l'aria, disposto ogni velo, fa vedere ai nostri occhi lo spirito del sereno tutto nitido e tutto chiaro.<sup>8</sup>

---

7 *Ivi*, p. 123. Si noti che la scena dell'accompagnamento al monastero che è anticipata qui sarà poi effettivamente raccontata nel seguito della *Vita di Maria*.

8 *Ivi*, p. 133.

Segue una lunga descrizione del manto che Maria sta tessendo, occasione propizia per dispiegare un nutrito repertorio di gemme, dai nomi illustri, a suggestione di ricchezza, conforme a un gusto diffuso.

Il motivo dell'ineffabilità ricorre nuovamente a dire la bellezza di Maria. Anche in questo caso è evidente il confronto con la tradizione letteraria: la rappresentazione della donna non è solo il pilastro della lirica, ma anche momento imprescindibile in altri generi letterari. Dato che l'opera aretiniana è sì sacra quanto al soggetto, ma attinge a un immaginario essenzialmente profano, rifuggendo la via mistica, il tema della bellezza deve trovarvi adeguato spazio. Il divino è presentato come iperbole del bello raffigurabile in terra, superiore anche all'eccellenza umana che la letteratura raggiunge solo per via comparativa. Maria giovinetta ha dunque i tratti delle più splendide fanciulle, amplificati alla potenza massima. L'autore la descrive con i *topoi* della bellezza muliebre: dapprima sono avorio e gigli, poi ebano, zaffiro, ostro. Ma il tesoro retorico della lirica non può adeguare la bellezza divina, che è piuttosto, nella letteratura tradizionale, il termine di paragone, non l'oggetto della rappresentazione. Si rende perciò necessario il ricorso all'ineffabile e finanche l'allusione all'eccessivo ardire di chi sta tentando di raffigurare l'inarrivabile: «Ma per non essere mai suto compreso da l'arte non che da la natura corpo sì perfetto di forma, non ardisco di aguagliarlo a veruna figura di marmo né di carne».<sup>9</sup>

Il paragone – o piuttosto l'impossibilità di esso – riguarda prima ancora che la bellezza femminile quella dell'arte. Analogamente Dante non trovava corrispondenza tra lo splendore di Beatrice in cielo e quanto arte o natura avessero mai mostrato in terra:

La mente innamorata, che donnea  
con la mia donna sempre, di ridure  
ad essa li occhi più che mai ardea;  
e se natura o arte fé pasture  
da pigliare occhi, per aver la mente,  
in carne umana o ne le sue pitture,  
tutte adunate, parrebber niente  
ver' lo piacer divin che mi refulse,  
quando mi volsi al suo viso ridente.<sup>10</sup>

In Aretino il richiamo all'arte plastica acquista un peculiare rilievo, per l'approvazione più volte espressa dall'autore verso gli artisti contemporanei: a fronte

---

9 *Ivi*, p. 138.

10 *Pd* XXVII 88-96.

della Vergine però anche l'arte deve rinunciare, nel momento in cui la letteratura professando il proprio limite lo valica. L'immagine di Maria infatti, a dispetto dell'apparente abdicazione dello scrittore, è presente nel testo: l'autore mira a descrivere la bellezza divina, senza peraltro scostarsi dalle soluzioni retoriche finora adottate, prima fra tutte la moltiplicazione degli aggettivi:

Incomprensibili e inenarrabili e inestimabili furono le doti de le bellezze di Maria. Furono inaudite, stupende e miracolose l'eccellenze de le maniere loro. Furono supreme, celesti e immortali le grazie che le movevano le non nate leggiadrie, talché ella pareva la Nostra Donna ne l'età di quattordici anni.<sup>11</sup>

Si nota l'usuale ricorso all'aggettivazione a ritmo ternario, qui in particolare con la preferenza per i termini in negativo, data l'inaccessibilità del soggetto.

Con la giovinezza di Maria il racconto è giunto a un piano più alto, a una distanza maggiore dal terreno, rispetto alla narrazione delle vicende precedenti la nascita della Vergine. Si infittiscono infatti i richiami alla difficoltà del dire, in qualche caso anche chiamando in causa la prima persona: l'io autoriale riconosce il suo ingegno sminuire al confronto della grandezza di ciò che sta per raccontare e riconosce – tipicamente – l'inadeguatezza delle proprie parole di fronte alla grandezza dell'oggetto:<sup>12</sup> «Io me lo conosco a lo ingegno, che tanto più diventa rozzo quanto più tenta di ringentilirsi ne le lodi di tale»;<sup>13</sup> «[lo splendore de le virtù e l'eccellenze de le bellezze di Maria] le quali avanzavano ciò che io ne ho detto più che non avanza lo stato suo quello d'ogni altra femina».<sup>14</sup>

L'altezza dell'argomento è tale da far apparire ancor più rozzo l'ingegno del poeta e da fargli dichiarare che tacerà, dopo aver sigillato la sua immagine con la definitiva asserzione che tutte le virtù sono in lei. Naturalmente il racconto prosegue, con l'usuale procedimento per accumulazione. Dopo un'apparente chiusura, il motivo già trattato è ripreso, riproposto in forma diversa senza apporto di nuove informazioni e senza elementi di raccordo.

L'affermazione che l'ingegno involgarisce tentando questioni eccelse può essere posta in relazione con le presentazioni che Aretino premette al *corpus*

---

11 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 138-139.

12 La bellezza della Vergine è motivo ricorrente nella letteratura sacra: Iacopo da Varazze per esempio riporta la considerazione di Gregorio in merito: «Sulla bellezza della Vergine dice Gregorio: “Guardate come il Signore volle che Maria fosse onorata dai fedeli con il fervore di una così grande devozione, lui che pose in lei la bellezza di ogni bontà», IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino, Einaudi, 1995, p. 200.

13 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 143.

14 *Ibid.*

agiografico sia in forma di lettere dedicatorie, sia nelle diverse occasioni in cui nell'epistolario menziona ai d'Avalos l'opera sacra a cui attende (o promette di attendere): i testi religiosi saranno un'ammenda per la letteratura profana a cui si è dedicato soltanto per la necessità primaria di ottenere dai suoi scritti un sostentamento. La generosità dei nuovi dedicatari dovrebbe appunto consentire al letterato di mettere finalmente la propria penna al servizio di un nobile ideale, di adoperare il proprio ingegno in modo più adeguato.

La professione di modestia è un tributo al genere sacro, che prevede sia posta in evidenza la distanza che separa divino e umano, e dunque che separa l'oggetto del racconto dal narratore. Nella *Vita di Maria* però il motivo dell'inadeguatezza dello scrittore e dei termini di confronto terreni a dire il divino si affaccia piuttosto raramente, mentre prevale l'impressione di aderenza alla realtà narrata. L'io tende a occultarsi in un punto di vista superiore che dà conto sia di quanto accade in terra sia di quanto accade in cielo.

Il narratore qui non può essere testimone, ma non riporta neppure le proprie fonti, limitandosi a generici «dicesi», si racconta. Il suo racconto non si pone in forma relativa, bensì come dato indubbio di verità, giacché mai l'io dichiara di riferire proprie ipotesi o ricostruzioni, né quando riporta le parole altrui né quando penetra nella mente dei personaggi (invero con ben poco scandaglio psicologico). Il passo seguente è esemplificativo in tal senso:

Onde, piangendo e tacendo tutti i commensali, non era per vedersi né per godersi ivi altro che lagrime e taciturnità, se Maria Vergine rispondendogli non gli asciugava gli occhi e risuscitava la lingua. Che dico? Ella con la dolcezza de la risposta radoppiò nei suoi divoti pianto e silenzio.<sup>15</sup>

L'autore si corregge, con la domanda retorica a palese enfaticizzazione. Il suo modo di porgere lo pone sul piano dell'indiscusso rivelatore della verità, al punto che può costruire e smontare una scena, come in questo caso, per guadagnare in *pathos* e il lettore lo deve seguire nella sua manipolazione della materia da raccontare, non sempre agita con coerenza. L'ambiguità maggiore si dà nella mancata saldatura tra un io autoriale atteggiato a modestia (per dovere di genere) e un punto di vista a cui nulla sfugge.

Il secondo e il terzo libro della *Vita di Maria* dal punto di vista narrativo riservano lo spazio maggiore alle opere di Cristo, seppure presentate nei termini in cui esse riguardano la vita della Vergine. Anche qui la prima persona ricorre raramente e in modi per lo più poco significativi. La proposizione relativa «che io dico» costituisce nel complesso dell'opera la modalità più frequente in cui

---

15 *Ivi*, p. 156.



compare la prima persona. Si trova anche nel secondo libro, con una funzione che sta al mezzo tra connettiva e asseverativa. È il termine di paragone a cui l'autore è ricorso per figurare lo stupore di Giuseppe alla vista della gravidanza di Maria:

Onde lo accorgersi del corpo che ella aveva grossamente sospinto in fuori gli imbiancò il volto, gli torse il guardo, gli chinò la testa, gli amareggiò la bocca e gli affisse il core. Egli altrimenti divenne che il padre vecchio il quale con gli occhi che per non vederlo non vorrebbe avere iscorge il non pensato adulterio de la più che sé stesso da lui amata figliuola. E quel tremar di spavento, quel piagner di duolo, quello arder di vergogna che in sì aspro spettacolo move l'animo de l'uomo ch'io dico mosse la sua anima.<sup>16</sup>

La frase relativa «l'uomo ch'io dico» serve quindi a continuare la similitudine: vedendo la sposa, Giuseppe diviene come<sup>17</sup> il padre che scorge i segni dell'imprevista colpa nel corpo dell'amatissima figlia, e appunto come quello di quest'uomo è il suo animo, prostrato da spavento, dolore e vergogna. La prima persona interviene anche in altri casi analoghi, per richiamare ciò di cui si è parlato poco prima: «l'agnello ch'io dico»<sup>18</sup> è quello appena descritto come fido compagno di Gesù bambino.

«Dico» può servire per cucire al testo l'ennesima variazione su quanto già espresso, in rispondenza al modello per accumulazione su cui si articola la progressione del racconto. «Dico che la maestà sua se gli mostrò come se le doveva mostrare in cielo glorificato e quale ella l'aveva a scorgere in terra estinto»:<sup>19</sup> è la trasfigurazione di Cristo agli occhi di Maria, già annunciata nella frase precedente e ora arricchita non tanto di un nuovo dettaglio, quanto di una riformulazione del dato già proposto. Affine, ma più marcata in senso asseverativo, è l'espressione «tutto ciò che io ho contato»,<sup>20</sup> che assume un peculiare risalto perché riferita al discorso diretto. Le parole che l'autore ha appena riportato sono quelle di Anna, la profetessa che annuncia la nascita del Messia; anche in questo caso non si insinua alcun dubbio sull'esattezza della corrispondenza tra il discorso pronunciato dalla sacerdotessa e la sua trascrizione.<sup>21</sup> L'autore sigla

---

16 *Ivi*, p. 184.

17 *Ibid.*: «altrimenti», ma nell'edizione del 1539 «né altrimenti»: e il senso non può che essere, infatti, quello di una comparazione, non di una differenza, come assicura la continuazione del paragone, di cui qui si parla.

18 *Ivi*, p. 216.

19 *Ivi*, p. 219.

20 *Ivi*, p. 207.

21 L'episodio deriva da Lc 2,21-38. Il testo evangelico è estremamente sintetico: non c'è traccia del lungo di-

questa prima sezione mimetica con una formula che intende essere innanzi tutto un passaggio per marcare la chiusura del discorso, nella quale Anna indica il Messia nel bambino della Vergine. Tuttavia, è degna di nota la scelta di coniugare il *verbum dicendi* senza lasciar spazio a soluzioni dubitative, ma in termini di assoluta certezza, a suggerire che l'autore si pone come straordinario trascrittore delle parole sacre, formulate in un contesto tanto solenne che di Anna si dice: «disse [...] in voce tremenda e orribile, ismaniando nel parlare, infiammata nel viso e con penoso respirare e con istrani movimenti».<sup>22</sup>

Come nel primo libro, anche nel secondo gli interventi diretti del narratore riguardano anche la questione dell'ineffabilità, quasi imprescindibile nel genere sacro, ma affrontata con estrema parsimonia dall'autore. È notevole che qui ciò capiti nel trattare la dolcezza con cui Gesù pronuncia il nome «mamma»:

Ma perché non si sa né si può immaginare con che dolcezza egli proferisse con la parola “mamma” e con che gravità egli caminasse i primi passi, è di nostro ufficio il tacerlo, dicendo solamente che ne lo sciorre de la lingua formò sì fatti accenti, che penetrarono fino a l'anima de le brigate circostanti.<sup>23</sup>

Il tema dell'amore materno e del corrispondente amore filiale percorre tutta l'opera, conferendole un tono più intimamente patetico. I fatti da narrare, sia nella biografia mariana sia in quella di Gesù, sono di necessità eventi pubblici, attraverso i quali il divino deve palesarsi all'intera umanità. Ma nell'intercalare di questi momenti pubblici lo scrittore trova l'occasione per descrivere gli affetti domestici e la tenerezza familiare che avvicinano il racconto al sentire del pubblico. L'agiografia della Madonna si presta ad essere colorata con le tinte della dolcezza materna, più che altri soggetti sacri, e Aretino dà segno di non voler trascurare questa direzione, distribuendo accortamente nel racconto le scene di domestico raccoglimento, sia quando tratta dell'infanzia di Cristo (congeniale a un tale sviluppo), sia quando tratta del dramma personale della madre che assiste allo strazio del figlio.

I momenti di questo tenore, che nel testo risaltano anche grazie agli interventi in prima persona dell'io autoriale, possono essere confrontati con le sequenze narrative che interessano preferenzialmente la vita pubblica. Un

---

scorso che Aretino mette in bocca ad Anna; di lei si indicano i natali, la vita da sposa e poi da ministra di Dio, la virtù e la devozione. Giungendo mentre Simeone riconosce in Gesù il Messia, anche Anna «loquebatur de illo omnibus qui expectabant redemptionem Hierusalem» (Lc 2,38). Nello pseudo-Matteo lo stesso; nessun altro riferimento negli apocrifi.

22 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 207.

23 *Ivi*, p. 214.

esempio di quest'ultimo genere è l'episodio già citato della presentazione di Gesù al tempio e il riconoscimento che qui si compie ad opera della profetessa Anna, occasione scandita dal ricorso alla prima persona. Il discorso di Anna sembra un paradigma della dimensione di universalità della storia narrata: è il vaticinio espresso durante una cerimonia da una sacerdotessa, marcato, come visto, da termini che ne esplicitano il carattere solenne e oracolare. Nel darne conto l'autore ricorre a una formula che lascia intendere di non aver né omesso né mutato alcunché rispetto alle parole della profezia. Al contrario, di fronte alla scena tutta privata di Gesù che, a un anno, chiama la madre, il narratore si professa vinto e costretto al silenzio. Il gesto comune dei primi passi e delle prime parole di un bambino è nell'esperienza terrena; suggerendolo, l'autore concreta facilmente un'immagine di tenerezza che colpisce il lettore, lo dispone in uno stato d'animo di compartecipazione emotiva al racconto. A questo punto, poiché già ciascuno si può figurare la dolcezza con cui il bambino pronuncia il nome della mamma, occorre amplificare questa rappresentazione per sublimarla dal terreno al divino. La soluzione per attingere a questo livello deve essere la preterizione, giacché non pare possibile esaltare a sufficienza con le parole una dolcezza che il lettore già percepisce a un eccezionale livello.

L'intervento del narratore con istanza ipotetica, seppure estremamente dosato, non è del tutto assente. Il bue e l'asino che la versione apocrifa vuole assistano Gesù nascente sembrano dotati di ragione, come del resto anche altri animali menzionati nel racconto: le colombe compagne di Maria nella sua prima infanzia e l'agnello che segue Gesù anche durante la fuga in Egitto. L'autore ipotizza che tanto buon senso nelle bestie sia voluto da Dio, che non fa nulla inutilmente, per dare una lezione agli uomini: «Ma perché Dio non fa mai cosa indarno né senza esempio, penso che Cristo ci mostrasse per tal segno come sia di più felicità, avenendo che s'abbi a vivere fuor de la conoscenza di lui, a nascerci animale che uomo».<sup>24</sup> Il verbo «penso» sembra suggerire che sia una deduzione dell'autore.

Nella conclusione del secondo libro si infittisce l'uso della prima persona, ma non si tratta di interventi dell'io autoriale, bensì di riferimenti al «noi» universale, che comprende l'intera umanità, tanto da essere intercambiabile con il «si» impersonale. Qui come in altri passi del testo, l'io si iscrive fra gli uomini, di volta in volta ingrati, peccatori, o eccezionalmente beneficiari del gratuito aiuto divino. Sono casi come il seguente, dove è evidente lo slittamento dal tempo della storia a quello della scrittura. Maria e Cristo, a cui si fa riferimento all'inizio del passo, sono il tramite per il salto temporale; consentono infatti di

---

24 *Ivi*, p. 190.

proiettare il discorso nel presente e quindi di innestare su questo spunto l'accurato monito morale (dove peraltro la prima posizione tra le virtù spetta alla carità e, parallelamente, tra i vizi spicca l'avarizia).

Ma noi, salvati da la misericordia de l'uno [Cristo] e sostenuti da la pietà de l'altra [Maria], siamo sì ingrati ai doni di quello e a le grazie di questa, che, gonfiati da la natia superbia, non rivolgam la mente pure a la morte e, vivendo senza carità e senza fede, né a Dio né al prossimo riguardiamo, facendo idoli nostri gli onori fattoci dagli uomini, i tesori serbatici da l'avarizia e le pompe largiteci da la lascivia, la cui voluttà è pestifera e quanto è più grande e più lunga, tanto più tosto ispegne ogni lume de l'animo.<sup>25</sup>

Nel terzo libro prosegue la tendenza all'uso della prima persona plurale in termini inclusivi, forse anche in relazione all'esaurirsi degli spunti narrativi. L'ultima sezione racconta le vicende intercorse tra la resurrezione di Cristo e l'assunzione della Madonna; rispetto all'infanzia della Vergine, alle sue nozze e, soprattutto, alla nascita di Gesù gli eventi si prestano meno a un'inclinazione drammatico-patetica. L'arte, costante riferimento della narrazione aretiniana, dimostra come a questo punto della vicenda gli stimoli alla raffigurazione si facciano più esili: sicuramente maggiore è la produzione di scene di natività, così come non mancano le rappresentazioni del matrimonio della Vergine, e la Madonna appare nel momento della passione; mentre per la storia successiva il soggetto che più anima la fantasia dei pittori è l'assunzione, ma su questo solo stimolo Aretino non avrebbe potuto costruire un libro. E infatti degli anni che seguono la morte del figlio non si racconta molto: lo scrittore ricorre piuttosto all'analessi, introdotta con l'espedito di un vero e proprio pellegrinaggio compiuto dalla Vergine sui luoghi della passione, morte e resurrezione di Gesù. Un'effettiva *via crucis*, la più intensamente partecipata che si possa immaginare, perché percorsa dalla madre, che, oltre che come soluzione narrativa, deve porsi anche come paradigma per il lettore contemporaneo. La preghiera mariana del rosario, con la contemplazione dei misteri che riguardano il figlio, si innesta sul modello del pellegrinaggio.

Dueragioni concorrono all'addensarsi degli appelli parenetici in nome di un noi universale: da un lato la necessità di colmare le lacune della *fabula*, oltre che con l'espedito narrativo di cui si è detto (e altri che si vedranno) con soluzioni che consentano il dispiegarsi di una retorica a forte impatto emotivo, più incisiva per il tipo di lettore a cui è indirizzata l'opera. D'altro lato, l'agiografia non è un genere solamente biografico, perché lo scopo dello scrittore non è

---

25 Ivi, p. 229.

oltanto informativo, bensì eminentemente didattico. Da qui la necessità di coinvolgere il pubblico, sottolineando il perdurare nel presente degli effetti di ciò che è riferito. La vicenda divina si pone per sua natura sul piano di un eterno presente, ma la biografia dei personaggi si iscrive nella storia; l'agiografo dunque racconta, con rispetto della cronologia, e, contemporaneamente, attualizza, poiché il suo obiettivo non è informare, bensì cementare la fede dei suoi lettori e quindi esortarli ai valori della cristianità.

Il rapporto con il lettore non si configura qui in termini antagonistici; benché l'io autoriale assuma i tratti del predicatore, la critica dei vizi è condotta in modo generico, piuttosto con l'intento di compiacere chi si riconosce esente e mantenerlo nel giusto, che con l'obiettivo di fustigare i tralignanti, ai quali forse difficilmente capiterà tra le mani l'agiografia. Le caratteristiche del pubblico, a partire da quello più immediato, cioè la committenza, lasciano intendere un orizzonte solidale fra io autoriale e lettore, come conferma il testo. L'agiografia è per genere un'opera didattica, ma qui in particolare l'insegnamento morale sembra convergere nel rispecchiamento della morale ideale in cui i lettori, soprattutto i più rilevanti, aspirano a riconoscersi. Celebrare il santo significa anche celebrare quanti se ne professano emuli e dichiarano questa loro velleità leggendone la vita.

Da qui, dunque, i segnali che marcano l'adesione dello scrittore al comune sentire dei lettori, ovvero all'universo della cristianità, solidamente unita dall'identica condizione di peccato e redenzione. In questo quadro Maria è colta dall'angolazione, per così dire, pubblica, universale, che nell'opera è tante volte bilanciata da quella più intima, con apice nella maternità. L'io autoriale, proponendo una simile prospettiva visuale, non si pone come un occhio superiore che abbia accesso ai segreti della vita domestica della santa famiglia, bensì come uomo fra gli altri, che come tutti i cristiani beneficia del gratuito aiuto della Madonna, «**colei che ci restituì con la propria benedizione ciò che ci tolse la maladizion d'Eva**»,<sup>26</sup> con significativa ripetizione della particella pronominale alla prima persona.

La dimostrazione che il discorso che l'autore sta tessendo è valido nel presente, ovvero l'attualizzazione (visibilmente attestata anche sul piano narrativo, come si vedrà), di cui l'uso della prima persona plurale è una marca evidente, risalta, a titolo esemplificativo, nel passo seguente del terzo libro, dove la menzione dei Turchi e del loro costume, per una buona volta apprezzabile, conduce direttamente al secolo di Aretino:

---

26 *Ivi*, p. 236.

ella ci difende, ci assicura e guidaci al fine desiderato, perché la sua misericordia è tanto propizia ai voti umani, che in terra e in Cielo sempre ci procacciò e procaccia appresso de la Trinità gaudio e gloria. Si ché non è maraviglia se riveriscano il nome di lei fino i Turchi e chi la bestemmia è punito da l'orribile de gl'istormenti con cui la inumanità di tal gente punisce le colpe dei rei.<sup>27</sup>

L'uso del plurale, che fa dell'autore un membro indistinguibile della cristianità, non esclude il ricorso alla prima persona singolare, con cui l'io pronuncia la propria personale impresa di scrittore. I suoi interventi, anche nel terzo libro, si danno per negazione, secondo la retorica del non poter dire. Questa volta il *topos* dell'ineffabile è proposto con particolare risalto. Il soggetto è l'apparizione di Cristo alla Vergine, dunque un'effettiva epifania della divinità in gloria, in un quadro tutto visivo, giacché lo scrittore sceglie di non assegnare un discorso diretto a Gesù; egli non risponde alla preghiera della madre, ma si invola, in modi che il narratore non può riferire:

una nuvola splendente isplendidissimamente il sollevò da terra e, alzandolo a l'aria, i cori angelici venutigli incontra il circondarono, io non so immaginarmi non che scriver come. Non cape nel pensier degli spiriti vicini a Dio non che ne la vista degli angeli assistenti dinanzi a la divina Maestade il potere in parte comprendere le maraviglie del Signore. Non bastano tutte le penne, tutti gli inchiostri e tutte le carte de la sapienza, de la dottrina e de la eloquenzia del mondo in narrarne et esplicarne pure una minima iota; e la vaghezza de lo intelletto umano levatosi in alto con isperanza d'intendere i secreti del Creatore è simile al fumo che in forma di nube si diparte da le fiamme del fuoco, il quale, salendo a lo aere, quanto più tenta di penetrare in suso, tanto più tosto si risolve in nulla.<sup>28</sup>

Il passo non emerge per l'originalità dei motivi, dato che si articola su una topica consolidata, ma esemplifica il modo di procedere dello scrittore nel *corpus* agiografico, che consiste nel riprendere materiali e repertori traditi, declinandoli secondo una retorica che, di fatto, si regge su poche soluzioni, abbondantemente riproposte. Qui si rilevano la figura etimologica, accentuata dal superlativo, forma assai ricorrente a rendere l'eccezionalità del divino; la struttura ternaria, che è un vero e proprio modulo aretiniano nelle prose sacre; e la similitudine, il procedimento più incline a saldare la frattura tra i sensi umani e la realtà preternaturale a cui si intende dar forma. Il *topos* del non poter dire è espresso riferendo il limite, prima ancora che alle parole, all'immaginazione, la

---

27 *Ivi*, p. 253.

28 *Ivi*, pp. 239-240.

quale, essendo finita, non può includere l'infinito, lo straordinario che ha avuto luogo. Ma subito dopo si ritorna agli strumenti dello scrittore, con la menzione di penne, inchiostri e carte; non è una professione di umiltà, giacché il limite è universale: nessuno potrebbe pervenire a un simile obiettivo. L'espressione è ben nota; il sigillo che l'autore vi imprime assumendola nel suo testo è l'articolazione in tre membri, sia nei soggetti sia nei genitivi che li seguono: nessuna invenzione, ma la moltiplicazione dello stesso concetto, come già accade a più livelli nell'opera. Per moltiplicazione del dato procede, del resto, l'intero passo, dove l'assunto dell'indicibilità è triplicato: neppure gli angeli possono comprendere l'eccellenza del divino, nessuno scrittore per quanta scienza abbia può rappresentarla, e infine il paragone con il fumo che tanto più svanisce quanto più si leva verso l'alto. L'idea è riproposta per tre volte, in modo che la progressione per accumulazione che caratterizza l'opera si cala nel modulo ternario tanto frequentato dall'autore. L'ultimo passaggio, la similitudine, è probabilmente il più riuscito perché si fonda su un'immagine dell'esperienza comune.

Non tutti gli usi della prima persona possono dirsi significativi: a volte l'io si affaccia nel suo testo incidentalmente, senza che si possano trarre considerazioni metaletterarie dalla comparsa del narratore. Può accadere, per esempio, in formule cristallizzate, come nell'espressione di dubbio sulla appropriatezza di un termine: «In quel tempo si ritrovò uno (non vo' dire uomo per non ingiuriare la imagine a la quale son fatti gli uomini)».<sup>29</sup> Si sta parlando di un miscredente che giungerà a invocare il diavolo; a proposito di costui, l'io esita a usare il termine «uomo». Si riflette qui sulla parola, ma in modo piuttosto convenzionale, forse anche pretestuosamente per poter inserire l'ennesima attestazione di devozione cristiana. Lo spunto da cui sarebbe potuta scaturire una di quelle gustose disquisizioni lessicali che costellano le *Sei giornate* è colto invece per arricchire di un ulteriore tassello l'immagine che l'autore costruisce di sé nel *corpus* agiografico: qui si pone come cristiano impeccabile, scrupoloso non solo nel dire il divino, ma finanche nel parlare dell'uomo; fa mostra (incidentalmente) di essere sempre memore, durante la sua scrittura, della parola della bibbia, che vuole l'uomo fatto a immagine di Dio. La perifrasi «io vo' dire» ha valore formulare e ricorre usualmente nella lingua aretiniana,<sup>30</sup> ma qui diviene occasione perché l'io esibisca la sua *pietas* anche verbale.

---

29 *Ivi*, p. 259.

30 Forse la formula più nota che la comprende è la ricorrente «Roma sempre fu e sempre sarà, non vo' dir delle puttane per non me ne avere a confessare», così nella terza giornata del *Ragionamento*, P. ARETINO, *Sei giornate*, a cura di G. Aquilecchia, Bari, Laterza, 1969, p. 140.

Il suggello al ritratto che lo scrittore costruisce di sé attraverso la *Vita di Maria* si trova verso la conclusione, quando egli attesta la più completa partecipazione alla sacra storia narrata con il pianto, atteggiamento simpatetico per eccellenza:

Se io che scrivo ciò che mi immagino che potesse dire la Vergine agli apostoli nel raccomandargli il corpo suo nobilissimo non posso astenermi dal pianto che anche chi ciò legge forse isparge, come possibile che i giusti uomini che udirono le proprie parole di Maria se ne astenessero?<sup>31</sup>

La fusione è compiuta: personaggi, lettore e narratore sono uniti nella medesima reazione. Da parte dell'autore qui si assiste al disvelamento del suo ruolo creatore, finora occultato. Egli si rappresenta in atto di immaginare il discorso di Maria; per quanto «immagino» possa significare «ho nella mente», piuttosto che alludere a un valore dubitativo, rimane comunque tratteggiato il disegno del letterato che sta costruendo un racconto. Pur non trattandosi di finzione, emerge dal passo la figura dell'io scrivente, che questa volta ha i tratti del cristiano pietoso, commosso fino alle lacrime dalla sua stessa opera. L'io si distingue per la propria esclusiva prerogativa: la scrittura («io che scrivo»), ma in quest'opera il suo statuto è duplice: egli è anche un noi, che parla a nome della collettività cristiana. Qui infatti la sua scrittura ha su di lui lo stesso effetto che avrà sui suoi lettori, il pianto: l'identità può compiersi perché lo scrittore si pone come scrittore cristiano che si rivolge al pubblico con un'opera sacra.

L'immagine che Aretino si cuce addosso nella *Vita di Maria* è innanzi tutto quella dell'uomo devoto, affine in ciò ai suoi destinatari; a differenza degli altri però egli possiede la facoltà di narrare; non interviene spesso in forma esplicita né a riflettere sui suoi limiti nell'assolvere il compito di rappresentare il sacro, né a esaltare l'eccezionalità dell'impresa. L'io narrante si presenta solo in poche occasioni, anche perché non può far valere alcun titolo di testimone nel suo racconto. La sua presenza si segnala dunque maggiormente ad altri livelli del testo, in particolare nelle soluzioni retoriche, sebbene anche dai non frequenti usi della prima persona si possano trarre considerazioni utili a disegnare il volto dell'Aretino agiografo, meno conosciuto rispetto alla faccia del polimorfo letterato.

---

31 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 292.



## *Vita di santa Caterina*

Nella *Vita di santa Caterina* si riconosce uno sviluppo che muove dal narrativo, indugia a lungo nelle forme del dialogo che danno agio di dispiegarsi alle istanze catechistico-didattiche, ritorna al racconto con le pittoriche rappresentazioni dei martiri, per approdare infine al motivo encomiastico.

All'interno di una tale articolazione rare sono le occasioni in cui l'io narrante si manifesta palesemente, con il ricorso alla prima persona. Come nella *Vita di Maria*, il caso di gran lunga prevalente è il verbo dire, solo a volte incaricato di assicurare la piena aderenza del dettato alla realtà rappresentata. Per lo più si tratta di incidentali senza peculiare rilievo semantico, con il mero valore di connettivo testuale.

Oltre all'io, la prima persona appare nella forma del noi collettivo, a designare non l'eccezionalità dell'istanza autoriale, bensì la sua partecipazione al medesimo universo del destinatario. I santi di cui si racconta (oltre a Caterina, il padre Costo e poi quanti si convertono alle parole e ai gesti della santa, soprattutto i più eccelsi tra costoro: l'imperatrice e Porfirio, il più fido degli uomini di Massenzio) sono un modello inattingibile, pertanto scrittore e lettori condividono la stessa imperfezione di fronte alla grandezza degli esempi. Da una parte, dunque, ci sono i santi, dall'altra c'è il «noi», l'umanità intera entro cui si inserisce l'io narrante.

Il primo riferimento alla prima persona plurale scaturisce per confronto con la temperanza esemplare di Costo:

Se l'animo nostro potesse odiare le dilizie del mondo come l'odiò Costo in quel subito che s'innamorò di Cristo, tutte le case che ci albergano diventerebbero in lor grado conventi sacri e monasteri santi, come già si potevano chiamare le stanze de la sua regia maestade.<sup>32</sup>

Vale la pena di osservare che la virtù che induce all'uso del noi di partecipazione è la poca cura delle cose del mondo, ovvero l'altra faccia della liberalità. Il commento infatti deriva dal gesto di prodigalità del re, il quale, fattosi cristiano, distribuisce il tesoro regale al prossimo, per soccorrerne i disagi: un'allusione discreta alla più apprezzata tra le qualità cristiane da parte di Aretino.

Allo scarso rilievo semantico di molte delle occorrenze di «io dico» nell'opera, si affiancano casi in cui il lavoro sul significante è marcato. Paradigmatico in questo senso è il poliptoto: «Come Cesare ebbe detto ciò che

---

32 *Ivi*, p. 318.

io dico ch'ei disse»,<sup>33</sup> al quale sembra arbitrario assegnare una specifica funzione asseverativa, pare piuttosto una velleità di ornato ad abbellire la pagina.

Nella globale scarsità di riferimenti in prima persona, merita attenzione la presenza ravvicinata del noi e dell'io, a ribadire la duplicità dell'istanza autoriale, divisa fra la partecipazione alla comune condizione umana e il privilegio di dovere riferire – e quasi testimoniare – la straordinaria biografia della santa. In uno degli episodi di narrazione del martirio dei cristiani, dove si dispiega un evidente gusto per il tragico dai toni seneciani, si incontrano a brevissima distanza l'aggettivo «nostra», il pronome «noi» e il predicato «dico», le forme prevalenti della prima persona nell'opera:

Intanto i giustizieri, rivolgendosi le maniche della camicia ai confini che sono tra le braccia e le spalle, tutti volenterosi e agili, avrebbero cominciato gli uffici tremendi impostigli del veramente nemico di chi si assunse la mortalità nostra perché noi ci assumessimo la immortalità sua. Dico che l'uno e l'altro esecutore del martirio di quello e di questo avrian dato principio a la passione di colui e di costui, se Massenzio non la indugiava [...].<sup>34</sup>

Né il verbo «dico» né i due termini alla prima persona plurale sono, in verità, semanticamente forti; al contrario, ricorrono esattamente in espressioni di connessione, pleonastiche sul piano della narrazione, ma utili a risaldare il patto fra l'io narrante e il pubblico. In questi termini, l'accostamento tra la «mortalità» condivisa e la parola di chi racconta acquisisce rilievo. Il lettore è chiamato a ricordare il carattere peculiare dell'opera che sta leggendo: il racconto lo riguarda, deve essere di insegnamento direttamente per lui, ma egli deve anche avere chiaro che la cui narrazione è condotta con esattezza da una *auctoritas* (poco conta che non sia originale). La voce che narra è al tempo stesso distinta dall'universo dei lettori, perché portatrice di una peculiare autorità che le deriva dalla conoscenza della vita della santa; ma è la stessa voce che dice «noi», dunque conosce e comprende i limiti dello stato umano e da ciò il suo ruolo parenetico risulta avvalorato.

Se queste sono le due principali modulazioni dell'io all'interno del trattato, va comunque rimarcato che non sono affatto interventi frequenti: «dico», il verbo alla prima persona più ricorrente (al di fuori del discorso diretto, naturalmente), appare soltanto una decina di volte nel complesso dei tre libri sulla vita della santa di Alessandria. Soprattutto nella parte centrale dell'opera la netta preponderanza delle sequenze mimetiche riduce gli spazi per gli interventi del

---

33 *Ivi*, p. 399.

34 *Ivi*, p. 336.

narratore, talvolta quasi al limite della didascalìa. L'attenzione converge sulle parole della santa, un vero e proprio catechismo a edificazione del lettore. L'io narrante qui non ha agio di ragionare sulla sua impresa letteraria, egli non può che farsi trascrittore dell'eloquenza divina veicolata dalla santa, sottolineandone semmai l'elevatezza della fonte. Caterina spiega i dogmi cristiani con accademica competenza, riferisce come un teologo sulle questioni più complesse e ha una miracolosa fermezza davanti all'imperatore. In uno dei primi confronti fra i due, la rispondenza perfetta fra il mirabile discorso della fanciulla e il suo nobile ma avverso uditore è chiosata con un commento che accentua la straordinarietà della situazione per essere anch'esso esposto in termini concettosi:

Egli è certo che il voler divino poneva ne la lingua di Caterina la lunghezza de le parole e ne le orecchie di Cesare la pazienza de lo ascoltarle, acciò che gli effetti buoni che dovevano nascere de lo intervallo che entrava tra i detti de l'una e l'udirgli de l'altro non fussero impediti da la brevità del tempo. Massenzio, non intendendo quello che egli ascoltava e non ascoltando quel che intendea, non era differente da una persona che favellando sogna e sognando favella.<sup>35</sup>

Quando i discorsi lasciano il posto ai fatti, il narratore è chiamato a compendiare e commentare le azioni degli eccelsi protagonisti e, stavolta, potrebbe più facilmente prendere parola a chiosare il suo racconto, ma non lo fa di frequente. Vero è che, seppure in sporadici casi, egli riporta il lettore allo spazio-tempo della scrittura, per farlo partecipare dell'eccezionale difficoltà di narrare la vita della santa. L'agiografia è protesa all'ineffabile, per naturale carattere del genere, fondato su soggetti sottratti all'ordinario limite dell'azione umana. Aretino dunque attinge al repertorio dei *topoi* dell'indicibilità, sebbene lo faccia con minore frequenza di quanta ci si potrebbe attendere. Talvolta l'impossibilità di raccontare l'abnorme situazione è insistita, come si conviene al contesto. In altri casi, invece, la retorica dell'ornato ha l'effetto di distanziare, svuotando l'espressione da ogni ipotesi di verosimiglianza. L'eccezionalità della situazione offre allo scrittore l'opportunità per un ulteriore compiaciuto lavoro sulle parole, che non enfatizza lo straordinario dell'azione raccontata, bensì induce a osservare i giochi retorici. Si nota, per esempio, la ripetizione dell'usuale ritmo ternario: «Gran cosa a pensare, mirabile a dire e difficile a credere che i tormentati fussero più forti che i tormenti e più perseveranti nel patire che i tormentatori in dargli passione».<sup>36</sup> Il *pathos* è annullato dalla triplice serie in cui l'autore si compiace di variare l'aggettivo in riferimento a ciascun predicato. Altrove il

---

35 *Ivi*, p. 327.

36 *Ivi*, p. 343.

ricorso all'iperbole appare più adeguato a enfatizzare il carattere preternaturale del soggetto del racconto e, di conseguenza, la statura dell'ambizione dello scrittore a rappresentarlo.

A poca distanza dal passo precedente, la concettosità retorica abbandona il consueto modulo ternario per attestarsi su una struttura binaria declinata in una metafora cervellica, in cui la difficoltà di descrivere la santa è rispecchiata nella macchinosità del paragone. L'effetto straniante dell'iperbole è preparato già nella frase precedente, dove sono ripresi i termini di paragone più comuni nel linguaggio letterario, le stelle e la luna, ma il riferimento a quest'ultima è subito piegato in direzione insolita, giacché qui la luna è «ripiena del lume solare». L'artificio consiste nell'assegnare all'oggetto noto e usuale una caratteristica che non gli appartiene: è il medesimo procedimento messo in atto nel *topos* dell'ineffabilità che segue:

Certo la sua anima vivente in mezzo de la purissima carne sembrava stella matutina e luna ripiena del lume solare. Ella era tale che, se tutti i capegli de l'altrui chiome si convertissero in lingue e tutti i nervi degli altrui corpi risonassero con l'organo de la voce umana, non basterebbono a raccontarne la millesima parte.<sup>37</sup>

La retorica dell'ineffabilità può essere declinata nella forma dell'interrogativa. Lo scrittore non sa come rappresentare l'eccellenza della santa per essere inadeguato ogni termine di paragone, dunque si risolve a confrontarla con la sua stessa immagine:

Ma a chi la simigliarò io nel suo comparire al conspetto e di Massenzio, e dei sapienti, e del consiglio cesareo? Essendo ella simile a se stessa e solo atta a sembrar sé medesima, per voler compararla propriamente, non è da dire che paresse luna illustrante il cielo, né sole doppo la pioggia, né aurora nei suoi candori; ma per darle conveniente similitudine, dicasi che lo arrivar di lei simigliò quel di Caterina vergine quando, chiamata a la disputa, giunse dinanzi a la maestà di Cesare, ai savi del mondo e a la nobiltà d'Alessandria.<sup>38</sup>

L'intervento dell'io narrante si pone stavolta in forma retoricamente dubitativa, ma la domanda è pretesto per la risposta arguta, che lungi dal rivelare i limiti dello scrittore, mira al contrario a evidenziare l'ingegnosità della trovata.

Se per Caterina impegnata nella disputa con i sapienti di Massenzio non ci sono termini di paragone, per i sapienti stessi l'io narrante non esita a dichiarare di avere trovato una similitudine adatta:

---

37 *Ibid.*

38 *Ivi*, p. 366.

Se io simigliassi gli intelletti dei sapienti i quali ascoltavano Caterina a quei terreni morbidi che in un tratto appigliano i semi che ci si spargono, non errarei, però che essi, illuminati dal torchio de la fede, arricchiti da la dote de la natura e aiutati da la frequenza de lo studio, avevano talmente lo ingegno illustre, che non solo erano capaci di quanto con facilità la vergine gli esponeva, ma avrebbon compreso qualunque cosa con difficoltà gli fusse da lei suta accennata.<sup>39</sup>

L'io narrante interviene qui a legittimare e chiarire la comparazione, che in sé potrebbe apparire peregrina, dal momento che i saggi sono affiancati alla terra fertile, ma che invece riprende lo strumentario retorico della bibbia e del vangelo (la metafora della terra e dei semi).

Si ritorna sull'ineffabilità con un paragone questa volta innegabilmente concettoso. Il narratore si professa vinto dall'orrido spettacolo della tortura: neppure la crudeltà stessa che la sta tormentando potrebbe rappresentare ciò di cui è vittima Caterina:

Ma poi che in loro fur rivolti i torti dei ferrei strumenti, divenner talmente maculate le sue membra senza macula che, avenga che l'atto de la crudeltà che la conchiudeva avesse per compiacersi voluto fare una comparazione che veramente simigliasse la sua malconcia persona, non avrebbe saputo, come io per me non so, aguagliare il patire di Caterina a crudeltate alcuna.<sup>40</sup>

La complessità del paragone nuoce alla vivacità della scena e al coinvolgimento emotivo, contrariamente alla funzione che normalmente si immagina assegnata alla topica dell'ineffabile.

Sull'ultima immagine della santa, invece, il narratore non pone resistenza a reperire un termine di paragone, ma si tratta del simbolo sacro dell'ostia, l'incarnazione di Cristo; a questa seguono altre similitudini atte però a rivelare la superiorità di Caterina a qualsiasi elemento naturale:

Se io avessi a dimostrarla ad altri con la proprietà de la comparazione, direi che, quando Caterina si offerì a la morte, era simile a una ostia sacra, la quale bianca e semplice e pura leva in alto il sacerdote, conciosia che le stava Giesù nel core non come egli viene dentro nel pane, ch'è troppo a dire, ma come ei suole stare nel petto dei maggior santi. Non è fiore nel suo stelo, né viola ne la sua ciocca, né rosa nel suo spino, né giglio nel suo gambo vagamente sparto dal candor niveo de la bella natura che potesse pareggiarsi a quel leggiadro, a quello eminente, a quel grazioso e a quello altero che in sé mostrava la eleganzia di quel gesto con cui la vergine inginocchiò in terra.<sup>41</sup>

---

39 *Ivi*, p. 385.

40 *Ivi*, p. 395.

41 *Ivi*, p. 452.

Lo splendore della santa morente è occasione per la preziosa miniatura sul soggetto floreale, eloquente paradigma della retorica aretiniana esercitata in tutta l'opera. Si notano l'abbondanza di aggettivi, la similitudine complicata dalla chiosa che rasenta il solito stile concettoso («conciosia» introduce la subordinata che offre una precisazione, a scapito della vivacità dell'immagine: non è come l'ostia nell'eucarestia, ma nel cuore dei santi), l'enumerazione variata dei termini di paragone (il fiore, la viola, la rosa e il giglio), ciascuno magistralmente associato al riferimento botanico che gli è proprio (stelo, ciocca, spino, gambo), la sostantivazione degli aggettivi, la preferenza all'astratto per il concreto (l'eleganza del gesto).

Il ruolo del narratore è per lo più riferire le azioni dei personaggi e introdurre i discorsi. Come sono rari gli interventi in prima persona, così non possono dirsi frequenti le occasioni in cui la voce narrante si ritaglia uno spazio per il proprio commento. Tuttavia esse non mancano in assoluto: prevalentemente si tratta di esortazioni a cogliere la verità rivelata dalla santa e a mettere in pratica i suoi insegnamenti, ma in qualche caso l'io narrante attinge persino al piano teologico:

La verità di Giesù, disputando coi dottori del tempio, aprì gli occulti sensi de le Scritture sacre e non propose né risolvé le quistioni risolte da coloro che mentre combattano con le parole reston prigioni con gli animi. Laboriosa richiesta è quella di chi dimanda ad altri che cosa è Iddio e temeraria risposta quella di chi conchiude Iddio esser (*verbi gratia*) una potenza e una sapienza che sa e può infinitamente più degli uomini, quanto infinitamente gli uomini ponno e sanno meno di Dio, però che egli non è atto da sprimerlo con i vocaboli umani né aviamo istrumenti da immaginarlo.<sup>42</sup>

La riflessione prosegue ricordando i limiti della conoscenza umana di fronte all'infinito anche con il ricorso alla prima persona plurale. Non è lecito pretendere di definire Dio, lo si può conoscere solo nelle cose che ha creato:

Onde solo col predetto spettacolo ce lo dimostra la prestanza de la natura, il commodo che noi usiamo e lo spirito per cui respiriamo, talché questo ci deveria bastare circa il confuso dubbiare di cotal diffinizione. Ma la colpa de la ignoranza umana vole che, mentre ci dilettiamo de la meraviglie che ci fa vedere Iddio, nasca in noi la diffidenza degli stupori ch'egli ci nasconde.<sup>43</sup>

---

42 *Ivi*, p. 363.

43 *Ibid.*

L'idea non è particolarmente complessa, offre l'agio per dispiegare la retorica argomentativa che usualmente è posta in bocca i personaggi. Il discorso che qui è pronunciato dall'io narrante non differisce dai discorsi di Caterina, se non per l'esplicito richiamo parenetico, rivolto all'universalità dei cristiani e il riconoscimento delle loro colpe. Il pubblico della santa è infatti diverso da quello dello scrittore non solo cronologicamente: i cristiani a cui essa si rivolge saranno presto martiri, sono qui già prossimi alla santità. Le folle invece sono pagane e tratteggiate spesso con i contorni più truci e disumani. La gente a cui giungono le parole di Caterina è quindi divisa in modo manicheo tra santi e malvagi, sebbene mai la santa si rivolga con toni sprezzanti ai secondi. Il narratore parla invece a un'umanità da secoli conquistata alla religione cristiana e ora, semmai, da rafforzare nel credo cattolico, di cui egli stesso è parte: un mondo colpevole e fragile, ma non nell'errore.

La ricerca del patetico non è sempre estranea agli interventi della voce narrante. Può accadere che l'artificio retorico sia compatibile con l'enfasi drammatica, quando il concettoso lascia il posto alle ripetizioni e alle variazioni sul tema del pianto:

Ma perché non piange questa penna? Perché non lagrima questo inchiostro? Perché non langue questa carta? Perché non sospira chi legge e perché non geme chi ascolta in che modo Caterina, figlia di re, paragon di beltade, eccellenza di natura, vaso di dottrina, erario di sapienza, pompa di costumi, eleganza di laude e luce di gloria, se ne venne non al diporto dei giuochi, ma a la passion dei martirii?<sup>44</sup>

La pagina prosegue con un particolare afflato retorico, che raggiunge l'apice di un vero e proprio tono da predicatore: «Ma guai al mondo se la misericordia di Giesù fusse meno, mal per le nostre anime s'ella non fusse immensa!». È il momento in cui si appresta la tortura della santa, con il supplizio della ruota che ne contraddistingue l'iconografia; si spiega così l'inclinazione del narratore a porre in risalto la tragicità della situazione, declinando in questo senso la sua perizia retorica. La tensione è tale che anche lo stordimento di Massenzio, che non è in sé un gesto fuori del naturale né riguarda un personaggio sacro, richiede ugualmente l'appello all'impossibilità di darne conto:

Ma se si potesse isprimere con la penna in qual maniera il furore e l'ira mescolati con la mestizia e con la sventura in cui egli era immerso lo cavassino de' sensi, tentarei di scriverlo, ma non si potendo, dico che se egli, che aveva preso il folto

---

44 *Ivi*, p. 433.

de la barba con lo stringere de la man sinistra, non si fusse grattato il capo con l'altra, onde appariva il moto del braccio, non saria stato punto differente da una de le sue statue isculpita in simil gesto.<sup>45</sup>

Il personaggio è bloccato, come una statua. Non è l'unico caso di paragone con la scultura: assistendo al martirio del padre Caterina «sentì trasformarsi di persona viva in marmo sculto».<sup>46</sup> Il dominio artistico offre il repertorio lessicale a cui attingere per le comparazioni, a ulteriore conferma della vicinanza tra l'opera letteraria e le arti in un autore come Aretino.

Nella conclusione della *Vita di santa Caterina* Aretino inserisce l'esplicito encomio al dedicatario, ricorrendo all'espedito della profezia. La santa, prossima alla morte, è oltremodo dotata di spirito profetico, cosicché percepisce la peculiare devozione di cui godrà a Ischia. A questo punto, lo scrittore rende omaggio all'isola; non sceglie la forma della *descriptio loci* che pure poteva essere sviluppata in questo contesto, ma snocciola le attrattive della località in un elenco in forma negativa che deve convergere verso il fulcro del discorso: il marchese del Vasto. A suggello dell'elogio l'autore pone l'esplicita conferma divina, proveniente da una voce celeste. La stessa voce dal cielo, subito dopo l'avallo alla preghiera per il d'Avalos, chiama a sé la santa, con le parole del *Cantico*. All'autore non resta che siglare la sua opera con la narrazione della morte di Caterina. La *Legenda aurea* non gli fornisce che uno spunto sintetico:

Poi, quando fu decollata, dal suo corpo sgorgò latte e non sangue, gli angeli presero il suo corpo e lo trasportarono da quel luogo sino al Monte Sinai, con un viaggio di più di venti giorni, e lì lo seppellirono con tutti gli onori. Dalle sue ossa sgorga senza sosta un olio che sana le membra di tutti i malati.<sup>47</sup>

La discesa degli angeli nel racconto di Aretino è sviluppata in una ampia descrizione e accompagnata da quella dei santi: i primi si occupano del corpo mentre i secondi raccolgono lo spirito di Caterina per portarlo in paradiso. Al corpo è data sepoltura dalla schiera celeste nel Sinai, concordemente alla fonte medievale, ma alla laconicità di Iacopo da Varazze subentra qui la superfetazione aggettivale a cui l'autore ha ormai abituato i lettori. Il miracoloso viaggio angelico supera le umane capacità di descrivere e di figurare, perciò è necessario ricorrere al motivo canonico dell'ineffabilità, come puntualmente fa l'autore, ma subito egli smentisce le topiche proteste di modestia, validando l'autenticità del proprio racconto con la formulazione del verbo dire alla prima persona:

---

45 *Ivi*, p. 444.

46 *Ivi*, p. 350.

47 IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea* cit., p. 954.



Ma perché l'umano di veruna lingua non può esplicitare le superbe cose, tacendo il come ella fu ricevuta ne la beatitudine de le altezze celesti, dico che gli angeli che giunsero sopra lo eccelso del gran monte con il singular corpo di Caterina vergine parvero un gruppo di nuovi soli portanti una novella luna.<sup>48</sup>

La pagina prosegue con la descrizione dello splendore della santa che si proietta sul luogo circostante, mutando il deserto in giardino. La bellezza per l'occhio è seguita da quella per l'orecchio nel tentativo di modellare un'impressione di perfetta armonia, sintesi di tutte le arti.

Il confronto con l'agiografia di Iacopo da Varazze nell'epilogo della vicenda rende evidente proprio l'intenzione estetica sottesa all'opera di Aretino: fare della pagina letteraria non tanto un'emulazione dei capolavori artistici, quando piuttosto un superamento in una sintesi mirabile delle discipline figurative, plastiche e persino musicali. Non sarà dunque casuale che l'autore non raccolga i suggerimenti in direzione esplicitamente edificante con cui si chiude la vita della santa nella *Legenda*. Vi si narrano infatti, sia pure molto succintamente, alcuni miracoli *post mortem* e infine si osservano le cinque qualità della protagonista: sapienza, eloquenza, fermezza, castità e dignità. Nell'opera aretiniana più volte queste cinque virtù sono attribuite alla santa, anche nella sezione conclusiva dove la si definisce «giovane, degna, casta, pia, grata forte e singulare»<sup>49</sup> e, più avanti, «nobile, et eloquente, e saggia, e pudica, et eletta, e costante, e chiara»;<sup>50</sup> tuttavia, come rivelano gli elenchi di aggettivi, l'intenzione è piuttosto di descrivere, di adornare l'immagine della giovane, che non di educare attraverso la riflessione sul comportamento esemplare della beata, come è invece nella *Legenda*.

L'epilogo della *Vita di santa Caterina* di Aretino è un'efficace dimostrazione del modo in cui l'autore risponde ai limiti che il soggetto impone allo sviluppo narrativo estendendo per accumulo le descrizioni. Si saldano qui due caratteristiche che attraversano l'opera (ma anche le altre due agiografie): la strutturale preclusione dell'invenzione narrativa e la consonanza con il dominio artistico. Non potendo aggiungere liberamente episodi narrativi, per congruenza con la vulgata intorno alla santa di Alessandria, lo scrittore deve amplificare il dettato rendendolo quanto più possibile icastico, in emulazione con il dominio pittorico. Il trattato si risolve in un trionfo della santa, in cui l'oro della pittura è reso con la moltiplicazione dei termini del campo semantico della luce.

---

48 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 455.

49 *Ibid.*

50 *Ivi*, p. 456.

Infine, la potenza della parola letteraria è posta in rilievo dalla possibilità ad essa esclusiva di passare da un'arte all'altra: l'ultima scena infatti riguarda la «melodia superna». La descrizione della mirabile percezione musicale segue il medesimo schema messo in atto per descrivere lo splendore visivo della sepoltura della santa. Si indicano gli artisti eccezionali: voci angeliche e strumenti divini, per i quali è opportuno rimarcare la straordinarietà che supera il campo dell'esperibile umano. Si ricorre pertanto all'*adynaton*: il fiume si ferma per ascoltare il prodigioso concerto. La retorica dell'ineffabile è qui declinata nel *topos* dell'impossibilità di reperire un adeguato paragone, anche attingendo al migliore dei musicisti, l'urbinate Marcantonio. Se da un lato c'è sicuramente l'omaggio all'ottimo musicista, d'altro lato è vero che la sua bravura è incomparabile con la musica angelica e, di conseguenza, la prova dello scrittore che emula con le sue parole il canto divino è implicitamente giustapposta a quella del suonatore e ne risulta la suggestione della sua superiorità. Il confronto però non è mai condotto dalla voce dell'io autoriale: al culmine – all'interno della seconda agiografia – del cimento letterario, nella celebrazione dell'apoteosi della santa, l'io non interviene direttamente, declinando invece in termini di oggettiva eccezionalità lo spettacolo e, di conseguenza, la sua rappresentazione.

Il passo è particolarmente interessante per molteplici ragioni: la prima è la strutturale difficoltà di restituire la sensazione uditiva, che è un problema con il quale molti scrittori si confrontano, a partire da Dante. È più usuale riprodurre a parole un'immagine, secondo i percorsi ecfrastrici, mentre comunicare l'impressione del suono è una sfida più ardua. Inoltre la menzione di Marcantonio riconduce al concreto mondo delle corti dell'epoca, suggerisce l'immagine del più canonico rinascimento: una nobile adunanza che si intrattiene nell'urbano piacere della musica.<sup>51</sup> Con la menzione di Urbino, in particolare, si ha un richiamo alla società artistica, da inscrivere nel quadro delle tangenze tra l'opera di Aretino e il mondo delle arti.

Nell'economia del trattato una porzione assai rilevante è riservata ai discorsi diretti e, in particolare, a quelli di Caterina. Le parole della santa assolvono alla funzione didascalica e catechistica indispensabile al genere. Non servono dunque a caratterizzare il personaggio, ma a educare i lettori, attraverso una illustre portavoce. Al contrario, l'antagonista Massenzio, come si è visto, è distinto anche dalla brevità delle battute che gli sono concesse, a conferma della marginalità della funzione narrativa nei dialoghi. La parola diretta serve ad insegnare: quando non è così, essa è ridotta. All'imperatore è negata la facoltà di argomentare,

---

51 Cfr. A. QUONDAM, *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007, ma anche ID., *Paradigmi e tradizioni*, Roma, Bulzoni, 2005.

di sostenere le proprie tesi; egli può solo dettare comandi e sfogare la propria ira: non c'è spazio per l'approfondimento psicologico del personaggio negativo. La rappresentazione del male non avviene sul piano logico-argomentativo, ma su quello concreto della messa in scena delle torture. Questo risultato è la convergenza di due fattori concomitanti: da un lato la descrizione degli efferati martiri appare più efficace di una orazione per quanto ben costruita essa sia. L'effetto sul pubblico è maggiore. In più, la penna dello scrittore è più propensa alla definizione di scene ecfrastriche. Aretino trova qui agio per dispiegare il proprio armamentario retorico nella costruzione dettagliata delle macchine e degli strumenti di pena e poi del dolore dei martiri. L'indugio sull'accanimento dei torturatori e sull'ingegnosità dei dispositivi rasenta talvolta il morboso. Ecco il martirio dei guardiani accusati di non avere vigilato adeguatamente sulla santa prigioniera; su di loro l'imperatore sentenza:

Costoro che ci sprezzano son degni di molti supplizii, però comandiamo che domane in sugli occhi di Caterina, riserbata da noi, come aviam detto, a l'ultimo tormento per fatal consenso, sian divisi i fraudolenti e parte se ne ponga in una botte armata di punte di chiodi e parte se ne chiuda in un vaso di rame atto a diventar di fuoco e, tosto che son precipitati quegli, abruscinsi questi.<sup>52</sup>

Poi il supplizio si compie:

Al luogo predetto fur menati i santi prefati, né prima giunser ivi che si vidde uno ampio doglio suffulto di punte di ferri crudi, ma composto in maniera che si apriva e serrava con facile destrezza. Viddesi anco l'ordine d'uno aspro fuoco, però che da la cima de la descritta scala si aveva a precipitare il vaso con parte dei martiri dentro e il resto dovevansi richiudere nel concavo de lo eminente Bucefalo, acciò che le fiamme ardenti gliene distruggessero nel ventre. [...] lo istrumento di legno tempestato di punte tremende fu tirato in capo de la lunga scala e, per agevolare più la salita, i carnefici sparsono prima di arena polverosa i gradi che si calpestono e poi condussero il doglio coi martiri ne lo spazio che era sopra l'edifizio. Tosto che fur lassuso, i manigoldi risserrar nel vaso i più che mai fervidi e i più che mai forti e i più che mai fidi uomini di Giesù. E benché la carne loro nel sentirsi trafiggere dovessi contorcersi tutta, nol fece già, ma drizzato il core a Dio, pativa e taceva.<sup>53</sup>

Il valore esemplare della scena è persino esplicitato: «Veramente che eglino, cacciati de la vita per via de sì crudel tormento, lasciarono ai buoni un lucido

---

52 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 424.

53 *Ivi*, p. 428.

esempio di fede, di virtù, di bontà, di pazienza e di forza».<sup>54</sup> La didattica è affidata tanto alla forza delle immagini quanto alle parole della santa. I discorsi di Caterina si sviluppano come pagine di trattato, sia per l'impianto argomentativo sia per il lessico. Del resto, il miracolo della sapienza della santa, tramandato dalle fonti agiografiche, esonera lo scrittore dagli scrupoli di mimesi del parlato: Caterina non parla come una giovinetta ma come un padre della chiesa, non per incuria dell'autore, ma per insondabile disegno divino. Lo scrittore si limita a parafrasare la letteratura devozionale, mentre la consueta cesellatura retorica è frenata. Essa può invece esprimersi più comodamente nelle sequenze diegetiche. Soprattutto nelle formule di raccordo tra un discorso e l'altro la scarsa portata semantica è compensata dalla moltiplicazione retorica. Le metafore non sono particolarmente innovative, la novità consiste piuttosto nel piegare il campo metaforico noto a significati concettosi. Nell'introdurre le parole di Caterina l'immagine più ricorrente è quella del fuoco, di cui si è già detto a proposito della conversione di Costo: «il parlar ch'ella fece le uscì de la bocca con i lampi che fiammeggiarono intorno a quello Spirito Santo di cui ella aveva ardentemente disputato».<sup>55</sup> Più avanti la metafora del fuoco è sottolineata dalla triplice ripetizione, cosicché è impossibile non partecipare della forza del discorso ispirato della santa: «formò ne la infocata lingua per la infocata legge infocate parole».<sup>56</sup> La metafora è così insistita da suggerire non tanto un paragone per le parole di Caterina, quanto una vera e propria transustanziazione di esse in fuoco. Come fiamme infatti agiscono sui sapienti a cui sono rivolte:

Non altrimenti le fiamme del zelo che sfavillava da la bocca, da la lingua, da le parole, da la voce, da la mente, dal pensiero, da la volontà, dal core e da l'anima di Caterina si avventarono a l'anime, ai cori, a le volontà, ai pensieri, a le menti, a le voci, a le parole, a le lingue e a le bocche dei sapienti che si aventi doppo molto soffiare l'ardor del fuoco sopra i non ben secchi legni. Eglino, spirati da la grazia di Dio e dal dono de la vera fede, sentirsi in un subito tutti avampare da le bragie del divino incendio. E perché tal fuoco abbruscia i peccati, purga i cori, scalda le tepidezze e illumina le ignoranze, non potevano sofferire la grandezza dei suoi effetti.<sup>57</sup>

Il suo dire è «ardente». Ma la metafora non è necessariamente ripresa quando lo scrittore passa a definire le reazioni ai discorsi della santa. Massenzio

---

54 *Ivi*, p. 429.

55 *Ivi*, p. 375.

56 *Ivi*, p. 378.

57 *Ibid.* e p. 379.

infatti alle parole ardenti rimane come «una verga debile agitata dal vento»<sup>58</sup> senza scrupoli di coerenza con il dominio del fuoco. La volontà di suggerire un'immagine più dinamica ed efficace scalza la preoccupazione di perpetrare più raffinatamente l'ordito retorico. Talvolta la retorica attinge a campi semantici più peregrini, come quello della pesca, che, sulla suggestione evangelica, è riferito qui più direttamente alla lingua della santa: «la sua lingua dimostrava d'esser amo de l'anime».<sup>59</sup>

La materia agiografica non impedisce allo scrittore di inserire nell'opera quadri di innegabile sensualità. La bellezza e la giovinezza di Caterina gliene offrono lo spunto; soprattutto l'attrazione che essa esercita sul suo aguzzino, l'imperatore Massenzio, è occasione per alludere a un certo erotismo. Non solo Massenzio dichiara a più riprese il proprio desiderio di fare della fanciulla la propria amante, ma vi è anche da parte dello scrittore l'assunzione del punto di vista dell'imperatore, che permette di porre in risalto la bellezza più concreta della santa, dipingendola secondo i canoni della rappresentazione erotica femminile. Così accade nel momento della disputa con i sapienti, come si è detto. Il passo esemplifica lo stile aggettivale perseguito lungo tutta l'opera, qui asservito a una raffigurazione muliebre di morbida sensualità. L'indugio sulla sensuale bellezza risponde a molteplici intenzioni: da un lato è quasi un cedimento dell'autore alla tentazione di rappresentare il bello, nella sua forma più tangibile e seducente; compiacendo la propria predilezione stilistica, l'autore sa che non potrà risultare del tutto sgradito al suo pubblico, anch'esso incline al gusto dell'ammaliante raffigurazione femminile. Sul piano morale, del resto, l'adozione del punto di vista di Massenzio assolve scrittore e lettori da ogni sospetto di concupiscenza carnale. A ribadire la giusta considerazione intervengono, poco dopo, le parole della santa: «Egli non è dubbio che chi ne parla o ascolta dee sequestrarsi in tutto da la carne e, fermandosi sopra lo spirito, ragionarne realmente, puramente e fervidamente».<sup>60</sup> Il soggetto che richiede tanta astrazione è il mistero della trinità, sul quale Caterina discetta con miracolosa sapienza. Ma è vero che, a ridosso di un tale dispiegamento di sensualità quale si manifesta nella descrizione che precede il discorso diretto della santa, il monito a trascurare la carne risulta straordinariamente appropriato, tanto all'indirizzo del vero peccatore, Massenzio, quanto alla potenziale debolezza di scrittore e lettori a fronte della fascinazione femminile.

---

58 *Ivi*, p. 370.

59 *Ivi*, p. 369.

60 *Ivi*, p. 373.

La relazione tra la santa e l'imperatore è il filo conduttore della narrazione. Massenzio è l'antagonista, incarnazione del potere politico pagano che si oppone, vanamente, all'affermazione della nuova religione. La tenacia della sua opposizione lo rende infine l'unico avversario: i suoi più fidi collaboratori, la moglie e il prezioso aiutante Porfirio, si persuadono alle parole di Caterina, mentre egli persevera nell'ostinata colpa. Seppure cristallizzato nella sua posizione, Massenzio è comunque un personaggio chiave nell'evoluzione narrativa perché consente l'inserimento di alcune dinamiche della relazione amorosa, per quanto naturalmente corrette entro la cornice agiografica. Massenzio subisce il fascino di Caterina, ma è incapace di attingere alla sua rivelazione. Sul piano narrativo ciò spiega la procrastinazione del martirio. Quando infine la punizione non è ulteriormente rimandabile, l'attrazione erotica si risolve nell'indugio sulle efferate torture che la mente del tiranno si compiace di sperimentare ai danni del bellissimo corpo della fanciulla. Neppure nella partita tra protagonista e antagonista l'io autoriale si presenta in forma esplicita, scegliendo piuttosto l'assunzione del punto di vista del personaggio e non la palese dichiarazione della propria regia.

### *Vita di san Tommaso*

Nella *Vita di san Tommaso* le caratteristiche stesse del protagonista limitano le possibilità di inclinare verso il patetico. L'uso della prima persona nel trattato conferma che in questa sezione è sicuramente meno accentuata la tendenza a guidare i lettori verso un sentimento di empatia. In una certa misura il loro coinvolgimento deve pur essere sollecitato, affinché la portata didascalica del testo sacro possa esplicitarsi nella sua finalità pragmatica. Ma mentre la narrazione della storia di Maria, dapprima fanciulla perfetta e infine madre sofferente, e della storia della vergine martire di Alessandria inclinano naturalmente verso effetti di *pathos* emotivo, la biografia del prolifico teologo duecentesco non converge altrettanto facilmente verso tale risultato.

Questa premessa di immediata intuizione trova fondamento nell'analisi delle occorrenze della prima persona, singolare e plurale, nel testo. Il «noi» e l'«io» ricorrono per la prima volta nello stesso periodo. Descrivendo la grotta di Cuma come luogo di desolato abbandono, è presentata come unica eccezione miracolosamente preservata dalla crescita selvaggia della sterpaglia l'epigrafe sull'ingresso dell'antro. È una scritta scolpita «in lettere antiche» che profetizza, con la relativa oscurità adeguata al vaticinio, la resurrezione del terzo giorno dopo la morte. Dopo lo stacco paratestuale che isola la profezia (in lettere maiuscole nella stampa Farri 1543 e nell'edizione Manuzio 1552), l'autore esplicita il valore universale dell'epigrafe. In questo modo collega tre piani temporali: l'antica

età della sibilla pagana, cioè quel tempo mitico, primitivo e carico di reminiscenze culturali a cui risale l'idea dell'antro cumano; il tempo del racconto, quando Landolfo, prossimo padre di Tommaso, raggiunge Cuma per incontrarvi l'eremita Buono; e infine il presente condiviso da autore e lettori. Il messaggio cristiano attraversa le tre dimensioni, legandole in nome della stessa rivelazione, adombrata nell'età pagana e poi compiuta.

L'uso della prima persona plurale riporta il lettore al proprio tempo e gli palesa i miracoli della redenzione come realtà atemporale e dell'universalità della comunità cristiana. Egli può sentire per sé quello che gli antichi potevano profetizzare e il nobile medievale poteva comprendere, percependosi così vicino a quest'ultimo e di conseguenza alla vicenda che da qui prenderà le mosse. Da parte dell'autore marcare con il possessivo plurale la persona del Cristo, dicendo il «nostro Redentore», rientra nella costruzione di una figura di io narrante come uomo pietoso e devoto, che non manca occasione di ricordare il suo *status* di peccatore, comune alla totalità degli uomini in quanto tali, e quindi sottolinea la magnanimità del Dio che salva. Si atteggia insomma a cristiano scrupoloso che sempre ha in mente il proprio dovere di rendere grazie a Cristo redentore, anche durante la narrazione, quasi come se il marcatore possessivo fosse un epiteto del redentore, da non tralasciare mai. La funzione salvifica di Cristo va ricordata nel presente, anche quando rientra nella storia a proposito di un tempo passato. Questo il passo:

Si fatte parole pronosticate ne la verità del Redentor nostro non offendevano le superfluità nascenti tra pietra e pietra e tra terra e pietra; e da che la mano e l'arte ce le impresse col martello e col ferro, fur riguardate non solo da ciò che io ho detto, ma riverite da le piogge, da le nevi e dagli uccelli.<sup>61</sup>

«Redentor nostro» suona quasi come un'unità sintagmatica, eppure dall'uso, apparentemente solo convenzionale, dell'aggettivo si ricava un effetto di consolidamento del patto con i lettori e si aggiungono dettagli all'immagine che l'io narrante va costruendo di sé. Alla luce di queste suggestioni acquista un certo significato anche il ricorso alla prima persona subito dopo. La funzione prioritaria della relativa «ciò che io ho detto» è di connessione tra le parti del discorso. La descrizione del paesaggio cumano si è dispiegata con abbondanza di elementi nominali, secondo la retorica della sostantivazione dell'aggettivo frequentemente usata nell'opera: «il selvatico e il duro, il folto e l'aspro, l'orrido e l'irto degli sterpi, degli spini e dell'erbe». Ora il narratore richiama la pagina che ha scritto, con semplice intenzione di ricordo. Però nell'esplicitazione dell'io

---

61 *Ivi*, p. 461.

a questo punto si ha anche una implicita nota di distinzione dello scrivente. Dopo aver guidato il lettore a sentirsi parte della comunità, non per proprio merito ma per l'insondabile gratuità del dono divino della redenzione, con la voce del devoto che dà il buon esempio dicendo per primo che Cristo è «nostro» redentore, ora al «noi» fa subentrare l'«io». Pur parte dell'universo dei lettori, chi scrive si distingue da loro in forza dell'esclusività della prerogativa della scrittura. Se tutti dobbiamo ringraziare il «nostro» salvatore, solo «io» ho detto, ho prestato la mia penna alla raffigurazione del paesaggio (un paesaggio che altra cultura ascriverebbe alla categoria del sublime).

Per evitare l'inutile ripetizione del già detto e per cementare la coesione testuale l'autore ricorre all'espressione apparentemente neutra che rimanda alla pagina precedente. Ma non solo in tal modo egli può dire «io» e quindi segnalare il proprio ruolo: ottiene anche l'effetto di rimandare a una porzione di testo in cui ha dispiegato la sua arte retorica, come se invitasse a ricordare non genericamente ciò che egli ha già scritto, ma quanto raffinatamente ha cesellato il ritratto dell'orrida spelonca. L'apertura dell'agiografia è tutta descrittiva: dapprima si rappresenta l'antro da lontano, poi le rovine del tempio di Apollo e infine si torna all'antro da vicino per raffigurare la scultura della sibilla, che desta al personaggio di Landolfo un brivido di orrore per il suo improvviso apparire e per l'arte insolita con cui è realizzata. La descrizione è cimento letterario in cui l'autore quasi si compiace; rimandare ad essa, come a ciò che si è già detto, non è quindi una semplice convenzione testuale, ma è un'implicita sottolineatura del valore poetico della pagina ecfrastica aretiniana.

La suggestione è avvalorata dalla reiterazione dell'appello a quella prima pagina descrittiva che si legge nel seguito del racconto. Landolfo, penetrato nell'antro, vi scorge l'eremita che egli stava cercando, tanto assorto nella preghiera di fronte a un crocifisso da sembrare un corpo inanimato. Ancora un'occasione per l'autore di dar prova dell'abilità descrittiva della sua penna. Si legge infatti una dettagliata rappresentazione del vecchio, condotta all'insegna dell'orrore, come brivido di fronte alla misteriosa sacralità del personaggio e del luogo. Lo scrittore non è chiamato qui a dipingere la convenzionale immagine della bellezza; egli invece deve scegliere i toni meno usati, per colorare un quadro originale, da cui emerge la terribile epifania che si schiude agli occhi dei personaggi. Ecco dunque un nuovo ricordo dell'impresa poetica che egli ha assolto, veicolato dalla consueta formula di connessione: «ch'io dissi»: «lo esprimeva con lingua libera e sciolta, né più né meno che in lingua sciolta e libera si esprimesse la sibilla antica i detti della profezia notati nel sasso ch'io dissi».<sup>62</sup> Il paragone è in

---

62 *Ivi*, p. 462.



verità poco perspicuo: Buono, l'eremita cristiano, non si esprime con responsi umbratili e ambigui ma con lingua aperta, perché la sua verità non deriva dagli dei pagani ma dallo Spirito santo, come è nel *Paradiso* dantesco: «Né per ambage, in che la gente folle / già s'inviscava pria che fosse anciso / l'Agnel di Dio che le peccata tolle, / ma per chiare parole e con preciso / latin rispuose quello amor paterno»,<sup>63</sup> con la stessa struttura sintattica a cui ricorre Aretino. Ma a differenza di quanto accade in Dante (e in generale nella tradizione vulgata), dove l'oracolo cumano è antonomasia di confusione e volatilità,<sup>64</sup> qui esso serve da paragone per la libera e sciolta lingua del romito. L'epigrafe a cui si rimanda è del resto la profezia dell'avvento del redentore, che per il cristiano non è affatto oscura, benché la forma in cui essa è stata sigillata sulla pietra debba adeguarsi allo stile tipico della profezia. A quelle parole, in ogni caso, lo scrittore rinvia il lettore, per chiudere il periodo. Segue la narrazione del ritorno in sé del mistico e il suo colloquio con Landolfo. L'espressione «ch'io dissi» funge da connettivo, in un momento di passaggio narrativo, ma in più consente che ancora riecheggi la descrizione dell'antro, ideale scenario per lo sbigottimento del principe cristiano e del suo seguito, rappresentato subito dopo: «Mentre che Landolfo e i compagni, ritiratisi su la soglia orribilmente, simigliavano turbe trascorse ne le profonde solitudini d'una alpe fessa dal terremoto e rotta dal tempo [...]» e la raffigurazione dello sconvolgimento prosegue ancora, con aggettivi inequivocabili, come «ismarrite», «inaccessibile», «stupide», «attonite».

Che una formula semplice come la coniugazione alla prima persona del verbo dire sia latrice di tante suggestioni potrebbe apparire una forzatura, ma va ricordato che l'uso della prima persona in questa sezione dell'opera sacra di Aretino è estremamente calibrato. Il verbo coniugato all'io si incontra con grande rarità.

Bisogna attendere l'insero encomiastico per trovare nuovamente la prima persona. Lo spunto deriva dall'introduzione di Teodora, madre di Tommaso. La donna in quanto madre del santo deve essere anch'essa emblema di virtù, nonché di bellezza, come sua esteriore manifestazione. In un'opera in cui il protagonista è uomo, frate e acceso fustigatore della peccaminosità femminile, poche sono le occasioni per innestare l'omaggio a una nobildonna. L'ascendente del santo offre uno spiraglio per le ambizioni encomiastiche dello scrittore. Infatti dopo avere effigiato dovutamente il ritratto di Teodora egli la paragona a Maria d'Aragona, adempiendo al proprio debito di scrittore al servizio dei potenti. Nel

---

63 *Pd* XVII 31-35.

64 *Pd* XXXIII 65-66: «al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di sibilla».

seguito del racconto Teodora sarà antagonista feroce di Tommaso, ma per ora essa vi appare in veste di santa madre, con tanto di profetica visione del nascituro.

Il motivo della lode dei suoi contemporanei, introdotto con la menzione della marchesa del Vasto, prosegue subito dopo per rendere omaggio ad Alfonso d'Avalos. Qui si inserisce l'intervento diretto dell'io narrante, con l'uso della prima persona:

Onde le orazioni, le processioni e le celebrazioni furono in luogo degli apparati, dei preludii e dei conviti, talché chi avesse veduto allora la città sua l'avrebbe assimigliata dirò a la casa del religioso Alfonso Davolos, da che ella non è punto varia da un monasterio sacro frequentato da spirituali creature.<sup>65</sup>

L'inserimento incidentale del verbo «dirò» dichiara l'arbitrarietà del paragone, non per inadeguatezza del termine di confronto, come accade altre volte, ma per esplicitare la paternità del complimento deferente glissato al casato del dedicatario. La lode è tanto più arguta in quanto giocata su tre livelli di paragone: la casa del santo è paragonata alla casa di Alfonso, la quale a sua volta è presentata come un monastero. Quest'ultimo confronto però non si dà nei termini di similitudine bensì come dato acquisito, come se l'equazione tra la religiosità della dimora del marchese e quella di monaci eccellenti possa essere accolta come assioma, che necessita appena della formula di transizione «non è punto varia da un monasterio sacro». L'arguzia sta nel rovesciare l'usuale rapporto che prevede che il profano (qui il marchese) sia paragonato al sacro (la casa di san Tommaso) e non viceversa, e nel porre la corte laica del nobile protettore come un monastero.

È questo il volto dello scrittore prono che rende omaggio ai suoi signori, cogliendo furbescamente il pretesto del confronto con la casa natale del santo protagonista. Il motivo encomiastico non termina qui: dopo la menzione di Alfonso d'Avalos si ritorna al binomio composto dalla sposa di lui, generale delle truppe di Carlo V, e dal suo corrispettivo nella storia di Tommaso, cioè Teodora. La novità è che questa volta si introduce prima la rappresentazione della nobildonna cinquecentesca e dopo si rivela che quest'immagine può servire a raffigurare il momento in cui Teodora fa battezzare il figliolo. Anche in questo caso, l'intenzione encomiastica giunge al limite di adombrare una sorta di superiore sacralità del profano sul santo.

Fino a questo punto gli interventi in prima persona nella terza agiografia si sono collocati nella direzione di confermare il racconto, dalla prospettiva dello

---

65 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., pp. 469-470.

scrittore buon cristiano, umilmente deferente nei confronti dei nobili cristianissimi che guidano la comunità. Vero è che fino a questo punto il santo non è ancora apparso nella storia: si è raccontata la profezia e il conseguente invero del suo prodigioso concepimento. Al centro erano piuttosto i genitori, che seppur splendenti di santità, lo erano solo di luce riflessa. Nel punto della cristiana nascita, cioè del battesimo, di Tommaso l'io per la prima volta assume un tono prudenziale. Il verbo coniugato alla prima persona non è l'assertivo dire, ma l'ambiguo «credere». Se è vero che il predicato «credere», tanto più in contesto agiografico, può implicare una sicurezza sorretta dalla fede, è altrettanto evidente, nella coniugazione alla prima persona, la sua inclinazione più soggettiva rispetto all'inappellabile «dico». L'autore qui sta esponendo una propria certezza (o se si preferisce una propria ipotesi): è interprete di quanto accade, non è più soltanto la voce che riferisce.

Come in precedenti contesti, la formulazione in prima persona, che ricorre raramente, ne trascina con sé una successiva, con il risultato di una distribuzione degli usi con (relativi) picchi di densità in determinate porzioni del testo. Qui significativamente, dopo il «credo», ricorre un altro verbo riferito all'io narrante che esplicita la difficoltà del proprio ruolo di narratore di questo momento della biografia del santo. È il miracolo del breve ingoiato da Tommaso neonato:

Tosto che le membra care del figlioletto, anima di lei [la madre Teodora], 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. Onde il bambino prima gli affisò le ciglia e poi, stesa la man vezzosa, la prese, e pigliatala guardolla con sembianza non vo' dir grave, ch'è troppo, né puerile, che saria poco.<sup>66</sup>

La miracolosa epifania del breve e soprattutto l'innaturale reazione del bambino sollecitano gli interventi dell'io narrante. Se ne ricava l'impressione che egli fosse persino presente ai fatti che si sforza di riferire. È l'immagine dell'autore-testimone, chiamato a dar conto di un'esperienza sacra con quanta più precisione possibile. È chiaro ai lettori che lo scrittore non ha certo partecipato allo spettacolo che sta narrando, ma nella sospensione dell'incredulità che governa comunque la fruizione letteraria, è legittimo che il narratore dell'evento sacro attinga

---

66 *Ivi*, p. 474.

al grado di testimone. Inoltre, egli si deve porre nella condizione di chi è al di sotto della visione che gli si è manifestata: la penna tende verso la completa aderenza al vero eccezionalmente palesatosi, ma non è in grado di dettagliare con precisione oggetti che esorbitano dall'umano. Così è dell'espressione del neonato, a metà strada fra grave e infantile, in una regione di intensità che lo scrivente ha chiaramente percepito, ma per definire la quale non trova l'aggettivo adeguato.

Ancora a un io narrante alle prese con una materia difficilmente rappresentabile si ascrive la prossima occorrenza alla prima persona, per indicare la piena sintonia tra il giovane Tommaso e i padri presso cui egli si reca ad imparare la disciplina teologica e davanti ai quali dà le prime prove della sua dottrina: «Ma a quali menti di umane creature equiparerò io due cupidità di animi conformi nel concetto de la intenzione e diversi ne la qualità de la speranza?». <sup>67</sup> La domanda retorica arriva dopo una pagina retoricamente molto curata. Si legge infatti un elaborato doppio paragone: il primo fra la propensione ad apprendere di Tommaso fanciullo e la ricettività della terra, e il secondo fra la morfologia delle spighe, atta a proteggerne i semi, e la naturale preclusione delle teorie di Tommaso a ogni tentazione eretica. Rimanendo nel dominio agricolo, la metafora prosegue con un richiamo alla vite che sfiora i limiti del tecnicismo, con l'inserimento di termini quali «racemi» e «pampani». Il compiacimento dello scrittore per il dispiegamento retorico è esplicitato dal segnale metaletterario del termine tecnico «comparazione». <sup>68</sup> Ora, dopo avere parlato di «comparazione», egli si propone con l'uso della prima persona, nella domanda sopra riportata, per manifestare al lettore la propria difficoltà. Ovviamente la domanda è retorica: lungi dal non riuscire a riferire la simmetrica concordia tra i padri, che vorrebbero che il giovane Tommaso entrasse nell'ordine, e il santo, che ha desiderio di prendere i voti, lo scrittore l'ha compiutamente data a intendere ai lettori. Proprio dopo un pezzo di bravura retorica, egli interviene in prima persona a lamentare l'assenza di termini di paragone per l'eccellenza della situazione. Se si guarda allo sviluppo narrativo dell'opera, nel racconto biografico ci si trova qui a uno snodo importante: Tommaso sta manifestando il proprio desiderio di entrare nell'ordine domenicano. L'intervento dell'io può dunque spiegarsi con la volontà di elevare ancora di più il discorso, in un momento essenziale della vicenda agiografica. Ma dopo l'insistenza retorica che ha marcato la pagina precedente, non resta che l'ineffabilità, per lo scrittore che voglia ulteriormente elevare il discorso seguendo l'acme della storia.

---

67 *Ivi*, p. 486.

68 *Ibid.*: «sì nobile comparazione».

L'uso più frequente della prima persona rimane quello del verbo dire, con la funzione di connettivo testuale. L'io si affaccia nel racconto per richiamare ciò che ha già detto e aggiungervi un nuovo elemento. La gioia dei frati alla richiesta di monacazione da parte di Tommaso è oscurata dal timore delle reazioni dei parenti, che sono presentate come «tumulti». Il termine è ripreso nel periodo successivo: «E non pur già sentivano i tumulti ch'io dico, ma parevagli udire da la lingua comune vilipendere i nomi loro dagli obbrobri de la calunnia con risibile ignominia». <sup>69</sup> Dei tumulti si è appena parlato: essi sono ancora freschi nella memoria del lettore, quindi il raccordo non sarebbe effettivamente necessario. Qui però il richiamo consente di amplificare le contrarietà dei frati: si ricorda la reazione, plausibilmente con un appello non indispensabile, per calcare i toni con l'aggiunta del vilipendio. Le scelte lessicali insistono sull'umiliazione che si abbatte sui frati: «vilipendere», «obbrobri», «calunnia», «ignominia», in un giro di frasi si addensano tutti questi termini. Tutto ciò si aggiunge ai tumulti, già detti. Si ha quindi l'impressione della gravità dell'ostacolo che si oppone alla scelta di Tommaso, auspicata dai frati quanto invisibile alla famiglia.

La biografia di Tommaso ha una *fabula* piuttosto esile; il racconto rischia di affossare per difetto di eventi significativi. Nella prima parte, dopo la nascita di Tommaso l'unico altro fatto che anima la narrazione è la decisione di entrare in monastero, da cui scaturisce l'opposizione dei parenti. Nella dinamica narrativa è così possibile presentare sulla scena degli antagonisti, con i quali possa misurarsi la virtù del santo. La scarsità di eventi impone allo scrittore di insistere su quei pochi per dar corpo al racconto. Lo si comprende osservando che qualche pagina dopo aver incontrato l'io, che ricorda i tumulti dei familiari di Tommaso, lo si ritrova ancora a sforzarsi di rendere l'accoglienza lieta che i monaci fanno al giovane santo. Si replica qui lo schema già analizzato in precedenza: dapprima una similitudine che attinge al dominio agreste, molto elaborata, perseguita a lungo con un certo compiacimento stilistico; poi l'intervento dell'io narrante che denuncia la mancanza di un termine di paragone. Simile è anche l'oggetto del paragone che crea un, finto, imbarazzo allo scrivente: il confronto gioioso fra i monaci e Tommaso. I frati deliberano di accettare la richiesta di Tommaso di essere ammesso tra loro e pregano Dio perché manifesti il proprio assenso alla loro intenzione; si trovano quindi chini in orazione, quando giunge Tommaso. Il loro repentino sollevare il capo è paragonato al risorgere dei fiori quando il sole del mattino li ristora dal gelo notturno. <sup>70</sup> Il paragone è consolidato dalla

---

69 *Ivi*, p. 489

70 *Ivi*, pp. 491-492: «Così facendo, col capo chinato in terra per segno di umiltade, parevono fiori ricaduti sopra i loro steli. E più simigliarono a loro ne lo arrivar di Tomaso, imperò che non altrimenti i predetti padri alzar suso il viso che i prefati fiori alzino su le foglie tosto che il sole nascente scuote da queglii la rugiada rappresa dal

tradizione, già dantesca, ma si incontra anche, curiosamente, in due autori vicini all'Aquinate: Bonaventura e Alberto Magno.<sup>71</sup>

Alla similitudine di evidente matrice letteraria subentra l'esplicitazione della difficoltà di trovare termini di confronto adeguati, che è espressa in prima persona:

Se io sapessi dimostrare con più conforme comparazione i moti che i cuori dei padri giusti gli fecero dentro a le spelonche del petto, non gli simigliarei a l'onde che, agitate da l'improvviso fiatare del vento, si ripercuotono in maniera ne le loro ripe estreme, che paiono rompersi e nel correre a quelle e nel fuggire da loro.<sup>72</sup>

Il periodo ipotetico in cui declinare l'impossibilità di dire determina il raddoppiamento dell'uso della prima persona. Più ancora che nella domanda retorica con cui in precedenza aveva confessato – per negare – l'insufficienza del confronto, qui la convenzionalità del *topos modestiae* risalta con maggiore evidenza. La sintassi dell'ipotesi, in luogo di insinuare un caso per assurdo, crea un'immagine (o piuttosto una serie di immagini) che si impone con efficacia alla mente dei lettori grazie alla precisione figurativa della similitudine. Asserendo di non sapere costruire un paragone, l'io costruisce quel paragone, plasmandolo con cura. La metafora della spelonca giunge imprevista perché troppo lontana semanticamente dal termine da rappresentare (i cuori dei padri), ma prepara alla similitudine principale con i flutti marini, che dà luogo a una vivace immagine di dinamicità.

Più avanti ricorre nuovamente l'interrogativa fintamente retorica, che enfatizza il motivo dell'ineffabilità: «Ma perché non mi è dato il sapere contare con quale sommissione di umiltà vera egli viveva nella regola ne la quale era entrato?». <sup>73</sup> È formula di maniera per variare l'elenco delle mirabili virtù già evidenti nel fanciullo.

---

gielo che procrea la notte».

71 *If* II 127-129: «Quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca, / si drizzan tutti aperti in loro stelo». Poi Poliziano *Stanze* II, 38. Ma cfr. Alberto Magno, *De meteoris*, 1,2: «quia de nocte propter frigus contrahuntur et clauduntur, in die autem propter calorem evocantur et aperiuntur», ALBERTUS MAGNUS, *Opera omnia*, IV, cura ac labore A. Borgnet, Parisiis, Vivès, 1890, p. 710, e Bonaventura da Bagnoregio *Vitis Mystica*, XXIII: «Sicut rosa per frigus noctis clausa, solis ardore surgente, tota aperitur [...] ita flos caeli deliciosus», BONAVENTURA, *Opera omnia*, VIII, iussu et auctoritate P. A. Lauer, Quaracchi, Typographia Collegii S. Bonaventurae, 1898, pp. 186-187.

72 P. ARETINO *Opere religiose* cit. p. 492.

73 *Ivi*, p. 497.

La prima parte registra ancora un'unica occorrenza della prima persona, significativa non perché se ne ricavano nuove acquisizioni intorno all'io autoriale, ma come campione stilistico dell'opera. Alla morte di Landolfo, il dolore della sposa Teodora non conduce il narratore a ripiegare verso il luogo comune dell'ineffabilità. Egli opta invece per l'*adynaton*, immaginando che solo se fosse stata di pietra la donna avrebbe potuto trattenere le lacrime: «Se io potessi ridurmi a credere che Teodora non fusse di carne, mi arischierei a dire che ella, nel serrar gli occhi di colui che diede fama al suo secolo, non si dirompesse nel pianto». <sup>74</sup> Il pianto naturale in Teodora è rappresentato con l'involuzione logica del periodo ipotetico per assurdo. La prima persona prende voce non per dichiarare che l'argomento sormonta le proprie capacità di memoria, comprensione o scrittura, ma per amplificare retoricamente anche un evento quasi ovvio come il dolore della moglie alla morte dell'ottimo marito. La situazione semplice, troppo prevedibile, deve essere manipolata dalla penna dell'autore perché egli possa esibire la propria abilità espressiva. Ecco allora la necessità di disattendere le aspettative con l'ipotesi, non richiesta sul piano strettamente narrativo, che suggerisce una figura pietrificata per poi letteralmente frantumarla in chiusura del periodo, con il repentino «dirompere» in lacrime della donna.

La prima parte dell'agiografia come si è visto contiene pochi casi di uso della prima persona, per lo più declinati al singolare, anche se l'inizio dell'opera avviene nel segno del valore universale della redenzione cristiana con l'uso dell'aggettivo «nostro», a sottolineare una comune partecipazione, condivisa tra narratore e lettori, ma anche superiore alle distanze temporali. Il «noi» assume però anche un valore di universalità laica, dove il dato che accomuna consentendo l'uso della prima persona non attinge al trascendente, ma è tutto nell'immanenza di una affine quotidianità. È insomma analogo al «noi» dei proverbi, che scaturisce per generalizzazione da esperienze diffuse. <sup>75</sup> Nel testo la sua efficacia è evidente: consente di fare appello a un sentire o a un'opinione in cui il lettore naturalmente si identifica; in tal modo la realtà narrata si avvicina a quella vissuta, con il doppio risultato di agevolare la lettura e, nel caso dell'opera didascalica, indurre alla pragmatica messa in atto degli atteggiamenti in essa proposti.

In verità, in questo *corpus* agiografico tale uso della prima persona plurale è riservato piuttosto ai contesti più patetici e dunque trova spazio più facilmente nelle prime due biografie, meglio propense, seppure in modo diverso, al

---

74 *Ivi*, p. 499.

75 P. MARINI, «Più pro fa il pane asciutto in casa sua...». *Formule proverbiali e sentenziose in Pietro Aretino, in Il proverbio nella letteratura italiana dal XV al XVII secolo*. Atti delle Giornate di studio (Roma, 5-6 dicembre 2012), a cura di G. Crimi, F. Pignatti, Manziana, Vecchiarelli, 2014, pp. 67-111.

coinvolgimento emotivo. Non sarà un caso allora se nella vicenda di Tommaso il «noi» che fa scaturire l'immedesimazione dell'universo dei lettori, in forza di un comune vissuto, si trovi in riferimento alla madre di Tommaso, che per il proprio ruolo ben si presta a indurre un senso di partecipazione emotiva, tant'è vero che l'insistenza sul patetico è motore fondamentale della prima agiografia, appunto quella della madre di Cristo. Parlando di affetti domestici l'uso del noi è naturale, perché il lettore facilmente si riconosce nell'esperienza raccontata. Qui Aretino abbozza persino una sorta di ritratto psicologico delle due figure genitoriali, focalizzato sulla differenza di genere. Nell'economia del testo il passo serve a motivare l'atteggiamento di Teodora, seppure forse non vi riesca pienamente. La metamorfosi di un personaggio che fino a questo punto riluceva di un'aura di santità (tale da motivare il paragone encomiastico con Maria d'Avalos) nella più acerrima nemica del protagonista rimane troppo brusca perché la pur credibile riflessione seguente possa legittimarla appieno. Tanto più che poi si vedrà Teodora ritornare nei panni iniziali di madre devota e giusta. Si ha quasi l'impressione che le esigenze narrative abbiano il sopravvento sul realismo del racconto: serve un antagonista per costruire una storia efficace e dunque lo scrittore deve ingegnarsi per costruirlo anche in un contesto in cui la biografia gli offre poco materiale.

La considerazione extratemporale sulle funzioni parentali rimane comunque in sé un momento di vivace avvicinamento del testo al mondo dei lettori. Vale la pena di riportarla per intero, per mostrare anche il meccanismo di costruzione del testo, che si regge su un'alternanza di considerazioni legate al tempo della storia e generalizzazioni riconducibili al tempo della lettura. Si parte infatti dal richiamo alle parole blasfeme appena pronunciate da Teodora contro la monacazione di Tommaso. Queste espressioni sono ricondotte al caso universale con un assunto dal tono sentenzioso, che serve a inserirle in una prospettiva comune a tutti gli uomini. Poi viene la riflessione sull'atteggiamento dei padri e in seguito quella sulle reazioni delle madri, che secondo un luogo comune (non solo cinquecentesco) sfuggirebbero al razionale controllo. Così la rabbia di Teodora è giustificata nel quadro del naturale comportamento femminile, come accade di consueto nella tradizione letteraria.

Simile e altri sconci detti uscirono de la bocca de la preclara donna. Ma perché il duolo trae talora de la lingua cose tanto saggie quanto stolte, seguitava il rammarico con le parole de la insania e del senno. Ma se bene ne la dilezion filiale le madri e i padri paino conformi, non è però così, avvenga che i nostri genitori, se bene son due volte noi medesimi, l'una in quanto a la comunità de la carne e de l'ossa, l'altra circa l'affetto con cui ci amano come loro istessi, si astengono ne la dimostrazione di alcune puerili tenerezze.<sup>76</sup> Ma le genitrici nostre non

---

76 Quest'immagine di compostezza maschile è invece smentita da un aneddoto che riguarda proprio Are-



usono di guardarsene mai. E ciò avviene perché esse ci desiderano e amano insieme: ci amano per natura e ci desiderano per costume, onde il cor loro (ch'è sempre con noi dovunque ci siamo) le fa cupide di continuo di rivederci in presenza.<sup>77</sup>

Si nota che i marcatori di prima persona consistono qui nell'aggettivo possessivo «nostro» e nel pronome «ci», se si esclude la frase tra le parentesi. Il primo ricorre due volte riferito al medesimo sostantivo, con disposizione chiasmica dapprima davanti al nome, poi dopo il nome: a «i nostri genitori» corrisponde «le genitrici nostre», dove l'inversione dà risalto al sintagma, sottolineato anche dall'allitterazione. Il pronome ricorre con verbi che implicano coinvolgimento: innanzi tutto «amare» e «desiderare», poi «rivederci». Il primo binomio è ripreso anch'esso dal chiasmo: «esse ci desiderano e amano insieme: ci amano per natura e ci desiderano per costume». Il vedere si pone come obiettivo naturale del desiderio e dell'amore delle madri. La parentesi pone in rilievo la costanza dell'amore materno ed esplicita nuovamente il tono extratemporale del passo, che accosta lettore e autori nella medesima dimensione, isolando la storia narrata su un altro tempo ma anche collegando ad essa per tramite della persistenza delle inclinazioni dell'indole umana.

Le occorrenze della prima persona nella seconda parte della *Vita di Tommaso* si aprono nel segno della continuità con l'ultimo esempio analizzato. È il «noi» che mira all'immedesimazione emotiva del lettore. Infatti esso ricorre a proposito di un sentimento. L'autore sta raccontando il timore che assale i frati all'arrivo dei fratelli di Tommaso, intenzionati a portarlo via dal convento. Per intensificare l'impressione di sgomento la pone in termini generali, facendo appello alle esperienze vissute da ciascuno: «Ma però che quando si vive con ombra fino a le cose sicure ci fan temere, le nubi de la paura rattenebrarono di subito i petti dei religiosi di Dio, i quali, ancora che il gridare e il battere fusse stato per altro, si sarieno isgomentati per ciò».<sup>78</sup> «Vivere con ombra» significa

---

tino, riferito da Anton Francesco Doni: *La Zucca, Baia XIII*: «Una mattina andando dal signor Aretino accompagnato da uno amico mio il qual desiderava di veder un tant'uomo, e nell'entrare in camera viddi come egli scherzava con una sua bambina facendo di quei giuochi che soglion fare i padri amorevoli. Onde, subito che io compresi questo, diedi delle mani nel petto pianamente all'amico, con dirgli: "Aspetta un poco che tu non ci puoi entrare". L'Aretino teneva pur detto: "Lasciatel venire anch'egli". "Non" diss'io, "perché non ha avuto ancor figliuoli". Chi non ha provato non può aver questa discrezione d'iscusare l'amorevolezza paterna, e non ha il proverbio per vero, che "I primi servigi che faccino i figliuoli al padre / è fargli impazzare"». L'episodio non è da prendere alla lettera: la fonte non è un'esperienza diretta dell'amico Doni, ma sono gli *Apoftemmi* di Erasmo (I Agesilao). Cfr. A.F. DONI, *Le Novelle*, II, *La Zucca*, a cura di E. Pierazzo, Roma, Salerno Editrice, 2003, I, pp. 128-129.

77 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 500.

78 *Ivi*, p. 508.

vivere nel timore, ma non ha accezione negativa, pertanto il lettore può riconoscersi nella condizione descritta, sulla quale non grava il sospetto di essere nel torto, giacché essa è riferita ai frati, che adempiono alla funzione attanziale degli aiutanti del protagonista, contro gli oppositori rappresentati dai fratelli venuti a reclamarlo.

Per incontrare la prima persona singolare in questa sezione della biografia di Tommaso bisogna attendere qualche pagina. Solo più avanti compare l'io, proprio in un contesto atto a sollecitare la particolare attenzione dello scrittore Aretino. Al centro è la facilità a dimenticare la cristiana *pietas* da parte dei potenti. Vi si può vedere forse un'allusione all'ingratitude dei sovrani e dei nobili di cui l'autore si lamenta spesso. In modi piuttosto velati nel riferire il disprezzo di Teodora per i monaci si può vedere una critica ai grandi, del resto non coerente rispetto alla prospettiva usualmente perseguita nell'opera. Solitamente chi occupa i gradi inferiori nella scala sociale non è ben rappresentato nell'agiografia aretiniana: è detto volgo, «popolazzo», è tacciato di ignoranza e avventatezza di giudizio, mentre non mancano le lodi dei nobili, aristocrazia di potere e di intelletto. Qui c'è invece un'eccezione, in cui sembra riaffacciarsi lo scrittore critico e popolare delle *Sei giornate*, che ruba la scena per poco al devoto censore di corte, impegnato a fianco del suo signore a guidare verso il bene il popolo cristiano:

Tra tutte le schiatte che vivano ne la generazione umana, circa il commemorare in sé gli oblighi che ella tien con Dio, niuna ce ne è men dedita a ramentarsi i beneficii ricevuti da le sue sole clemenzie che quella dei gran maestri, però che la superbia che gli amministra lo spirito si compiace in presumersi che il Cielo sia necessitato a procacciargli la felicità e la gloria. E ch'io non parli invano, ecco che ne fa fede Teodora, donna di celeberrima condizione, la quale grida ai figliuoli che menino il lor più piccol fratello in la fortezza di Roccasecca come prigioniero del suo impeto.<sup>79</sup>

Il passo parte da una generalizzazione di sapore gnomico (su cui però non si chiama direttamente a testimone il lettore con l'uso della prima persona) e poi ritorna alla vicenda. Il raccordo tra l'assunto generale e il caso specifico è affidato all'io autoriale, che attesta come il secondo sia la dimostrazione del primo. Ma lo stesso io autoriale non aveva esitato a comparire nel suo testo per proporre l'analogia fra Teodora e la «donna di celeberrima condizione» a cui era opportuno rendere omaggio, Maria d'Avalos. L'incongruenza del paragone rispetto all'immagine che qui è offerta della madre del santo e la critica ai potenti sembrano svelare un volto diverso dell'io, come se in un momento di

---

79 *Ivi*, p. 516.

disattenzione lo scrittore avesse gettato la maschera per tornare all'atteggiamento dell'Aretino sferza dei principi a cui le opere laiche hanno abituato.

Le pagine che seguono sono infatti le più vicine nell'opera ai toni sensuali di altra produzione aretiniana. Vi si racconta la tentazione della meretrice, istigata dagli infidi familiari del santo, alla castità monacale di cui egli ha fatto voto. La descrizione è estremamente icastica, non si perita di toccare le corde di una sensualità esplicita. L'io vi si affaccia con molta più frequenza di quanto capiti nel resto dell'opera.

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 gittò 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 una delle 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 trecce rilegate con i strani ordini la dimostrava come reina de la beltade, imperò che le cerchiavon la leggiadrissima testa in 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 loro refulgenza, che non mi lasciono vedere dove mi ponga la penna. Del riso medesimamente taccio, perché le cose impossibili a descrivere sono di più maraviglia nel metterle in silenzio che ne lo esprimerle in carte.<sup>80</sup>

Il primo intervento dell'io commenta la leggiadra grazia del ballo, tale che anche mentre egli la sta descrivendo suscita in lui l'impressione di danzare. Ma il narratore non è testimone della scena: non sta riportando alla memoria la sensazione avuta allora. Il suo commento però ha questo tono, sembra scaturire da una rievocazione. Analogo è il caso successivo di verbo coniugato alla prima persona: gli occhi della donna abbagliano lo scrittore ora al tempo della scrittura. L'immagine si è quasi materializzata davanti a lui, tale è la potenza della descrizione che egli ha saputo condurre. In effetti è una delle pagine stilisticamente più vivaci dell'opera, grazie alla riuscita messa in atto dell'*evidentia* nella rappresentazione della donna. A suggello della compiuta descrizione il narratore ricorre infine al *topos* dell'ineffabilità, di fronte agli occhi e al sorriso femminile. Niente nella scena né – quel che più conta – nei commenti dell'io ricorda che si tratta di una visione tentatrice, che la donna è una prostituta che deve indurre al peccato il santo. Il gusto per la raffigurazione della bellezza femminile ha il

---

80 *Ivi*, pp. 520-521.

sopravvento sulle intenzioni didascaliche. O forse l'oblio in cui sembra caduto il narratore e in cui vuole condurre il lettore serve a far meglio rilucere la fermezza del santo, come egli dirà poco dopo. Per illustrare la reazione di Tommaso l'autore coinvolge i lettori con l'uso della prima persona plurale. Dopo avere costruito davanti ai loro occhi l'immagine esplicitamente erotica della tentatrice, egli ritorna ad atteggiarsi a esperto delle menti umane e dei loro moti pronunciandosi sulla comune capacità di governare tutte le membra del corpo, salvo uno:

è non pur cosa nuova, ma del tutto impossibile che la gioventù ardente nel vigore de le sue forze si astenga di quel che si astenne Tomaso, conciosia che noi siamo predominatori di tutte le nostre membra; onde se ci pare che i piedi vadino essi vanno, se accenniam le mani che si movino esse si movano. Si apre la bocca se la bramiamo aperta e si serron gli occhi se gli vogliam serrati, ma circa lo istrumento commosso da la turbida violenza de la libidine il nostro animo gli vive servo.<sup>81</sup>

Il «noi» pone sullo stesso piano l'io autoriale e i lettori, un piano diverso rispetto a quello in cui si staglia isolato il santo. Il trasporto con cui la scena è stata descritta e forse anche letta fruisce di un'autoassoluzione con l'asserzione indubbia che il comportamento umano è sempre disposto a inclinare alla concupiscenza. Nessuno può imbrigliare il proprio desiderio: tanto più santo è quindi Tommaso che rimane impassibile alle lusinghe di una bellezza tale. Egli è indicato come *exemplum* di castità a cui il cristiano deve mirare: questo è indubbio per l'essenza stessa dell'opera agiografica. Ma qui le parole dell'autore non sono certo troppo severe per chi inclina al peccato di lussuria. L'episodio si conclude con la conversione della peccatrice, che dà luogo al *topos* dell'ineffabilità:

Se si potesse con la penna esplicare la somma di quel gaudio che sentono i cuori dei giusti quando la perversità d'uno spirito si trasforma in bontade, onde tanto si dà nell'amor di Cristo quanto si era immersa ne la dilezion del mondo, esplicarei in questo inchiostro la letizia presa da Tomaso nel vedere il pianto nel quale era iscoppiata la meretrice.<sup>82</sup>

L'io qui torna all'abito di scrittore devoto, che affronta la questione dell'impossibilità di pervenire a rappresentare l'eccellenza del santo. L'oggetto dell'ineffabile non è un'immagine di bellezza terrena, ma la gioia del perfetto

---

81 *Ivi*, p. 521.

82 *Ivi*, p. 522.

cristiano che ha redento un peccatore. È un caso non frequente di esplicita considerazione metaletteraria. L'episodio dell'incontro con la meretrice si estende per una certa lunghezza; è il primo episodio narrativo di rilievo in cui Tommaso è protagonista. Di fatto fino a questo momento al centro era la sua famiglia, oppure il contesto conventuale con le dispute teologiche, ma senza azioni notevoli. Del resto, anche in seguito le azioni, i fatti saranno pochi.

Seguono alcuni usi della prima persona in funzione di connettivo, che comunque consentono di porre in risalto aspetti collegati all'operazione letteraria di Aretino. L'io richiama qualcosa di cui ha già parlato: in un caso si tratta di un libro, dunque rievocarlo è sollecitare la *mise en abyme*;<sup>83</sup> più avanti è ricordata la visione dei frati, riferita nella prima parte, che preannunciava il ritorno di Tommaso al monastero dopo il rapimento: «Le riverenzie dei quali [frati], dando fede a la visione ch'io dissi, isperavano ciò [il ritorno di Tommaso] d'ora in ora».<sup>84</sup> Qui la valenza metaletteraria è meno evidente, ma non si può non rilevare che la visione, oggetto del precedente dire dello scrittore, è un genere della letteratura e rimane comunque evidente che il termine afferisce al linguaggio del sacro. L'io autoriale ricorda che ha già descritto una visione, ovvero riporta alla mente la natura della sua opera, come testo di letteratura cristiana.

Se queste due occorrenze della prima persona si pongono al limite di incidentali raccordi (pur con le suggestioni metapoetiche che si sono rilevate), altrove l'io interviene con maggior rilievo:

Se le cause che si appartengono a la dilezione sensuale si confacessero agli effetti che concludano l'amore spirituale, direi che il contento che move i petti paterni nel rivedere le carni loro mosse gli animi religiosi in riavere il lor figliuolo in Cristo. Talché, se fusse onesto a simigliare il gaudio che mostra il Paradiso nel ricevere d'una anima, non mi asterrei di non dire che quel che ebbe il convento del ritorno di lui non lo simigliasse.<sup>85</sup>

La prima persona, come si è visto anche in precedenza, ricorre due volte a distanza ravvicinata, come se la prima occorrenza evocasse a sé una ripresa. Agisce anche su questa soluzione espressiva la tendenza all'accumulo, al raddoppiamento che compenetra tutta l'opera (o piuttosto tutta la produzione aretiniana). In questo passo la ripresa è tanto più significativa in quanto essa poggia sul medesimo verbo «dire». Ma nel primo caso il predicato è usato da solo,

---

83 *Ibid.*: «Dimandando il fedel giovane la Bibia con quella istanzia che un che ama chiede il *Metamorfoso*, ecco che si vede appresentare proprio il libro ch'io ho detto».

84 *Ivi*, p. 531.

85 *Ibid.* e p. 532.

mentre nel secondo esso ricorre in una perifrasi estremamente contorta sul piano logico-sintattico: «non mi asterrei di non dire». L'argomento è la reazione dei frati al ritorno di Tommaso; la loro gioia esula delle naturali manifestazioni di piacere, perché deriva da una letizia spirituale, che l'io narrante si dice inadeguato a esprimere. Il modo in cui rivela la propria incapacità è al limite del macchinoso, traduce il desiderio di variare l'espressione portando al parossismo le potenzialità espressive. Il volto dell'io è quello del funambolo della lingua, che si esibisce in involuzioni logiche il cui fine è opposto a quello di alcune fra le precedenti espressioni coniugate alla prima persona. L'io non sollecita alcun coinvolgimento e non tende ad accentuare pateticamente l'impressione di gioia; piuttosto, la perifrasi ha l'effetto di raffreddare, distanziare il racconto e marcare la posizione privilegiata dell'io: colui che muove la penna e che, anche trattando materia santa, è in grado di far compiere a questa penna mirabolanti contorsioni (magari con qualche aporia logica: perché la serie di negazioni non è perfettamente congruente).

Dopo un poco rilevante «dico» semanticamente debole,<sup>86</sup> bisogna attendere una buon pezzo prima di leggere di nuovo la prima persona, in termini di qualche utilità nella miglior comprensione dell'opera. Tommaso a Parigi si è guadagnato fama di teologo ottimo, al punto che il re gli chiede consigli per essere un buon sovrano cristiano. La risposta del santo si estende per più di cinque pagine: è un micro trattato di governo, in ottica cattolica. L'io autoriale, che altre volte non ha esitato a mettere in bocca al protagonista considerazioni varie senza affrontare il problema della fedeltà alle sue parole, ora invece si sente in dovere di rivelare la propria fonte, per avvalorare il discorso:

Io ho detto che Tomaso così disse al Re dei Franchi perch'io mi penso che dovesse così dirgli. E perché si trova scritto che fu Lodovico quello che redusse lo Aquinate a la lettura del parigino studio, non è da credere altrimenti, avenga che altre orecchie che quelle del beato Rege non avrieno potuto ascoltare il prolisso documento datogli dal santo, che poi compose un trattato del principe.<sup>87</sup>

La spiegazione in verità non c'è: l'io sta dichiarando che egli ritiene che Tommaso abbia parlato così al re, senza addurre altre fonti. Semmai offre un'argomentazione per identificare il re in Luigi IX (canonizzato nel 1297), l'unico sufficientemente virtuoso da ascoltare il discorso del santo. Merita attenzione

---

86 *Ivi*, p. 534, a proposito di Alberto Magno: «Dico che il profondo maestro di lui comprese in lui il dono concessogli di sopra, onde esclamò: "Ecco che il muto bue comincia a fare con il suo mugito risonare tutti il mondo!"».

87 *Ivi*, p. 550.

comunque lo scrupolo che raramente è espresso nell'opera a proposito della congruenza tra le parole assegnate al santo e quelle effettivamente pronunciate. L'io non si propone come testimone dei fatti, neppure allusivamente, a differenza di quanto accade in altri momenti dell'opera. Egli assicura invece di riportare quelle che pensa siano state le parole di Tommaso: è un suo pensiero.

La stessa rivelazione ricorre qualche pagina dopo, quando l'arbitrarietà del discorso diretto è ancora più vistosa perché si tratta effettivamente non di una conversazione ma di un discorso interiore che il santo rivolge a se stesso: «Così giudico che parlasse con seco medesima la sua bontade».<sup>88</sup> L'io si assegna il verbo «giudico», che varia i precedenti «credo» e «penso» rimanendo nel campo della ricostruzione. L'io autoriale quindi ha assunto la voce di chi è legittimato a intervenire sulla materia che racconta, con proprie interpretazioni, solo perché si trova a dover riferire di quella materia, non perché possieda un punto di vista privilegiato, come testimone diretto o mediatore di una storia eccezionale. L'io non lascia intendere di avere visto o sentito ciò che racconta, ma confessa, anche se con rari interventi, la propria elaborazione, di cui comunque rivendica la coerenza con il personaggio e la situazione.

Nella pagina precedente ricorreva il verbo «dire» coniugato alla prima persona, in un'altra delle formule di raccordo che si sono già viste. A Tommaso si presenta un vecchio simile al vecchio a cui fu affidato per la prima educazione: «Egli simigliava né più né meno colui ch'io dico giunto ormai a l'ultimo de la decrepitudine».<sup>89</sup> L'espressione non è più che un raccordo, che rimanda a un passo descrittivo di ridotta ampiezza ma interessante per lo stile enumerativo su cui si regge: «un vecchio che aveva gli occhi bianchi, la testa calva, i capelli canuti, le nare umide, la lingua pigra, l'udir sordo, il petto angusto, il volto rugoso, i piedi curvi e le spalle gobbe».<sup>90</sup> La scelta retorica è improntata alla simmetria, con la serie articolo-nome-aggettivo replicata dieci volte. Lo scrittore evoca il vecchio di cui ha parlato con questo stile ad effetto.

La terza parte della *Vita* conferma la scarsa presenza degli usi della prima persona. Il primo caso è declinato al plurale e rientra nella stessa funzione a cui si può ascrivere la maggior parte degli usi del «noi» nell'opera: guidare il lettore al coinvolgimento nella vicenda. Nel passo in questione la reazione empatica è veicolata principalmente dalle scelte lessicali. Alla base vi è la situazione che si presta a far leva sul sentimento di chi la apprende: Tommaso è inviato dai suoi conventuali, che ancora non sanno chi sia, a chiedere l'elemosina; giunge

---

88 *Ivi*, p. 557.

89 *Ivi*, p. 556.

90 *Ibid.* e p. 555.

da un mercante che lo riconosce. Come si capisce il contesto inclina verso il patetico. In questa direzione va in vocabolario usato nel passo: «Ma nel riconoscerlo fu tutto commosso da la tenerezza che ci rimescola le viscere de l'umanità mentre iscorciamo uno uom di grado involupato negli stracci de la povertà fortuita e ricoperto dai cenci de la miseria volontaria».<sup>91</sup> «Tenerezza», «viscere», «stracci», «povertà», «cenci», «miseria» sono termini che convergono verso l'amplificazione del *pathos* della scena. Gli ultimi quattro sono distribuiti in due coppie sinonimiche parallele: «stracci-cenci» «povertà-miseria». Inoltre ricorre il verbo alla prima persona plurale a rendere condivisa con i lettori l'esperienza che dovette provare il mercante. Essi sono chiamati a fare appello ai casi in cui si sono trovati in una situazione come quella descritta. In effetti però qui non si definisce una similitudine tra l'esperienza terrena e l'emozione provata dall'uomo, dal momento che l'esperienza riferita è esattamente la stessa che il personaggio vive su di sé. Il confronto, in altre parole, è realizzato con una condizione assolutamente identica a quella cui si sta associando il paragone. Si tratta di una paradossale similitudine con un membro identico all'oggetto del paragone, una sorta di tautologia, figura appropriata alla dimensione del divino di cui si sta trattando. Il lettore è chiamato a raffigurarsi la situazione piuttosto che a riportare alla memoria un'esperienza che non è certo che egli possa aver compiuto.

La prima persona singolare conformemente a quanto capita nelle prime tre parti è rappresentata da *verba dicendi*. Può avere semplice funzione connettiva, come è nella prima occorrenza, dove serve a richiamare la folla che si raduna per ascoltare Tommaso predicare. Qui è interessante l'uso della seconda persona, insieme alla prima: la coppia autore-lettori è esplicita. Il primo sta illustrando i personaggi del racconto davanti agli occhi dei secondi, ai quali si rivolge direttamente:

chi dubita che, per udire predicare un padre veramente ottimo e giusto, non sopportino le persone di penetrare in ogni lato, ancora che disconcio sia ad altrui, come fu il disagio patito da le genti ch'io vi diviso, solo per ascoltare le parole di quel Tomaso beato.<sup>92</sup>

Le occasioni di interazione con i lettori nell'opera sono molto rare, perciò questa merita segnalazione. Forse a sollecitare l'appello al pubblico concorre l'attualità della scena che si sta rappresentando. È descritta infatti una folla composta per età, sesso, condizione: «giovani, attempati, matrone, vecchi, vecchie,

---

91 *Ivi*, p. 566.

92 *Ivi*, p. 579.



vedove, maritate, spose, donzelle, moniche, garzoni, fanciulli e altre creature d'ogni sesso, d'ogni etade e d'ogni ordine»; sul far del giorno giungono anche prelati, vescovi, cardinali e baroni. Tutti sopportano i disagi della ressa e le scomodità della situazione per assistere alla predica di Tommaso. Scene simili erano consuete ancora nel Cinquecento e non è da escludere che quando l'autore allude a un ipocrita santone che tutti accorrono ad ascoltare abbia in mente qualcuno di preciso, che il pubblico può riconoscere. Il richiamo diretto ai destinatari dell'opera, i lettori, si situa in un momento di peculiare vicinanza con la loro quotidiana esperienza. Del resto, nel libro si fa esplicito cenno ai predicatori del presente, in antitesi con la dottrina mirabile di Tommaso. Anche questo riferimento al presente è enfatizzato dalle scelte retoriche dell'autore: gli animi di quanti ascoltano le chimere dei predicatori odierni sono paragonate a campi seminati con tante erbe scadenti, in cui il frumento si riconosce a stento.<sup>93</sup>

Si conferma nella terza parte la tendenza già rilevata al raddoppiamento dell'uso della prima persona. Qui le due occorrenze riguardano argomenti diversi e si trovano in periodi separati, ma non a troppa distanza l'una dall'altra. La vicinanza è significativa perché gli usi della prima persona sono piuttosto sporadici; stupisce pertanto trovarne due nella stessa pagina. Si tratta dello stesso verbo, «dire», coniugato dapprima al passato poi al presente. Il secondo caso ha valore di collegamento tra le frasi: «Dico che lo Aquinate era entrato a comendare la pietosa intenzione del Pastore».<sup>94</sup> La frase che esordisce in questo modo riprende in sintesi la notizia dell'operato del papa per aggiungervi poi la rivelazione del fine del suo modo di agire: essere esempio per i signori e i prelati con la sua generosità. «Dico che» è formula di passaggio, ma il concetto a cui conduce non è affatto puramente convenzionale: è invece un punto importante per Aretino, poiché la generosità dei potenti si riflette direttamente su di lui, che vive al loro servizio. Aggiungere la frase, introdotta dalla prima persona, a chiosare l'utilità dell'*exemplum* papale non è un'operazione neutra, ma sottilmente intesa a procacciare vantaggio alla personale causa dell'autore. Qualche frase prima l'io era intervenuto dopo una predica di Tommaso: «Parlò Tomaso di ciò che io ho detto senza impeto di voce, senza dibattimento de la persona e senza strepito».<sup>95</sup> L'io autoriale si palesa a proposito di un discorso diretto del santo. Questa volta però non insinua dubbi sulla rispondenza tra quanto egli scrive e le parole di Tommaso, si limita a dichiarare che l'Aquinate parlò di ciò che egli ha detto. La fedeltà al dettato è assunta come implicita, non viene posta in discussione.

---

93 *Ivi*, p. 584.

94 *Ivi*, p. 583.

95 *Ibid.*

Si incontrano pochi altri casi di verbi alla prima persona nel libro, che non sembrano altamente significativi, se non perché sono ulteriori strumenti di cui lo scrittore si avvale per insistere su aspetti del testo che per vari motivi sono degni di nota. Nella descrizione di un crocifisso scolpito si legge tra l'altro: «de la croce non parlo, perché il legno istesso non è sì conforme a sé medesimo».<sup>96</sup> La retorica della litote, con la finta promessa di non parlare, è uno degli espedienti messi in atto nella dettagliata pagina descrittiva. Il verbo alla prima persona si colloca dunque in un contesto, quello ecfastico, che si è visto essere personalmente congeniale all'autore.

A un certo momento a Tommaso appare Mosé, rappresentato come un vecchio grave e solenne. Il patriarca fa ritornare in sé il santo astratto nella contemplazione. Dopo averlo descritto senza dirne il nome, lo scrittore lo richiama così: «Costui ch'io conto ritornò in sé lo infrangibile vaso d'innocenzia e di dottrina e il chiaro ornamento de la cristiana religione».<sup>97</sup> L'io ricorda di avere presentato il mirabile vecchio, valorizzandone in tal modo l'eccellenza. Seppure prioritariamente l'espressione valga per la sua funzione connettiva, essa contribuisce ugualmente a porre l'accento sul personaggio straordinario e di conseguenza sull'eccezionalità della vicenda narrata.

L'ultima occorrenza della prima persona singolare si colloca in un passo encomiastico. È allora prevedibile che l'io autoriale prenda parola direttamente, dato che l'argomento non è più relegato al piano spazio-temporale della storia ma si avvicina a quello dello scrittore e soprattutto si fa particolarmente importante per l'esito della sua vicenda letteraria. Il *topos* dell'ineffabilità è stato usato anche per dar conto di qualità o eventi che pertengono al santo, tuttavia in occorrenze forse più rare di quanto ci si potrebbe aspettare in considerazione del genere agiografico. Nel parlare di uomini terreni invece esso ricorre con una frequenza relativamente superiore. Alla conclusione del libro la vicenda del santo e quella dei dedicatari si intersecano, con l'espediente della visione della discendenza dell'Aquinate, fra cui figurano i d'Avalos. La gioia che Tommaso ricava dalla premonizione delle imprese di Alfonso d'Avalos sollecita il ricorso al luogo comune dell'impossibilità di esprimersi:

Ma perché non lo so io esprimere? E perché non mi è egli dato il potere narrare qual divenne Tomaso ne la mente religiosa in quel subito che si rivolse inverso la imagine del più che celeberrimo, del più che glorioso e del più che mirabile Alfonso Davalos, oggidì gran Marchese del Vasto, gran Governatore di Milano e gran Generale di Cesare?<sup>98</sup>

---

96 *Ivi*, p. 587.

97 *Ivi*, p. 589.

98 *Ivi*, pp. 594-595.

In seguito la lode più esplicita dei d'Avalos è affidata al discorso diretto di Tommaso, dunque gli interventi in prima persona sono preclusi. L'io si esprime solo qui, attestando la propria incapacità a rendere non la grandezza del signore (che neppure pone a tema del discorso, affidandola invece alla bocca del santo), ma la gioia che il protagonista, emblema di santità, prova nel conoscere la propria discendenza. Inattingibile è cioè l'approvazione che un uomo perfetto dà ai nobili dedicatari: ciò serve a dare la misura della loro grandezza. La mediazione di Tommaso avvalorava l'encomio.

Meritano menzione infine i pochi casi di uso del «noi» nelle ultime pagine dell'opera. Il ritorno di Tommaso ad Aquino è un momento di trasporto e coinvolgimento emotivo, sul piano narrativo perché consente di rappresentare la riconciliazione con i fratelli, antichi antagonisti del santo, sul piano dello scrittore invece perché permette l'inserimento del motivo encomiastico a partire dalla città di origine del casato d'Avalos. In questo contesto si inserisce l'uso della prima persona plurale, che come nella maggior parte dei casi assolve alla funzione di avvicinamento tra storia e lettori. L'io autoriale è fuso con il pubblico, nel «noi», in un orizzonte di esperienze comuni. Il piacere che Tommaso prova nel rivedere il paese natale è paragonato alla gioia che si prova – che chiunque prova – quando torna a casa dopo un lungo esilio. Anche in questo caso la similitudine è solo apparente, giacché la situazione usata come termine di confronto è identica alla principale: sono comparate due realtà uguali, non simili. La differenza è nei fruitori: Tommaso prova la stessa gioia che anche i lettori hanno provato, trovandosi nelle sue condizioni.

Intanto egli, che tuttavia salmeggiando se ne andava camminando inverso Aquino, tanto mosse il passo che incominciò a vedere essalare il fumo fuori dei camini de le case paterne, onde senti tutto commoversi da la ricreazione che si prende tosto che la vista di noi scorge i suoi alberghi nativi, talché pare che ci congratuliamo fin con gli albori, fin coi campi, fin con l'acque che rincontriamo con gli occhi. L'aria sotto la quale nascemmo ci si rappresenta, nel rivederla noi dopo molti anni, con una certa serenità di letizia che appena si può sopportare; per la qual cosa l'animo tutto giocondo si avventa ad abbracciare con le sue affezioni e gli amici e i parenti inanzi che gli vegga da presso.<sup>99</sup>

Il passo ha il tono elegiaco che la terza agiografia accoglie raramente. L'uso della prima persona plurale non serve a meglio immaginare la scena del ritorno del santo, che è già ben dettagliata, ma a intensificarne la portata patetica.

---

99 *Ivi*, p. 590.

L'ultimo uso del «noi» si incontra nell'ultima pagina della *Vita* del santo di Aquino. È proprio il momento della morte, quando anche Tommaso è sopraffatto dal dolore. L'autore vuole equilibrare l'impressione di santità eccezionale del protagonista con la possibilità che egli sia preso a modello e dunque avverte l'esigenza di non allontanarlo troppo dalle umane facoltà, in cui il lettore possa riconoscersi. Ovviamente l'agiografia poggia sull'esaltazione del protagonista, ma è necessario che il santo sia anche ricondotto parzialmente al mondo terreno, affinché il cristiano possa assumerlo come paradigma. Ci deve essere un margine di immedesimazione anche nel racconto della vita del santo. In punto di morte lo scrittore sembra tenere conto della doppia dinamica: verso il terreno e verso il cielo. C'è infatti un momento di tentazione poco prima dello spirare di Tommaso: egli soffre, come un uomo. Poi però l'umano dolore è superato in ragione della cristiana accettazione della morte. Il momento di debolezza è colto e motivato con il riferimento alla prima persona plurale:

Mancò la voce a Tomaso in un tratto e, fatto segno di spirare, si abbandona là, talché si vedeva che la natura non consente che la nostra prudenza né la nostra tolleranza sia atta a levare il timore spiritale nel duolo carnale, imperò che è tanta l'unità che congiugne l'anima con la carne e gli spiriti col sangue, che il disepararsi l'uno da l'altro è il tremendo d'ogni cosa terribile.<sup>100</sup>

Prudenza e tolleranza sono presentate come virtù umane; il possessivo sta a indicare la comune partecipazione dei cristiani ad esse. La prima persona non ricorre con lo scopo di enfatizzare il *pathos* del momento, contrariamente a quanto ci si sarebbe potuto aspettare. L'accento è posto semmai sul tratto comune fra Tommaso e ogni cristiano.

Nel complesso delle tre opere agiografiche gli usi della prima persona si qualificano per la loro portata quantitativamente ridotta, ma significativa nell'adempimento delle intenzioni poetiche aretiniane. Emerge infatti l'ambivalenza statutaria dell'istanza autoriale nella letteratura devozionale, tesa fra la posizione di privilegio in forza della quale può emettere il racconto sacro, e la partecipazione alla comunità dei cristiani a cui si rivolge. Nel primo senso, l'io rivendica la piena veridicità di quanto sta raccontando, persino nella fedeltà alle parole pronunciate dai personaggi, ma porta anche nel testo dei motivi che gli sono propri: l'autore costruisce una certa immagine di sé, ritagliandola su misura per il genere letterario in cui si sta calando, ma qualche tocco genericamente aretiniano sopravvive anche in questo ritratto. Così è per esempio per gli interventi in prima persona a lode della carità o a biasimo dell'avarizia, comuni al

---

100 *Ivi*, p. 600.

volto profano dello scrittore. Ma il tratto maggiormente caratteristico dell'io si riconosce nella dimensione stilistica: la prima persona interviene a sottolineare la perizia retorica. Quando invece l'io si dissolve nel noi, si presenta cioè come affine all'universo a cui si rivolge e con cui condivide la congenita mortalità, può inclinare verso i toni morali o verso quelli patetici, di volta in volta atteggiandosi a predicatore o attivando l'immedesimazione del pubblico ai sentimenti dei personaggi.

# Capitolo III

## I modi dell'encomio

La stagione agiografica di Aretino è usualmente ricondotta alla necessità pratica di compiacere il committente e, di conseguenza, attraverso la sua buona disposizione assicurarsi il regolare versamento della pensione imperiale. Per parte sua Alfonso d'Avalos ha bisogno di pubblicità, in particolare a Venezia, se vuole avvalorare la propria candidatura al patriziato cittadino e sicuramente Aretino è la persona giusta per una rapida diffusione della fama del marchese.<sup>1</sup> Sull'edizione complessiva del 1551-1552 gli intenti propagandistici sono ancor più evidenti, dal momento che l'obiettivo dell'autore è il cardinalato. Le tre *Vite* dunque si collocano entro la rete delle relazioni aretiniane; da questa rete scaturiscono e ad essa ritornano per corroborarne i nodi, attraverso le esplicite celebrazioni degli illustri dedicatari.

Due sono le modalità testuali con cui l'autore rende omaggio ai nobili committenti: le dediche introduttive e gli encomi interni al testo. Ma oltre a questi due canali espliciti, altre espressioni rintracciabili nelle tre opere possono acquisire un particolare significato se inserite nelle dinamiche di relazione entro cui si collocano gli scritti aretiniani.

Alla prassi dell'epistola dedicatoria si sono dedicati in anni recenti vari studiosi, che hanno mostrato come al tempo di Aretino, in mancanza dei diritti per l'autore, la lettera costituiva la fonte diretta di guadagno.<sup>2</sup> I libri aretiniani sono

---

1 P. MARINI, *Introduzione* cit., p. 10.

2 R. CHARTIER, *Patronage et dédicace*, in ID., *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècles)*, Paris, Albin Michel, 1996, pp. 81-106; A. VILLA, *Tipologia e funzionamento del sistema della dedica nell'Italia del Rinascimento*, in «Linea editoriale», II, 2010, pp. 26-48, e P. PROCACCIOLI, *Pietro Aretino «virtuoso privato». Strategie del dono e del donare nell'Italia del primo Cinquecento*, in «Filologia e critica», 2007, 2, pp. 161-201; C. PRUD'HOMME, *Donnez, vous recevrez. Les rapports entre écrivains et seigneurs à la fin du Moyen Âge à travers le don du livre et la dédicace*, in «Contextes. Revue de sociologie de la littérature», V, 2009, online; M. PAOLI, *La dedica. Storia di una strategia editoriale*, Lucca, Pacini Fazzi, 2009; P. PROCACCIOLI, «O Francia o Spagna». *I mutevoli 'purché' di un Aretino arbitro e custode delle reputazioni regie*, in «Revue des études italiennes», 2013, 1-4, pp. 27-36. Alle lettere di dedica è dedicato inoltre il progetto *I margini del libro*, coordinato da Maria Antonietta Terzoli, che ha messo in linea l'*Archivio informatico della dedica italiana*, dove si leggono schede analitiche delle epistole dedicatorie dei libri di Aretino, cfr. *I margini del libro. Indagine teorica e*

tra le prove più evidenti di questo meccanismo di remunerazione: si spiegano così infatti gli esemplari delle stampe che non possono essere attribuiti a edizioni diverse e differiscono tra loro solo per diversa dedica.

La *Vita di Maria* è indirizzata a Maria d'Aragona, consorte di Alfonso d'Avalos, alla quale sono dirette la lettera prefatoria e una dedica all'inizio del secondo e del terzo libro; ma un altro esemplare è dedicato a Giovanni Szapolyai, re d'Ungheria; a lui sono indirizzati il primo e il terzo libro, mentre il secondo è per Margherita di Navarra. Un altro esemplare è dedicato, nei tre libri, a Margherita di Navarra. Una terza variante si ha ancora in un esemplare dedicato a Maria d'Aragona nel complesso e nel primo e secondo libro e a Margherita nel terzo.

La *Vita di Caterina* si apre con la dedica al «gran Marchese del Vasto», datata 25 novembre 1540 (giorno di Santa Caterina).<sup>3</sup> La lettera postfatoria è indirizzata a Francesco Priscianese, rappresentante dell'*entourage* dei due cardinali Nicolò Ridolfi e Benedetto Accolti. La lettera prefatoria attesta il tentativo di una doppia dedica: al marchese d'Avalos e alla memoria del duca di Mantova, morto nel giugno 1540, con il quale Aretino si era riconciliato grazie alla mediazione del d'Avalos.

La terza e ultima agiografia è la più vistosamente legata al marchese d'Avalos per la supposta discendenza del suo casato dal santo protagonista, ma corrisponde anche al momento di maggior tensione nei rapporti con il committente. Questi due aspetti la legano a un'opera molto lontana per genere, la *Marfisa*, che curiosamente ne condivide la sorte. Come la *Vita di Tommaso* nasce infatti da uno spunto encomiastico, di cui si dà notizia nelle lettere. Per il poema cavalleresco è la genealogia dei Gonzaga, mentre per l'agiografia è quella dei d'Avalos. In entrambi i casi inoltre la composizione è travagliata, stando alle notizie che si ricavano dall'epistolario.<sup>4</sup> Durante la stesura della *Vita di Tommaso* Alfonso d'Avalos sollecita frequentemente lo scrittore, che da parte sua reclama

---

*storica sui testi di dedica*. Atti del Convegno internazionale (Basilea, 21-23 novembre 2002), a cura di M.A. Terzoli, Roma-Padova, Antenore, 2004.

3 Ma nella *princeps* si legge 25 dicembre, cfr. *supra*.

4 Le pressioni per la stesura della *Vita di Tommaso* cominciano con la lettera di Alfonso d'Avalos ad Aretino del 5 gennaio 1541 e culminano con una prima versione della dedicatoria, che apparirà con varianti nella stampa Farri del 1543, in cui Pietro non nasconde al marchese il fastidio per l'insistenza delle sue richieste di ultimare il lavoro (Cfr. P. MARINI, *Introduzione* cit., pp. 31-45). La prima attestazione della *Marfisa* è una lettera di Federico Gonzaga ad Aretino del 15 settembre 1527; la stampa dell'incompleto poema non è datata, ma potrebbe risalire al 1532, non più in onore dei Gonzaga, cfr. D. ROMEI, *Introduzione*, in P. ARETINO, *Poemi cavallereschi*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 9-32.

il pagamento della sua pensione. L'incongruenza tra la concessione del privilegio per la stampa a Marcolini nell'aprile 1542 e l'effettiva pubblicazione dell'opera l'anno successivo presso Farri potrebbe spiegarsi con una dilazione voluta da Aretino con intenti ricattatori nei confronti del marchese.

L'encomio in forma esplicita è contenuto nell'ultimo libro della *Vita di Caterina* e nell'ultimo libro della *Vita di Tommaso*. La modalità di inserimento è analoga e, in ambito letterario, richiama da vicino la topica encomiastica del poema. L'archetipo è l'*Eneide* dove il viaggio nell'aldilà consente all'eroe di vedere gli illustri romani futuri. Il meraviglioso consente alla letteratura epico-cavalleresca di sfruttare le doti profetiche dei maghi: così è nel *Furioso*, sebbene la più nota rassegna di contemporanei si abbia nel celeberrimo finale del poema. Le due agiografie aretiniane collocano alla conclusione i riferimenti ai nobili del presente; il carattere eccezionale del protagonista fa sì che non ci sia bisogno di espedienti narrativi per legittimare il brusco salto temporale. Il santo infatti può trascendere il limite umano, come ha già dimostrato la sua capacità taumaturgica. È sufficiente allora immaginare che a conclusione della vita terrena Dio lo ispiri ad antivedere la discendenza della propria famiglia (nel caso di Tommaso) o i propri più devoti fedeli (nel caso di Caterina).

Nella agiografia della santa di Alessandria il collegamento è dato da Ischia: l'isola si distinguerà per la devozione particolare a Caterina e in quest'isola nascerà il marchese d'Avalos.<sup>5</sup> L'omaggio al committente è aperto dall'elogio dell'isola, retoricamente articolato su una serie negativa che conduce infine ad affermare il vero motivo di vanto del luogo: «isola fortunata non per averci abitato parte dei popoli euboici e molte de le genti eritree, non per la copia de le miniere auree, non per i miracoli dei fuochi nascenti, ma per le virtù innate e per l'armi invitte del sopraumano Marchese del Vasto».<sup>6</sup> I modi dell'*encomium urbis* sono ripresi poco dopo dalle parole di Caterina. La preghiera della santa perché Dio accolga con favore i voti del marchese è introdotta con il *topos* della collocazione del luogo (qui l'isola è esattamente equivalente alla città, usualmente oggetto della topica): «Cristo, io non vo' dirti come nel cerchio di quella Pitacusa, la quale è posta nel Mar Tirreno a lo incontro di Partenope nel quinto clima a l'undecimo paralelo».<sup>7</sup> Le espressioni a cui ricorre la santa sono formule tipiche della *descriptio loci* che conferiscono al suo discorso una certa precisione geografica a ben vedere affatto scontata in un contesto profetico, quale è quello in cui sono pronunciate le parole di Caterina. La profezia si dà quindi con

---

5 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., pp. 453-454.

6 *Ivi*, p. 453.

7 *Ibid.*



esattezza, tanto che la santa rivelerà anche l'anno in cui fiorirà Alfonso d'Avalos.

La cornice spaziale così definita, per due volte (nella parte diegetica e nelle parole di Caterina), accoglie la figura centrale, di cui si tesse l'elogio. Attraverso l'espedito dell'introduzione da parte della voce narrante e della successiva ripresa nel discorso diretto, Aretino non solo conferma la cronica tendenza al raddoppiamento, ma sfrutta la potenzialità retorico-narrativa per intensificare l'omaggio al committente. Le ragioni extratestuali dell'elogio condizionano il testo con l'inserimento dell'intero episodio e con l'arricchimento stilistico dovuto alla forma particolarmente ricercata che il contesto richiede.

Una prova delle intenzioni dello scrittore di tessere quasi un ricamo con le parole sul motivo dell'omaggio si ha nel periodo seguente, in cui la retorica dell'anadiplosi si intreccia con quella della climax:

[Caterina] ripigliò la favella, e ripigliandola, accordata l'attitudine con gli occhi, gli occhi con la voce, la voce con le parole, le parole con il subietto, il subietto con il core, il cor con la fede, la fede con la volontà e la volontà con Dio, disse [...].<sup>8</sup>

Quella che avrebbe potuto essere semplicemente una didascalia introduttiva della parola diretta si dilata nella scomposizione di tutti gli organi e i sentimenti coinvolti nel processo comunicativo, evidentemente per marcare in modo enfatico il discorso che seguirà. Vero è che simili manierismi stilistici sono tutt'altro che rari nell'opera, ma qui il rallentamento dell'azione colpisce più intensamente. L'omaggio al marchese, insomma, pur scaturito da necessità, si trasforma in un ornamento dell'opera, che infatti resiste nella riedizione del 1552, a circa sei anni dalla morte del destinatario.

L'encomio resiste, ma è assai sfrondata. È questo il luogo del libro in cui maggiori sono le differenze tra l'edizione del 1540 e quella del '52. Salta la lunga serie appositiva che nella prima versione accompagna l'introduzione del marchese, nel passo sopra citato a proposito di Ischia:

Ischia, isola fortunata [...] per le virtù innate e per l'armi invitte del sopraumano Marchese del Vasto, Colonna de la prudenza, Arco de la immortalità, Colosso de la fortezza, Meta de la cortesia, Piramide de la lode, Ara de la gloria, Imagine de la Giustizia e Tempio de la clemenza.<sup>9</sup>

---

8 *Ibid.*

9 Nel 1552 si legge invece «per le virtù innate e per l'armi invitte del sopraumano Marchese del Vasto, anfitatro de la prudenza e archimandrita del valore», *ivi*, p. 453 e n. 196.

La catena di termini elogiativi è interessante perché interamente ordita entro il campo semantico dell'architettura. L'autore porta al parossismo la metafora della colonna della Chiesa, snocciolando una lista di termini di ambito architettonico ciascuno corredato del genitivo di una virtù astratta. Il risultato è un'immagine straniante per l'arditezza metaforica. Neppure questa è una novità nella prosa aretiniana: metafore e similitudini peregrine, per l'improbabilità dell'accostamento fra i due termini, si incontrano con una certa frequenza nelle agiografie. Un esempio, che alla nostra sensibilità rasenta il parodico, ma che tale non è nelle intenzioni dell'autore, è la materializzazione della misericordia nell'organo del naso: «naso de la divina Misericordia».<sup>10</sup>

Il caso degli appellativi di Alfonso d'Avalos è però più significativo perché riconduce al dominio artistico, al quale Aretino ha dimostrato peculiare sensibilità. Nella ricercatezza onomastica si riconosce la volontà di fare dell'elogio un'occasione di sfoggio della perizia funambolica della penna aretiniana: l'obolo da pagare per essere pagato è quasi provocatoriamente l'occasione per mostrare la propria bravura, nella declinazione delle topiche virtù sulla filigrana di un tempio classico. Nella riedizione l'edificio retorico è rimosso, sostituito da una coppia di apposizioni i cui termini non sono più in rapporto di continuità semantica tra loro, ma semmai si riecheggiano fonicamente per una certa paronomasia; delle virtù sopravvive la prudenza e il più generico valore: il marchese del Vasto è «anfiteatro de la prudenza e archimandrita del valore». È suggestivo che fra tutti i termini dell'architettura della versione precedente si sia salvato proprio l'anfiteatro, il più evocativo della dimensione dello spettacolo e del pubblico.

Ancora più radicale è il taglio che si incontra qualche riga dopo. L'intercessione di Caterina a Cristo per la famiglia d'Avalos nella prima redazione era lunga quasi il doppio rispetto alla versione di dodici anni dopo. Allora infatti la santa pregava non solo per il marchese, ma anche per la famiglia di lui: in primo luogo per la consorte Maria d'Aragona<sup>11</sup> e infine per i figli Francesco

---

10 *Ivi*, p.244: è la preghiera della Maddalena: «Ora, con la tua licenzia, Vergine, andrò a la dovuta grotta e a la debita spelonca con isperanza che il naso de la divina Misericordia senta uscir tanto odor dal merito della mia anima, quanto la sua giustizia ha sentito uscir puzza dal peccato di questo corpo». Il riferimento alla sfera olfattiva nella contrapposizione profumo/puzza ha una connotazione sessuale. Su questo aspetto si tornerà nel quinto capitolo.

11 *Ivi*, pp. 453-454, n. 198: «io supplico te [...] di por mente anche a colei che i tuoi cieli di consenso del lor fattore gli daranno in Consorte: ponerla mente Signore, peroche ben sai, che ella stando a lato al gran marito, non pur vincerà con il lume de la bellezza, la bellezza del lume, che si vede ne la stella, che va dinanzi al Sole; ma sarà ornamento, e delitie de la Natura, et riputatione et vanto de le creature. E perché nel correr la etade sua con laudabil piede sul piano felice de i cinque lustri, e mezzo; vedrassi apresso il thesor caro di sei figliuoli non meno

Ferrante, Inigo, Cesare, Beatrice, Antonia e Marco. Rimane solo la menzione di Alfonso, che nel frattempo è defunto; Maria e i figli non sono ricordati.

Nella *Vita di Tommaso* il motivo dell'encomio si estende per qualche pagina. Aretino immagina che il santo sogni i due fratelli e li veda trasfigurarsi in albero: è la materializzazione della metafora dell'albero genealogico, che in termini fin troppo didascalici consente la messa in scena della genealogia aquinate. Non si tratta però soltanto dello spunto per enumerare i nobili committenti, ma l'idea dell'albero è sfruttata anche come esibizione retorica da parte dello scrittore. La descrizione della metamorfosi è infatti in letteratura un *topos* entro cui dispiegare le più audaci evoluzioni stilistiche, secondo il modello già classico, che in volgare ha un suo paradigma della *Commedia* dantesca. Non è un caso che in questo passo ricorra il termine chiave «maraviglia». Vale la pena di riportare per intero la parte della visione relativa alla metamorfosi:

Per il che vidde con le acute luci del sogno in su la piazza d'Aquino Lando e Dolfo, che, aboccatisi insieme, pareva i loro piedi trasformarsi in radici, i loro busti in tronchi, le loro braccia in rami e le loro teste in cime de la più bella, de la più grande e de la più fertile arbore che mai si vedesse. E mentre il buono uomo veniva ciò considerando con avidità moderata, si ammirava de lo in che modo la predetta arbore simigliava una massa di carne umana. Ella, oltre il dimostrarsi morbida e tenera, aveva muscoli, polsi, vene e nervi, non altrimenti che si abbia un corpo eletto, il quale di continuo respira in virtù degli spiriti che gli tengono accesa la vita. E quello che gli accresceva istupore a la maraviglia era che le sommità di lei parevano toccare ogni cielo e le rami spuntare in ciascun clima, talché le genti universe correvano a ricrearsi a l'ombra sua quasi greggi ricovrati sotto quella d'una quercia o d'un faggio vetusto.<sup>12</sup>

L'immagine si distingue per la marcata concretezza; non solo la genealogia si incarna nell'albero, ma l'albero è straordinario perché fatto di carne. Per rappresentare il prodigio Aretino concentra una serie di termini che rimandano alla sfera della corporeità, in particolare alla percezione tattile (la più materiale): «massa di carne», «morbida e tenera», «muscoli, polsi, vene e nervi», «corpo». La metafora dell'albero è sfruttata dallo scrittore per una doppia funzione celebrativa: consente di rappresentare la discendenza della famiglia di Aquino ma consente anche di esaltarne la generosità. Nell'albero infatti la gente cerca riparo e protezione, come il gregge che si ricovera all'ombra della quercia o del faggio, si dice con una similitudine abbondantemente usata in letteratura.

---

propizii a le necessità de gli uomini, che si siano altrettanti de i tuoi più larghi influssi spargele le sopra del tuo favor perpetuo».

12 *Ivi*, p. 592.

Tra le fronde dell'albero appaiono volti incorniciati da un cartiglio con i nomi e le opere di ciascuno. Tommaso a questo punto si risveglia, ma poi ritorna al sonno e alla visione. Qui la difficoltà dell'autore è nel modulare la dovuta esaltazione del casato attraverso il personaggio del santo, senza compromettere l'umiltà di costui. Questo spiega espressioni che temperano la concentrazione nella visione del santo: «con avidità moderata», «senza punto alterare quella sua umiltade», «modestamente», «ristretto ne la semplice umiltà di Cristo», «sobrio d'ogni vanità d'ambizione». <sup>13</sup> La rassegna dei d'Avalos non si segnala per particolare vivacità rappresentativa: non è un'ecfrasi, come capita nei poemi, dove si tenta di costruire con le parole i ritratti degli illustri venturi. Qui si elencano i nomi, accompagnati da aggettivi convenzionali, senza volontà di personalizzare le singole identità, tranne l'obiettivo dell'intera rassegna, cioè Alfonso. I primi nomi per esempio meritano la stessa terna aggettivale, soltanto con l'inversione dei termini: «Bernardo Gasparo Conte de Loreto, uomo giusto, provido e valoroso»<sup>14</sup> e il successore Iacopo, «anche egli persona valorosa, provida e giusta». <sup>15</sup> A vivacizzare la pagina sono piuttosto le personificazioni allegoriche che i personaggi storici, perché esse si stagliano sullo sfondo come epifanie che improvvisamente apportano una novità. Come è consueto nei casi di significati non letterali, l'io autoriale non lascia ambiguità e dice chiaramente il nome del personaggio allegorico che compare. Per prima si impone alla vista di Tommaso, mentre egli sta passando in rassegna la sua discendenza, la Virtù che innesta sull'albero un ramoscello d'oro spiccato dal regno di Toledo. L'albero ne risulta raddoppiato in bellezza e splendore. La metafora cristallizzata dell'albero genealogico è per Aretino un'occasione narrativa, che gli consente di sviluppare un'azione dinamica nella staticità della rassegna. Si rappresenta così il congiungimento del ramo di Aquino con quello d'Avalos.

Alfonso d'Avalos appare a Tommaso come lo splendore del sole, se fosse tutto raccolto in una sola lucerna, con una forte iperbole. Il contesto speciale in cui avviene la rassegna la enfatizza, per le doti eccezionali dello spettatore davanti a cui appaiono i nobili d'Avalos. Si dice che solo Tommaso può penetrare entro la loro luce, come accade delle cose divine, non percepibili ai sensi dell'uomo comune, ma rivelate ai santi. Per tessere l'elogio di Alfonso si parte dalla sua impresa probabilmente più nota, la cattura di Francesco I, scelta come un esempio dei suoi molti trionfi. Si sottolinea con particolare enfasi la fiducia che l'imperatore concede al marchese del Vasto, forse con una strategia che – per

---

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 *Ivi*, p. 593.

l'edizione del '43 – promette di essere doppiamente fruttuosa: compiacere il marchese e assicurare la fedeltà al partito imperiale da parte dell'autore.

La rappresentazione della gloria del marchese è affidata a una scena allegorica, degna di rilievo anche in prospettiva metaletteraria per la presenza del libro e, soprattutto, della parola chiave aretiniana: vero.

[Tommaso] si vidde in un tratto trascorrere col viso ne la sembianza d'una matrona togata, grave, venerabile e autentica, quale è autentica, venerabile, grave e togata la veracissima Istoria. Ella, appoggiatasi con le spalle chiare al busto fermo de l'albore (che, mercé del catolico duce, sarà verde, vigoroso e robusto per fin che vive l'universo) sosteneva con le mani elette un volume di smisurata grandezza, tutto notato da le penne perpetue del Vero.<sup>16</sup>

È il libro della Storia su cui sono impresse le grandi opere di Alfonso d'Avalos. L'idea del libro in cui si leggono le imprese che saranno compiute nel futuro non è certo una novità di Aretino, va comunque rilevata qui la scelta di ricorrere appunto a questa immagine che consente una nuova messa in scena dell'oggetto libro.

Come nella precedente agiografia, anche qui la lode di Alfonso d'Avalos è duplicata, dal momento che a ciò che il santo vede si aggiunge il contenuto delle sue parole. La soluzione di porre in bocca al protagonista dell'agiografia l'elogio del committente contribuisce ad avvalorarlo, per il tramite della santità di colui che lo formula. Tommaso, dopo aver definito Alfonso «miracoloso», «superno cavaliere», «preclaro di generosità di sangue e preclarissimo di divinità di virtù»,<sup>17</sup> benedice l'età in cui vivrà il marchese, ora detto «il pane quotidiano dei virtuosi, il sostegno degli speranti in lui e l'archimandrita de la cristiana religione».<sup>18</sup> I primi due appellativi, di pugno di Aretino, alla luce delle lamentele contenute nelle epistole per i ritardi nei pagamenti, suonano ironici, sebbene qui l'intenzione sia assolutamente seria.

Nella *Vita di Tommaso* c'è un'altra importante occasione di lode del d'Avalos. Il pretesto narrativo è colto nell'analogia fra Teodora, madre di Tommaso, e Maria d'Aragona. Nel primo libro il personaggio di Teodora è ancora totalmente positivo, l'amore materno non offusca in lei la cognizione del dovere di cristiana. Il paragone con la dedicataria dunque non sembra inappropriato, anche perché connesso con la situazione specifica. In verità sono due i momenti in cui l'io narrante accosta le due nobili donne. Dapprima quando si compiono simultaneamente

---

16 *Ivi*, p. 595.

17 *Ivi*, p. 596.

18 *Ibid.*

i due avvenimenti gioiosi di capitale importanza per Teodora: la vittoria del marito e la nascita del figlio. Allora l'atteggiamento serenamente umile la fa assomigliare alla moglie di Alfonso d'Avalos, che gioisce per i trionfi dello sposo e per la nascita dei figli, senza per questo inorgogliarsi. La similitudine coglie un doppio bersaglio: loda sia la moglie sia il marito. Il paragone prosegue riferito alla casa dei d'Avalos. Il dovere dell'omaggio in queste pagine è assolto in forma francamente molto scoperta: si percepisce in modo evidente che i riferimenti alla coppia illustre dei protettori di Aretino sono intesi al loro elogio, perché l'attenzione si sposta su di loro in termini assai vistosi. È chiaro che la similitudine con Maria d'Aragona e con la sua casa non serve a meglio rappresentare la storia principale, come pure potrebbe succedere quando si istituiscono parallelismi con l'universo attuale, più noto ai lettori. Qui invece si ha piuttosto l'impressione che conti spostare il *focus* per almeno un momento sui d'Avalos. Prova ne è che la casa dei dedicatari, menzionata per comparazione con quella di Teodora, necessita di ulteriore termine di confronto.<sup>19</sup> La similitudine insomma ha bisogno a sua volta di essere paragonata ad altro. È il macchinoso lavoro sulla retorica, che conduce a involuzioni logiche anche in altri passi delle opere agiografiche; qui rende evidente che la chiarezza rappresentativa non è l'obiettivo prioritario, conta invece sottolineare con la contorsione retorica il nome dei d'Avalos.

Ma il culmine della retorica encomiastica si raggiunge nella similitudine successiva, aperta dalla triplice variazione sul tema del divino:

Quella apparenza di terrestre divinità quello spettacolo di sopraumana gentilezza, quella dimostrazione di deificata modestia con cui refulse la mirabile isposa del supremo Generale di Cesare, allora che con le sue candide maniere, con le sue innate attitudini e con le sue alte magnificenze sostenne in Milano che Carlo Quinto, Imperatore giusto, tenesse al fonte del cristiano lavacro il suo minore parto felice, si vidde in Teodora, antica parente di lei, quando ella accettò in compare il successore di Pietro.<sup>20</sup>

L'esaltazione di Maria d'Aragona è tale da far dimenticare la gerarchia che normalmente dovrebbe istituirsi fra lei e Teodora. Sembra cioè che nel paragone la madre di san Tommaso possa emulare l'eccellenza della moglie del

---

19 *Ivi*, p. 470: «Onde le orazioni, le processioni e le celebrazioni furono in luogo degli apparati, dei preludii e dei conviti, talché chi avesse veduto allora la città sua l'avrebbe assimigliata dirò a la casa del religioso Alfonso Davolos, da che ella non è punto varia da un monasterio sacro frequentato da spirituali creature».

20 *Ibid.*

marchese, mentre in verità il suo ruolo di madre del santo protagonista, dottore eccelso della Chiesa, pone Teodora su un livello più alto rispetto alla donna terrena Maria d'Aragona. Ma la tripletta di apposizioni, con struttura parallela (sostantivo che afferisce all'idea di visione, genitivo che regge la coppia aggettivo + nome astratto, in cui un termine rientra nel campo semantico del divino) e parole dilatate per lunghezza, posta ad apertura di periodo fa convergere tutta l'attenzione sulla Aragonese. Più che nelle rassegne in cui compaiono i d'Avalos come destinati alla gloria futura (alla fine della *Vita di Caterina* e alla fine della *Vita di Tommaso*), dove la gamma aggettivale si mantiene entro i limiti del convenzionale alla topica dell'elogio, qui invece la rappresentazione dell'omaggio è portata al parossismo. La similitudine riguarda anche l'imperatore Carlo V a cui qui corrisponde il pontefice: si pongono cioè sul medesimo piano le due figure.

### *Le lettere dedicatorie*

La *Vita di Maria* nel 1539 è dedicata «A la Soprana Marchesa del Vasto», con una lettera prefatoria pubblicata anche nel secondo volume delle *Lettere*, datata 22 novembre 1540. L'epistola ha una struttura discontinua: per una buona parte è rivolta alla nobildonna, poi comprende osservazioni su di lei in terza persona e infine nella chiusa è diretta al marchese. Il motivo encomiastico vi trova più chiara espressione con le definizioni coniate dello scrittore per dar conto delle virtù della sposa del marchese. Anche negli encomi interni al testo le scelte onomastiche sono il canale privilegiato per la retorica della lode. All'interno dell'opera in genere l'io autoriale è una presenza più defilata, anche nel momento dell'encomio. Prendendo parola raramente, l'io non esplicita il fatto che sta assegnando nomi elogiativi ai committenti, ma li applica per apposizione al nome proprio, senza intervento didascalico. Nella lettera invece la prima persona ha uno spazio privilegiato, può quindi intervenire con maggior libertà e permettersi anche la retorica dell'autocorrezione, per conferire maggior enfasi agli attributi che assegna alla dedicataria:

Potrei chiamarvi nutrice de la carità cristiana. Potrei battezzarvi esecutrice de le opere catoliche. Potrei dirvi fautrice de la religion di Giesù. Ma perché a la degnità del vostro merito si confà più che altro il cognominarvi erario de le lodi de la Madre di Cristo, come tale vi saluto e come tale ve le presento.<sup>21</sup>

---

21 *Ivi*, p. 603. Cfr. É. BOILLET, *L'Arétin et l'actualité des années 1538-1539*, in *L'actualité et sa mise en écriture dans l'Italie des Xve-XVIIIe siècles*. Actes du Colloque Internationale (Paris, 21-22 octobre 2002), par D. Boillet, C. Lucas, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 103-117: 110-111. Boillet vi individua la fonte di questa lettera nell'epistola prefatoria di Jean de Vauzelles alla traduzione francese dell'*Humanità del Cristo*. Il traduttore

La questione onomastica del resto è prevedibilmente un motivo sfruttabile nell'encomio della dedicataria. Infatti non manca il rilievo che il medesimo nome Maria comporti un particolare legame tra l'Aragonese e la Vergine. Non stupisce neppure che fra le nobili azioni della donna sia indicata per prima la larga elemosina: è interesse dell'autore dipingere il ritratto di una figura generosa, propensa al dono; quella fatta allo scrittore non è elemosina, certo, ma l'idea della larghezza del soccorrere gli altri deve albergare in uno spirito prodigo, il più congeniale agli interessi aretiniani.

La prima agiografia nella redazione del '39 ha anche una lettera postfatoria, indirizzata al legato apostolico Girolamo Verallo, importante perché nella conclusione è un'orgogliosa dichiarazione del valore delle prose sacre. L'epistola per buona parte è un iperbolico elogio di Alfonso d'Avalos, notevole per estensione; anche in questo caso la lode punta sul tema del nome: «Egli solo ha il nome degno d'onore»<sup>22</sup> e «il mondo, il quale dee chiamarlo, dopo il titolo d'ogni ornamento di maniere e di costumi, midolla del consiglio militare e osso del mestier de l'armi».<sup>23</sup> Le metafore ardite mirano a enfatizzare l'elogio, con l'idea che per trovare un paragone adatto all'eccezionalità del marchese si debba attingere all'inconsueto. L'encomio si estende a Maria d'Aragona, sulla base della correlazione tra lei e la Vergine, stavolta non marcata sul piano onomastico, ma fondata sulla virtù della donna.

Assolti i doveri celebrativi, Aretino nella lettera si concentra sul proprio libro, per difenderlo e promuoverlo, in un discorso che contiene termini utili alla migliore comprensione della prosa sacra aretiniana, pur nel carattere topico dell'apologia. La rivendicazione della superiorità delle opere religiose su quelle profane non è rilevante, per l'ovvietà dell'argomento, ma sono interessanti i due verbi che Aretino usa per indicare il proprio sforzo letterario: «tutto il mio sforzo è suto in estollere le azioni, le bellezze e le virtù de la Vergine con ogni sorte di parole atte a ringrandire il religioso de le meditazioni mie».<sup>24</sup> «Estollere» e «ringrandire» implicano l'idea di amplificazione, retoricamente capitale nella scrittura di Aretino, con efficace attestazione nelle agiografie. Le azioni e le caratteristiche della protagonista sono già fissate al livello eccelso, lo scrittore si incarica di elevarle, esaltarle e diffonderle; le sue riflessioni religiose necessitano di essere «ingrandite», sviluppate e rimpolpate con le parole. L'autore si

---

professa la sua volontà di fare un elogio veridico della regina Margherita di Navarra a cui si indirizza; per questo ricorre al campo semantico del nutrimento, a cui fa riferimento qui anche Aretino.

22 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 605.

23 *Ibid.*

24 *Ivi*, p. 606.



rivela quindi nell'elaborazione retorica con cui arricchisce, dà corpo a un'ossatura già esistente.

Quando il materiale di partenza è quello religioso, le parole con cui lo scrittore lo esalta e lo amplifica sono di necessità vere. Qui è la celebre espressione con cui Aretino definisce «vangeli» la letteratura sacra e dunque singolarmente la propria produzione di questo tipo: «E non è dubbio che le menzogne poetiche diventano evangeli allora che, posto da parte il celebrare le chiome, gli occhi, la bocca e il viso di questa e di quella, si rivolgono a cantar di Colei che è rifugio de le speranze nostre».<sup>25</sup> Il vangelo porta con sé l'idea di verità, su cui Aretino molto attentamente ha costruito il proprio personaggio; nelle prose religiose il motivo autopromozionale del vero è quanto mai calzante ed è gioco facile per l'autore sfruttarlo. Già nel 1539 l'aver scritto opere religiose per Aretino è una carta importante da far valere per reclamare dalla Chiesa più degno riconoscimento. Senza nominare nessuno esplicitamente Aretino qui si confronta con quanti sono ben remunerati dalla Chiesa e ricevono finanche titoli importanti pur non avendo mai scritto nulla di religioso. A questo punto la sua letteratura religiosa si pone, senza timore reverenziale, al fianco di quella dei padri della Chiesa e addirittura dell'apostolo (dopo Paolo, cita Origene, Crisostomo, Girolamo, Agostino, Bernardo, Gregorio e Ambrogio), che non si sono limitati alla predicazione, ma hanno anche scritto libri a sostegno della cristianità.

Seguendo lo struttura compositiva della precedente, anche la seconda agiografia comprende lettera prefatoria e lettera postfatoria. La prima è diretta ad Alfonso d'Avalos e ha un tono ben diverso dalle epistole incluse nella *Vita di Maria*. Il *topos modestiae* rimaneva piuttosto in ombra negli scritti dedicatori precedenti, anzi, come si è visto, la chiusa della lettera a Verallo è un'orgogliosa promozione, quasi al rango dei padri. Rivolgendosi al marchese del Vasto all'inizio della seconda agiografia Aretino invece alterna la professione di inadeguatezza alle giustificazioni per i limiti della sua opera. La materia prettamente encomiastica non ha un ampio sviluppo: certo non mancano gli appellativi iperbolici all'indirizzo del dedicatorio,<sup>26</sup> ma né per lunghezza né per ricercatezza retorica ci si avvicina alla postfazione della *Vita* della Vergine. A motivare il minor grado di esplicitzza del panegirico concorre la destinazione diretta ad Alfonso d'Avalos, mentre negli scritti precedenti il filtro di un mediatore nella persona del destinatario poteva consentire un più ampio e più smaccato dispiegarsi delle potenzialità elogiative, senza ledere alla parvenza d'umiltà che pure il nobile deve conservare. La sezione encomiastica più diretta qui

---

25 *Ibid.*

26 *Ivi*, p. 607: «voi, che sete una cosa sublime, in soggetto magnanimo e uno atto fatale».

non riguarda il marchese, ma il duca di Mantova, con il quale in verità Aretino ebbe un rapporto controverso, ma infine pacificato. Come la *Marfisa*, la *Vita di Caterina* potrebbe avere avuto origine su iniziativa di Federico Gonzaga, sebbene sia poi stampata nel segno di Alfonso d'Avalos. Nel 1540 il duca di Mantova è ormai morto; il suo elogio dunque non è immediatamente funzionale alla causa aretiniana, ma diviene almeno un argomento di lode indiretta per Alfonso d'Avalos, che ha promosso la riappacificazione tra lui e Aretino.

La parte più rilevante dell'epistola è incentrata sull'opera che accompagna e fin dalle prime righe campeggia il motivo dell'insufficienza dello scrittore, tipico in particolare nel caso di opere che esorbitano dai confini del sensibile, ma assente nella prima agiografia, che pure riguardava il caso ancor più miracoloso di Maria. Aretino ricorre alla più giustificabile delle argomentazioni: «scusate me che, per esser di carne, non posso esplicare i concetti divini»;<sup>27</sup> protesta di avere a disposizione la «penna de la fragilità» in luogo della «lingua de lo Spirito Santo» che sarebbe richiesta per questo genere di opere, deponendo completamente l'ardire che aveva mostrato nell'epistola a Verallo adducendo gli esempi di Paolo e dei padri teologi, pur non in esplicito parallelo alla propria letteratura, ma senza neppure negare l'analogia. Inattesa nell'usuale deferenza che connota gli scritti dedicatori è l'accusa rovesciata su Alfonso, ora interpellato in terza persona benché sia il destinatario dello scritto:

Se voi non trovate la virtù mia ne la prova che una volta vi sete mosso a farne de la grandezza che io ho trovata la liberalità vostra ne la esperienza che sempre ne feci, datene la colpa ad Alfonso Davalo, il quale ha voluto che io formi un libro intero d'una leggenda che non empie un foglio mezzo, talché io vorrei che la sterilità di cotale istoria fusse stata imposta a lo studio di qualunque si voglia.<sup>28</sup>

L'accusa è stemperata oltre che dal suo contenuto (l'aver sovrastimato lo scrittore) dall'essere inserita all'interno della lode della liberalità. Come sempre in questi casi, per chi sia abituato alle lamentele di Aretino sulla spilorceria del suo protettore, il pregio della generosità suona beffardo, ma il contesto di genere (e l'opportunità pratica) impone che l'elogio sia preso sul serio (almeno come auspicio). Si è già detto come sembri poco credibile la giustificazione della scarsa consistenza della fonte, dato il contesto e data la facilità scrittoria dell'autore.

Va segnalato che la scusa della sterilità della storia di Caterina è argomentata con un paragone che chiama in causa un artista, anzi il più acclamato: «Che

---

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

potria mai fare lo stupendo arteficio del divin Buonaruoti nel dipignere in poco spazio un concistoro apostolico, non gli essendo lecito di vestire lo assiso pontefice né i sedenti cardinali d'altro che di rosso o di pavonazzo?».<sup>29</sup> La costrizione esercitata dalla storia sullo scrittore è paragonata ai limiti che, per assurdo, potrebbero vincolare le scelte cromatiche del pittore: un'altra tessera nel mosaico delle relazioni tra arte e letteratura che Aretino costruisce attraverso tutte le sue opere. Qui il confronto dovrebbe contribuire all'abbassamento del profilo dello scrittore, in ottemperanza al *topos modestiae* implicito nel genere della dedica. Vero è che il libro è concluso: cioè la sfida è vinta, la penna dell'autore è riuscita a superare l'ostacolo di una storia troppo smilza.

Paragonando la propria difficoltà a quella che avrebbe potuto creare problemi persino a Michelangelo, Aretino esalta se stesso, per essere riuscito nell'opera. La letteratura, come la pittura, è «arteficio», una macchina, una costruzione che anche quando parte da una storia data (e questa è la novità grande della produzione religiosa di Aretino rispetto alle prose precedenti), vi allestisce sopra un edificio originale, fatto di parole capaci di dilatarsi, di raddoppiare per subentrare al vuoto dei fatti. Aretino nutriva una deferente ammirazione per Michelangelo,<sup>30</sup> non stupisce pertanto che lo definisca «divino», ma rimane comunque interessante la scelta dell'aggettivo coincidente con l'epiteto per eccellenza di Aretino. Nel periodo seguente, che fa sintesi della professione di umiltà e dell'orgoglio poetico, l'autore inquadra il senso di questo suo lavoro letterario entro due termini chiave: invenzione e meditazione.<sup>31</sup> La prima qui è «poca» secondo le proteste di Aretino e vincolata alla vulgata agiografica intorno alla santa; l'azione dello scrittore si manifesta nella seconda, l'elaborazione, che scaturisce dai fatti dati e li arricchisce, nelle diverse forme dell'amplificazione che sostanziano il testo, prima fra tutte la prassi del raddoppiamento tanto degli epiteti, quanto dei concetti (più volte si ricorre a due o più periodi di fatto sinonimici). La «meditazione» aretiniana non è soltanto nelle considerazioni di ordine dottrinario e morale (pure non assenti nell'opera),<sup>32</sup> ma anche (soprattutto) nella

---

29 *Ibid.*

30 Ai rapporti tra i due si è dedicato Paul Larivaille in molti suoi studi. Cfr almeno P. LARIVAILLE, *Aretino e Michelangelo. Annessi e connessi per un ripensamento*, in ID., *Varia aretiniana*, Manziana, Vecchirelli, 2005, pp. 337-354.

31 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 607: «Ecco, lo scriver mio, sempre ne l'ire, ne le minacce, ne le prigioni, negli spaventi, nei supplizii e ne le morti, si sostien quasi tutto in sul dosso de la invenzione, però che, oltre che ogni cosa che risulta in gloria a Dio è autentica, l'opera, che in sé stessa è poca, sarebbe nulla senza lo aiuto che io le ho dato meditando».

32 Tradizionalmente la critica ha svalorizzato l'apporto originale delle opere religiose di Aretino dal punto di vista teologico. Del resto, non a questo aspirava lo scrittore. Ma recentemente si è meglio approfondita la consapevolezza teorica di Aretino, ravvisando nelle sue opere influenze del complesso dibattito religioso che infiammava l'Europa (non solo Venezia) al tempo. Un profilo completo della questione è in É. BOILLET, *L'Arétin et la Bible* cit.

riscrittura letteraria del materiale agiografico, con l'innesto di *topoi* e con una congruente declinazione stilistica. Paradigmatico in tal senso è il dispiego di retorica nei momenti descrittivi; in questa seconda agiografia va in questa direzione la rappresentazione della protagonista, costruita sui canoni espressivi della bellezza femminile.<sup>33</sup>

La lettera postfatoria nella *Vita di Caterina* è per Francesco Priscianese, affinché si faccia intermediario di Aretino presso i cardinali Accolti e Ridolfi, donando loro il libro. Il discorso qui si muove entro la dimensione socio-morale piuttosto che entro coordinate letterarie, anche se nella parte iniziale, l'unica incentrata sul libro, l'autore riesce a inserire i nomi di letterati a cui rendere omaggio. Sono Giovanni Guidiccioni, Francesco Maria Molza e Claudio Tolomei, elogiati con la consueta struttura appositiva nome + specificazione: «fiati del decoro, anime de le scienze, e spiriti del giudizio».<sup>34</sup> La triplice menzione, a inizio della lettera, serve da pretesto per inserire la lode del destinatario: se finora il mittente era approvato dai tre poeti suddetti, ora egli inorgoglisce ancor più per la stima che gli è accordata da Francesco Priscianese. Per la verità, come si può facilmente capire, il richiamo a Guidiccioni e agli altri non è affatto necessario e se ne percepisce la funzione encomiastica con una certa ostentazione.

L'epistola, a differenza dei testi simili inclusi nelle agiografie, sembra avere un carattere più pubblico, a giudicare dal relativamente ampio catalogo dei nomi, corrispondenti alle personalità da compiacere. Si tratta effettivamente di un catalogo, nel senso che le possibilità discorsive si esplicano in un'altra sezione della lettera, mentre l'elenco dei nomi è piuttosto asciutto, fatto salvo qualche doveroso attributo ad accompagnare l'onomastica. Il motivo meglio sviluppato, che costituisce il corpo della lettera, è la critica ai cardinali corrotti. All'ozio di quei porporati, promossi alla carica senza averne alcun merito, Aretino contrappone i propri scritti religiosi (argomento consueto). Il discorso offre l'agio per il *topos* aretiniano di «Roma cauda

---

Cfr. anche R.B. WADDINGTON, *Pietro Aretino. Subverting the System in the Renaissance Italy*, Dorchester, Ashgate Variorum, 2013. A un Aretino meno spregiudicato e più ascetico si giunge anche in R.M. MORANO, *Messer Pietro Aretino: «il parere» e «l'essere»*, in «Sincronie», XIII, 2009, 25-26, pp. 93-106.

33 Cfr. *supra*, capitolo I. Questo il passo più rilevante nella descrizione della santa: «Era la sublime fanciulla d'indole generosa e di grazia elegante. Risplendevale ne l'aria del sembiante una certa divinità che si può immaginare e non esprimere. Gli occhi, i quali le balenavano sotto le ciglia dotate di autorità venerabile, erano pieni di letizia semplice e di dolcezza grave, talché chi la mirava non poteva pensar male. Ardeva nel suo terso volto il fuoco de la età di forse quindici anni, onde le fiammeggiavano ne le gote candide due rose vermiglie sì vive e sì lucenti, che l'aurora, da che ella e le rose furo, non aperse mai tali», P. ARETINO, *Opere religiose* cit. p. 321.

34 *Ivi*, p. 608.

mundi», qui però smorzato dalla speranza di una redenzione, che attinge a toni profetici quasi di scritturale (o, per restare alla letteratura, dantesca) memoria, non incongrui nel contesto dell'opera religiosa: «Per la qual cosa i giusti essulteranno ne la felicità di cotal giorno».<sup>35</sup> Si inserisce qui il catalogo dei sei illustri personaggi, ciascuno dei quali è indicato con un aggettivo che varia il tema della bontà, attenendosi comunque entro le potenzialità del linguaggio convenzionale. L'elogio raddoppia, in piena linea con la prassi stilistica perseguita anche nelle opere agiografiche: alla rassegna dei cognomi segue quella dei nomi, in ordine chiastico rispetto ai precedenti, con un'inversione su sei membri che ricorda la metrica della sestina. *In cauda*, a maggior enfasi, l'ultimo nome: Nicolò Ardinghelli, per il quale il modulo apposizione + specificazione è addirittura quadruplicato:

E io, correndo a la corte che or fuggo, venuto nel concilio degli amici veri, alimentarò il mio animo con la dolcezza de la conversazione del chiaro Aldovrandini, del buon Nardi, del giusto Giannotti, de l'ottimo Pescia e del perfetto Becci. E mentre Lodovico, Simone, Donato, Iacopo e Selvestro, uomini di integra fede, di singular valore, di prestante senno, di illustre grido e di cristiana pietade, non isdegnando il mio comerzio, mi accetteranno nel collegio loro, fornirò di rallegrarmi ne la conoscenza del gentile Nicolò Ardinghelli, eleganzia dei costumi, grazia del sermone, modestia de la gioventù, osservanza de la religione.<sup>36</sup>

La dedica premessa alla *Vita di Tommaso* nell'edizione del 1543 è di tono completamente differente rispetto agli scritti peritestuali delle precedenti agiografie; basta la brevità a dimostrarlo. Indirizzata al «Gran Marchese del Vasto», la lettera spiega in termini poco deferenti la genesi dell'opera: «Ecco, Signore, che, sì come i comandamenti dei vostri prieghi mi fecero già fare la istoria di Caterina, e beata e Reina di Alessandria, così le violenza de le vostre indegnazioni mi hanno fatto ora scrivere la *Vita di Tomaso*».<sup>37</sup> L'opera appare non un omaggio ma il saldo di un debito; lo conferma la frase di chiusura dell'epistola: «a la vostra altezza piacerà di perdonarmi il fallo da me commesso per causa de la colpa sua».<sup>38</sup> La colpa rinfacciata al committente è quella di aver incalzato l'autore facendogli affrettare la stesura di un libro che invece avrebbe richiesto altro lavoro, per la difficoltà del soggetto.

---

35 *Ivi*, p. 609. Del resto la modulazione in toni profetici è già dell'Aretino dei *Pronostici*, né è una novità che essa si coniughi con il motivo della corruzione romana: il momento esemplare coincide con il sacco. Cfr. N. CATTELLI, *Una miriade di frammenti. Note su Pietro Aretino e il sacco di Roma*, in *L'elmo di Mambrino. Nove saggi di letteratura*, a cura di G. Ronchini, A. Torre, Lucca, Pacini Fazzi, 2006, pp. 5-17.

36 P. ARETINO, *Opere religiose*, pp. 609-610.

37 *Ivi*, p. 612.

38 *Ivi*, p. 612.

A indicare l'altezza dell'argomento e quindi il rischio di audacia per lo scrittore che vi si cimenta, Aretino allude all'episodio della vita del santo in cui Cristo appare a lodarne gli scritti. La scena è tra le più notevoli dell'opera e trascina con sé significati metaletterari, di cui si è detto.<sup>39</sup> Qui l'autore vi ricorre per protestare la sua umiltà, ma più che l'usuale *topos modestiae* degli scritti prefatori, il motivo vale come rivendicazione fiera delle proprie ragioni nel teso confronto con il dedicatario.

L'epistola dedicatoria che per suo stesso genere è il luogo dell'encomio e della deferenza, con il corredo topico che si conviene, qui al contrario è piegata quasi a dichiarazione di guerra, o quanto meno attestazione non velata del dispotismo del committente. Il letterato gioca il ruolo del servitore, malgrado lui, costretto a piegarsi alle richieste, anche a costo del risultato della propria opera. Suggello della parte è la firma provocatoria: «Servitore Pietro Aretino». L'appellativo convenzionale prende un senso volutamente letterale nel contesto dell'astiosa dedicatoria. Nel corso del libro, come si è visto, la retorica encomiastica in onore del d'Avalos trova il suo posto. Anche la professione di umiltà sembra ridimensionarsi entro il perimetro del topico quando l'io si affaccia all'interno del libro, mentre in sede liminare l'epistola diviene strumento di attacco di cui il personaggio pubblico Aretino si avvale nel suo rapporto con il potere; alla convenzionale retorica dell'ossequio qui subentra la retorica del letterato fiero, vittima dei capricci dei potenti.

Come «servo» (e anzi «inutile servo») Aretino si firma nell'epistola dedicatoria del 1552 a Giulio III,<sup>40</sup> ma con ben altro tono: qui la deferenza è iperbolica, sia per il livello del destinatario sia per la posta in palio (la speranza del cardinalato). Dopo essersi qualificato come «per divina grazia uomo libero», subito si definisce «vermine vile», colmo dell'abbassamento. Il motivo della modestia di chi scrive non può mancare in uno scritto che è quasi un collettore della topica del genere encomiastico. Domina la retorica enumerativa, figura dell'eccesso di virtù che si vuole assegnare al destinatario; stavolta inoltre, diversamente da quanto accade in altri panegirici dei nobili contemporanei inclusi nelle dediche o nel *corpus* delle agiografie di Aretino, c'è anche una ricercatezza semantica. Gli attributi non sono solo quelli abusati a cui Aretino ricorre in simili contesti; si nota invece il tentativo di personalizzare l'elogio, pur senza uscire troppo dal perimetro della convenzionalità. Insomma c'è un'inventiva retorica più evidente. Giulio III è

commendabile nel grido pubblico, adorando negli occhi dei popoli, esperto in l'azioni domestiche, affabil nel commercio

---

39 Cfr. *supra*, capitolo I.

40 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 87.

dei familiari, accorto nel porger degli esempi, singulare ne la diversità de le dottrine, saputo ne la notizia de le cose, provido ne lo esprimer de le parole, cauto ne lo uffizio del tacere e incomparabile ne la esperienza de la memoria.<sup>41</sup>

La lode è calata nella struttura enumerativa, in un'infilzata di dieci sintagmi paralleli; fra gli aggettivi colpisce la discreta apertura della gamma: oltre al solito «singolare» ricorrono termini non altrettanto comuni negli elogi compresi nelle tre opere.

La dedicatoria comincia con il *topos modestiae*; fin da subito l'autore ricorda il vincolo più evidente che lo lega al pontefice e da cui spera discenda una particolare affezione di lui: l'esser nato nella sua stessa città. Dovendo offrire a Giulio III le sue opere, Aretino sottolinea come a lui si debbano «simulacri e istorie»: ancora una volta arte e letteratura si trovano congiunte, sotto la comune protezione papale, ovvero sotto il comune dovere di esaltare il pontefice. Nella stessa frase quest'idea è ribadita, per raddoppiamento come lo scrittore usa spesso fare. Ai simulacri e alle storie corrispondono chiasticamente (e con perfetto parallelismo dei due membri) «annali in eterna ricordanza del nome e statue in chiara lode del merito». Arte e letteratura unite a diffondere la fama ed eternarla. L'idea non è nuova né qui è sviluppata in una teoria degna di rilievo. Trovarla espressa all'inizio di un testo liminare a cui lo scrittore assegna una notevole importanza, in quanto presentazione di un libro che dovrebbe essere tra i principali argomenti a sostegno della sua candidatura alla porpora, lascia intendere quanto strettamente legate dovessero essere per Aretino le due discipline, al punto che l'abbinamento scaturisce quasi spontaneo.

Che la dichiarazione di umiltà con cui si apre l'epistola sia topica e da intendersi del tutto diversamente dalle proteste che accompagnavano la dedicatoria della terza agiografia nella *princeps* è presto chiaro, nel momento in cui lo scrittore non ha remore a parlare del proprio ingegno. Poiché ebbe dalla natura questa dote, egli è tenuto a usarla per glorificare il pontefice. Da questo punto comincia la sezione puramente encomiastica della lettera, priva di argomentazioni, articolata su una serie di omaggi al destinatario. A variare la statica dell'elogio è soltanto il riferimento alla guerra, cui il papa è costretto malgrado la propria naturale inclinazione alla pace, e di conseguenza l'auspicio o piuttosto la profezia del trionfo.

La lettera si chiude con un'immagine in cui l'io che scrive si eleva quasi al rango del santo ispirato da Dio. La figura che ne risulta è decisamente epica: «Onde parmi veder Pietro che nel conspetto del cotanto esclamato Concilio, destrutta la setta degli erranti, quasi

---

41 *Ibid.*

di letizia piangendo, serra de la guerra le porte e con inestrigabili catene lega le braccia e le mani del furore tremendo e de l'armi». <sup>42</sup> Vi si giunge dopo che già un inequivocabile gioco onomastico, alludendo a Giulio Cesare, ha aperto la via al confronto con i fasti del mondo romano e dunque con la mitica *pax Augustea*. <sup>43</sup> A proposito dei luoghi comuni degli scritti di dedica, va evidenziato che solo in questo testo (non nelle dedicatorie alle prime edizioni) si trova la parola (e l'immagine con essa) «dono», all'interno di un periodo in cui si concreta la funzione pragmatica di questo testo. La frase merita di essere riportata per intero per mostrarne la struttura:

La somma del tutto è che la vostra beatitudine innata si degni prendere il dono che per mano de la divozion che le debbo vi presenta la più isviscerata affezione, il più ardente desiderio e la più sincera lealtade che una mente, un core e un'anima possa esprimere in atto, in volontà e in pensiero di persona avertita in fare opra appartenente a sé, in pro di sé e abito per sé. <sup>44</sup>

La reiterazione ternaria di tutti i membri della seconda parte dell'enunciato rasenta l'ossessivo cristallizzando il gesto del dono in una retorica libresca che paradossalmente si dimostra oltremodo calcata mentre il vocabolario gravita nel campo semantico del sentimento, dell'emozione. L'«ardente desiderio» è raggelato nello schema modulare del periodo, così come la «isviscerata affezione» rimanda piuttosto alla gelida anatomia in un corpo aperto che a genuine pulsioni emotive: non alla spontaneità del dono si punta ma all'elaborazione retorica su cui esso si articola. Il testo introduttivo esibisce lo stile dell'amplificazione, nella doppia forma di raddoppiamento e di iperbole; quest'ultima si presenta anche come richiamo al genere epico; l'epica qui però non è nelle imprese del santo, ma in quelle, profetizzate, del dedicatario.

I testi liminari di accompagnamento alle tre agiografie appaiono più spostati verso l'esterno, verso il pubblico e la società in cui il libro sta per comparire, che verso l'interno dell'opera, il mondo e i personaggi in essa rappresentati. L'io autoriale che poco interviene all'interno delle *Vite* usa le lettere prefatorie e postfatorie come strumenti del suo ininterrotto dialogo con il contesto storico in cui si iscrive: sono insomma lo spazio pubblico per la messa in scena di Aretino, che manca all'interno delle opere.

Oltre agli interventi espliciti, nelle tre opere si possono leggere una serie di riferimenti che acquistano

---

42 *Ivi*, p. 88.

43 *Ibid.*: «Al divo Giulio da Cesare osservato».

44 *Ibid.*



significato se riportati al confronto con i destinatari. Si possono individuare due argomenti in questa direzione: i richiami che orbitano intorno al concetto di generosità e i giudizi (a volte impliciti) di carattere antipopolare.

La prima scena della prima agiografia già permette di notare il valore assegnato alla liberalità. Giocchino e Anna sono infatti esempi di questa virtù, come lo scrittore si premura di ricordare. Il loro santo comportamento muove la generalizzazione dell'io autoriale, cioè l'uso della prima persona plurale che attualizza l'episodio evangelico, mostrandone immediatamente la valenza universale. Il comportamento dei genitori di Maria deve essere d'esempio per il presente, dice l'autore. Il suo bersaglio sono gli avari, che non si curano di Dio e dei poveri. Certo tra quei poveri egli non può spudoratamente includersi, ma ricordare al suo nobile pubblico la virtù della generosità può comunque giovargli direttamente: «Ma saria pur bello l'universo, se l'esempio dei genitori della Vergine movesse quegli che, infiammati solo de le gemme e de l'oro, né a Dio, né ai poveri, né a sé, né ai suoi riguardano».<sup>45</sup> Il primo esplicito passaggio dal tempo della storia a quello della lettura con il noi inclusivo avviene nel segno della generosità: forse per una sottile strategia interessata.

Nel *corpus* agiografico aretiniano l'esempio riportato non è un caso isolato: spesso si insiste su quanto meritevole sia per il cristiano la carità. Il termine «generoso» riconduce alla nobiltà: la larghezza nel donare interessa in particolare chi ha possibilità di offrire, tanto più nell'ottica aretiniana. Allo scrittore insomma interessa esortare alla carità soprattutto i suoi protettori. In questa direzione si possono interpretare alcuni affondi di taglio francamente antipopolare. Il raccordo fra il motivo della generosità e la faziosità filonobiliare è ben figurato nella seguente espressione a proposito dei fratelli di Tommaso nella terza agiografia: «la generosità dei giovani da generoso genitore generati».<sup>46</sup> La figura etimologica reiterata e la paronomasia (con la ripresa della palatale in «giovani», a sovraccaricare ulteriormente l'omogeneità fonica) corrispondono senz'altro a un gusto che Aretino manifesta anche in altro contesto, ma qui l'effetto è di marcare molto fortemente il concetto anfibologico di generosità: sia come nobiltà sia come liberalità. Nel passo in questione la generosità non sprona a munifiche largizioni ma a un animo incapace di tollerare le offese; il risultato è anzi negativo, perché determina l'intervento dei fratelli contro la vocazione del santo. Qui però l'insistenza retorica sembra giocare a favore dei due giovani, quasi ad attenuarne la colpa in nome di una attitudine in sé encomiabile perché propria del sangue nobile. Del

---

45 *Ivi*, p. 92.

46 *Ivi*, p. 508.

resto, nella rappresentazione dei familiari antagonisti di Tommaso lo scrittore si trova sempre a dover bilanciare la negatività del loro operato ostile con le sante ragioni del protagonista e la loro caratterizzazione di fondo che non può essere negativa, dal momento che da loro deve discendere il casato d'Avalos.

Rispetto alle usuali strategie encomiastiche dei poemi, Aretino nell'agiografia ha una difficoltà in più: il capostipite da celebrare non può coincidere con il protagonista, che è vincolato dal voto di castità e dunque precluso come fondatore della genealogia. Esaltare il santo non è sufficiente quindi per centrare l'obiettivo pragmatico del panegirico dei committenti, ma occorre fare in modo che l'alone di santità riverberi sui fratelli, da cui soltanto può propagarsi il sangue. In più, prima ancora che le ragioni storiche, le ragioni narrative richiedono un antagonista per animare il racconto. Impossibile introdurre nuove figure, per la natura non finzionale dell'agiografia, che impone la coerenza con le notizie note e attendibili intorno al protagonista. Insomma, la dedica feroce del terzo scritto agiografico ad Alfonso d'Avalos alla luce di questi vincoli si comprende meglio: il compito dello scrittore non è semplice davvero nel coniugare la biografia dell'Aquinate con la celebrazione del destinatario.

Forzando sull'idea di generosità, con scelte formali come quelle dell'espressione sopra riportata, il discorso di Aretino si pone su tre piani. Al livello immediatamente letterale, la retorica esibita è attestazione del virtuosismo espressivo dello scrittore, quasi un compiaciuto ricamo di parole, che segna la valenza letteraria del libro. Aretino dimostra di operare sui materiali agiografici tradizionali con una riscrittura tutta personale, sul piano stilistico prima ancora che su altri piani; come dichiara nell'epistola prefatoria alla *Vita di Caterina* l'opera si regge sull'invenzione e sulla meditazione, dove quest'ultimo aspetto estesamente può includere il processo di rielaborazione (e amplificazione) espressiva di cui il gioco verbale sul termine «generosità» è una delle punte più vistose.

In secondo luogo, l'insistenza sulla nobiltà dei fratelli di Tommaso si legge come una esplicita esaltazione dei loro discendenti e mira dunque a soddisfare le ambizioni del committente. Ennesima sottolineatura dell'altezza dei natali, la frase è anche giustificazione, nell'andamento del racconto, dell'agire altrimenti errato dei due personaggi.

Infine, marcare il termine «generoso» serve ad Aretino a insinuare in primo luogo nel più vicino discendente della «generosa» famiglia anche l'idea più vantaggiosa di generosità: l'ambiguità del termine è strategicamente proiettata in un contesto di pragmatico interesse per l'autore.

Nella volontà di compiacere il dedicatario, ma anche altri potenziali benefattori, si possono comprendere alcune inflessioni marcatamente aristocratiche che si incontrano nelle tre opere. Va subito precisato che l'atteggiamento nei confronti del popolo non è sempre negativo. Spesso gli umili sono esaltati, sull'eco evangelica. Valgano le parole

con cui è presentato Giuseppe nella prima *Vita*: «Chi mai vidde un uomo vilissimo e onestissimo sopraggiunto in luogo non pensato de la presenza d'imperatore o di re vede Giuseppe ricovrato ne la istessa modestia e ismarrito ne la propria indegnità».<sup>47</sup> La dittologia aggettivale al superlativo concreta l'immagine di umiltà che si intende tratteggiare per Giuseppe. Il carattere ossimorico dell'espressione, per il portato di nobiltà che dalla matrice latina discende sul secondo termine (l'*honestum* tanto pregnante in letteratura, dal modello del *senes* romano), richiama il concetto cristiano della congiunzione del divino nell'umile, figurato in Cristo ed espresso nel *sermo humilis*. Qui forse non è opportuno presumere una tale consapevolezza, ma sicuramente l'uomo «vilissimo» a cui è paragonato Giuseppe è figura positiva. Del resto, anche in chiave aristocratica il suo atteggiamento è encomiabile, dal momento che qui il termine di paragone rappresenta lo stupore reverenziale di fronte all'imperatore. Vero è dunque che l'esempio attesta la possibilità di una rappresentazione positiva dell'elemento popolare nel libro, ma comunque riporta a un'attitudine di subordinazione.

In altri casi, il punto di vista filonobiliare, gradito al committente e ai potenti, è evidente. Il primo segnale è macrotestuale: oltre a Maria (la cui nobiltà è decretata *ab origine* da suggello divino), i due santi protagonisti delle altre due *Vite* sono entrambi di famiglia nobile: la committenza nobile ha scelto di proiettarsi in personaggi nobili. In questo comunque l'autore può non aver avuto parte. In alcuni passi dei suoi scritti invece emerge la volontà di distacco dalla massa (con un anacronismo qualificabile come classista). Nella *Vita di Caterina* per esempio la folla inneggia ai carnefici. Due esempi tratti dalla terza agiografia rivelano le scelte anche stilistiche che contrassegnano in termini negativi il popolo. Il primo passo si trova significativamente nell'episodio del battesimo di Tommaso, cioè in un contesto che è posto in parallelo con l'attualità extratestuale del committente. Il momento è infatti paragonato al battesimo del figlio di Alfonso e Maria con il comparatico di Carlo V. All'imperatore corrisponde nella storia di Tommaso il vescovo che in rappresentanza del pontefice fa da padrino all'Aquinate. La cerimonia si svolge nella chiesa gremita; la folla è disegnata con tono sprezzante: il vescovo «a pena poteva reggersi sopra di sé tanto era importuna la molestia datagli da le spinte del popolazzo che gli ondeggiava dintorno con incircospetta insolenzia»,<sup>48</sup> più avanti il «popolazzo» è detto «turba». Tale caratterizzazione serve a rappresentare il miracolo dell'improvviso silenzio che si genera quando voci angeliche proclamano il nome da assegnare al bambino. Il punto di vista

---

47 *Ivi*, p. 192.

48 *Ivi*, p. 472.

comunque fa apparire il popolo in una luce negativa, rivelando un certo sprezzo nobiliare.

A conferma di questo giudizio è il commento che approva l'andare solo di Tommaso verso Bologna:

Dipoi, ripreso il camino verso Felsina, terra saputa e cittade alma, così solo, così vile e così abietto come voleva essere, andava godendo d'uno suo stato sì fatto non curando niente del vulgo, imperò che quel che pensa è vano, quel che afferma falso, quel che dannà buono e quel che apprezza infame. Egli, che non coi molti ma con i pochi conversava, giunto in Bologna [...].<sup>49</sup>

La critica del vulgo in sé non è sicuramente una novità, radicata com'è nella tradizione classica e cristiana. Va però rilevato che nel contesto storico in cui l'opera si colloca, nelle mani di uno stratega dell'immagine di sé qual è l'autore, potrebbe non essere una forzatura l'ipotesi di una certa declinazione interessata del motivo antipopolare. Il contrasto con il volgo fa brillare maggiormente i pochi ammessi alla conversazione con il santo, ma idealmente questi pochi possono includere anche i lettori dell'agiografia, che per il tramite del libro si sentono partecipi della parola di Tommaso e pertanto ammessi in una élite, nel cerchio più ristretto della quale troneggiano i nobili dedicatari. L'autore insomma promuove i suoi lettori, in primo luogo i nobili, nel novero esclusivo degli intendenti e la loro celebrazione è per lui strumento di guadagno e di propaganda.

---

49 *Ivi*, p. 565.



# Capitolo IV

## Scrittura sacra e arte

La critica che di recente si è occupata della produzione sacra aretiniana (ma anche, più in generale, della biografia e della poetica dello scrittore) non ha mancato di ricordare quanto gli anni che precedono il concilio a Venezia siano animati da fermenti che in vario modo si inscrivono nelle correnti simpatizzanti per la riforma.

L'edizione definitiva delle tre agiografie risale agli anni in cui lo scrittore ha realistiche speranze di accedere al cardinalato: dovrà pertanto cautelarsi da ogni sospetta inclinazione in senso protestante. Rimane comunque innegabile che tra le conoscenze di Aretino figurano personaggi notevoli del pensiero riformato.<sup>1</sup>

Con il secondo terzetto di opere sacre Aretino passa dalla parafrasi all'agiografia. Oltre alle altre differenze che sono state osservate fra i due periodi della produzione sacra (per lo più a scapito del secondo, giudicato più fiacco), andrà osservato anche il cambiamento di genere. Il XVI secolo vede una eccezionale fortuna delle parafrasi, che in ambito sacro culmina con l'opera di Erasmo; si ritorna allora al problematico rapporto con le istanze di riforma. La parafrasi sacra comunque ha la propria origine in contesto cattolico; è significativo che né Lutero né Calvino si cimentino con questo genere, che adombra come presupposto implicito la necessità di una riscrittura del testo sacro. Il parafrasta ha libertà di dilatare laddove l'originale è troppo conciso e, viceversa, di abbreviare i casi di prolissità; egli inoltre interviene a abbellire il testo, secondo la definizione di parafrasi fornita da Sisto da Siena.<sup>2</sup> In questi margini si esercita la

---

1 Cfr. É. BOILLET, *L'Arétin et la Bible* cit. La questione è affrontata anche negli studi segnalati *supra*, *Introduzione*, n. 2.

2 SIXTUS SENENSIS, *Bibliotheca sancta*, Venetiis, Franciscus Franciscium Senensis, 1556, Liber III, *De Paraphrasi*, p. 260: «Paraphrasis, ecphrasis, seu metaphrasis, (quas, omnia quorundam rhetorum distinctione, idem significare volo) illa est, quae ipsam divinae scripturae narrationem in aliam vertit narrationem, ei proportionem respondentem: in qua quidem, ut Themistius asserit in praefatione Posteriorum Aristotelis, licet Paraphrastae, servata semper eiusdem sensus integritate, proluxa, et in longum effusa substringere; pressa, et concisa libere dilatare, atque ampliare; omnia supplere; hiantia explere; involuta et obscura apertis et conspicuis verbis illustrare, et decora sermonis elegantia exornare; atque ea, quae longe inter se dissita, et nullo ordine videntur disposita, connectere, et in ordinata seriem disponere».

bravura dello scrittore, più ampi di quelli lasciati dal commento. L'agiografia invece non è propriamente una riscrittura, sebbene l'agiografo cinquecentesco si muova di necessità entro il solco già scavato delle precedenti vite. Oltre alle fonti dirette e oltre alle convenzioni implicitamente veicolate dal genere, una certa influenza deve essere esercitata dall'indotto non letterario che si è affermato intorno al santo. La concretazione più evidente è nella rappresentazione artistica, specie nella più abbondante declinazione pittorica.

Il rapporto di Pietro Aretino con il mondo artistico si articola in molteplici diramazioni: partendo dall'aspetto più immediato, cioè quello che si ricava dai suoi scritti, si osservano sia espliciti riferimenti al mondo dell'arte a lui contemporaneo, sia contaminazioni meno patenti, che si traducono sulla pagina nei modi di una scrittura potentemente ecfrastica. Se poi si guarda al personaggio Aretino, costruito per buona parte attraverso l'epistolario (comprese le lettere ricevute), la relazione con il dominio artistico si arricchisce di dati essenziali. Emerge infatti il profilo di uno scrittore con velleità da pittore, che coltiva o ambisce a coltivare amicizie con gli artisti, e, infine, a cui è riconosciuta generalmente una discreta competenza in materia pittorica, tanto che Lodovico Dolce lo sceglie come interlocutore nel suo dialogo sull'arte, in un contesto in cui non è affatto scontato che uno scrittore possa esprimersi in un campo che tradizionalmente pertiene agli addetti ai lavori.<sup>3</sup> I teorici di arte sono per definizione solo gli artisti stessi; Aretino è invece ammesso, per scelta dell'autore, a formulare giudizi in materia.

Guardando al *corpus* agiografico aretiniano nell'insieme si notano sicuramente forti elementi di continuità stilistica fra le tre opere. Ma oltre alla relativa omogeneità della prosa di Aretino, si individuano anche alcune situazioni ricorrenti, non necessariamente originate dalla comune afferenza all'agiografia. Sono piuttosto soluzioni rappresentative che l'autore sembra reputare ben congeniali al genere, tanto da ripeterle nelle tre vite, benché non siano motivate né da contingenze testuali (lo sviluppo della storia) né extratestuali (la congruenza con le fonti o la tradizione vulgata intorno alla vicenda). Se è vero infatti che

---

Cfr. M. ENGAMMARE, *La paraphrase biblique entre belles fidèles et laides infidèles. Etude exégétique et théologique d'un genre en vogue au XV<sup>e</sup> siècle*, e C. BOURGEOIS, *Les paraphrases littéraires : imitation ou explication ?*, in *Les paraphrases bibliques aux XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, par V. Ferrer, A. Mantero, Genève, Droz, 2006, pp. 19-36 e pp. 115-132.

3 M. SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare d'arte a Firenze nel Cinquecento. Tracce di un dibattito fra artisti e letterati*, in *Officine del nuovo* cit., pp. 1-31 (estratto) e D. PIETRAGALLA, *Corrispondenze tra arte e letteratura. Letterati in pittura, pittori in letteratura*, in «Letteratura e Arte», I, 2003, pp. 173-183.

certe analogie si possono spiegare con la comune presenza del sacro e del divino nei tre libri, vi è almeno un caso in cui colpisce il replicarsi in tre contesti tanto diversi di una stessa scena. Non stupisce, per esempio, che tanto la prigione di Caterina quanto la cella di Tommaso si dilatino perdendo di fatto il perimetro che le circonda secondo la percezione umana, per accogliere la visione del divino, per definizione infinito e non circoscrittibile. Nei due casi lo scrittore deve far fronte al mistero della visione finita dell'infinito, perciò ricorre alla medesima soluzione della miracolosa dilatazione dello spazio.<sup>4</sup> Meno evidenti sono invece le ragioni che lo inducono a inserire in tutti e tre i volumi la scena di uno spazio in rovina. Vi sono naturalmente significati simbolici, a dire la rinascita cristiana dopo la morte del paganesimo, ma qui interessa piuttosto l'intenzione estetica dello scrittore, forse non immune da suggestioni artistiche.

Nella *Vita di Maria* lo spazio in rovina è quello fondamentale in cui avviene la nascita di Gesù. Il vangelo di Luca parla di «praesepio»;<sup>5</sup> lo pseudo-Matteo racconta che un angelo guida Maria ad una grotta sotterranea, in cui non c'è mai stata luce. Quando vi entra la grotta risplende e conserverà questa luce fino a che vi sarà Maria (XIII, 2). Va segnalato però che due codici dello stesso testo (cod. Arundel 404, Londra, British Museum e ms. 0.3.9, Hereford, Libreria del Capitolo) non riportano l'intervento dell'angelo, ma il reperimento da parte di Giuseppe di una stalla («stabulum singulare»)<sup>6</sup> La suggestione di luogo abbandonato e deserto è invece presente nel vangelo dell'infanzia armeno (VIII, 5), dove si parla appunto di «luogo deserto», poi «zona deserta e incolta», non abitata. Anche in questo testo la natività di compie nella grotta: Giuseppe ne scorge una abbastanza grande momentaneamente non usata dai pastori a causa della stagione invernale.

La *Legenda aurea* per questo episodio della natività richiama come fonte la *Historia scholastica* di Pietro Comestore, dove si legge che Maria e Giuseppe si fermarono in un riparo lungo la via che «si trovava tra due case ed era coperto da un tettoia, dove le persone si raccoglievano, o si riparavano, come dice la parola, per discorrere o per mangiare assieme durante le giornate di festa, oppure per ripararsi dal tempo cattivo».<sup>7</sup> Ma Iacopo avverte della divergenza delle

---

4 Sulla questione, cfr. *Il sacro nell'arte. La conoscenza del divino attraverso i sensi tra XV e XVII secolo*. Atti del Convegno (Genova, 21-22 maggio 2007), a cura di L. Stagno, Genova, Università degli Studi, 2009.

5 Lc 2,7: «et peperit filium suum primogenitum et pannis eum involvit et reclinavit eum in praesepio quia non erat eis locus in diversorio».

6 *I vangeli apocrifi*, a cura di M. Craveri, Torino, Einaudi, 1969, p. 106, n. XIII 2.

7 IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea* cit., *Le feste che ricorrono nel tempo della riconciliazione e della peregrinazione*. VI. *La Natività secondo la carne di Nostro Signore Gesù Cristo*, p. 47.



fonti a questo punto: secondo alcuni Giuseppe vi costruì una mangiatoia per nutrire il bue e l'asino che aveva con sé, secondo altri invece la mangiatoia esisteva già, per essere il luogo usato come stazione dai contadini che si recavano al mercato.

La natività nell'arte cristiana è senz'altro tra i soggetti più rappresentati. In età rinascimentale lungo tutta la penisola si incontrano numerosissime e assai varie declinazioni del soggetto, in alcune delle quali lo scenario è costituito da un paesaggio in rovina.<sup>8</sup> Aretino non si scosta da una tradizione diffusa tanto a livello letterario<sup>9</sup> quanto nel dominio artistico. Ma nella sua definizione dello spazio sacro in cui sta per compiersi il natale le istanze allegoriche sono quasi trascurate, in forza della priorità estetico-letteraria. La prosa sacra aretiniana non è aliena dal ricorso a situazioni allegoriche, ma solitamente le allegorie sono rivelate al lettore dall'io autoriale. Per esempio alla conclusione della *Vita di Caterina* il miracolo del latte che sgorga dal corpo di lei in luogo del sangue viene spiegato come figura del nutrimento vitale che la santa lascia ai cristiani. Qui invece il paesaggio è descritto senza fare cenno ai significati sottesi a quello letterale. Come accade nelle opere d'arte, anche qui tali significati esistono e sono probabilmente percepiti dai lettori, ma gli esiti più rilevanti non si danno sul piano dell'allegoria, bensì nell'efficacia rappresentativa della scena.<sup>10</sup> Il paesaggio ampio, deserto, con i segni dell'abbandono si dà come teatro dell'epifania del divino, con un marcato senso di sacralità e mistero che rivela una regia attenta e abile.

Lo spazio in cui Maria e Giuseppe si rifugiano nel loro viaggio verso Betlemme e dove nascerà Gesù è dapprima definito «capanna», poi «tugurio»,<sup>11</sup> infine è descritto più compiutamente:

---

8 Un fondale in rovina ospita molte scene di adorazione dei pastori e di natività nelle incisioni e nei dipinti di Albrecht Dürer; in Italia, si vedano a titolo rappresentativo una natività di Correggio a Brera (1510) e varie adorazioni dei magi, tra cui quella di Botticelli (1475) agli Uffizi.

9 La povertà dell'alloggio in cui avvenne il parto di Maria è *exemplum* nel *Purgatorio*: «Dolce Maria! [...] Povera fosti tanto, / quanto veder si può per quello ospizio / dove sponesti il tuo portato santo» (XX 22-24). Per venire a un caso più vicino ad Aretino, almeno nella ripubblicazione, nell'edizione dello Zoppino della *Vita della gloriosa Vergine Maria* di Antonio Cornazzano, stampata a Venezia nel 1532 (la prima edizione potrebbe essere invece del 1457; una riedizione è del 1470 per Jenson) si parla di «mangiadora», in una «casa» (le pagine non sono numerate; partendo dal frontespizio la citazione si trova alla pagina 32).

10 La preferenza accordata da Aretino ai motivi estetici su quelli allegorici è posta in rilievo anche in S. PIERGUIDI, *Verità e menzogna. I motti e le marche tipografiche di Aretino, Marcolini e Doni*, in «Venezia Cinquecento», XVII, 2007, 33, pp. 5-21.

11 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 186.

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 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 allargarsi 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.<sup>12</sup>

Colpisce soprattutto il paragone esplicito con il teatro che riconduce all'idea di rappresentazione. L'evento che sta per compiersi assume, anche attraverso la definizione di un simile sfondo, un carattere rituale. Aretino sta raccontando qui la natività, come scena storica che si compie in un preciso punto del tempo e in uno specifico luogo, tuttavia, proprio per il modo in cui egli raffigura questo luogo, piuttosto che allo storico accadere si pensa alla sua eterna rievocazione operata con l'arte. Insomma più che descrivere la nascita sembra qui descrivere il presepe. Può forse avere agito un'intenzione attualizzante, non unica nel *corpus* sia per scelta estetica sia per una strategia di avvicinamento al pubblico. Il lettore cinquecentesco abituato a contemplare rappresentazioni della natività ha l'impressione di trovarsi davanti a un dipinto. È l'ennesimo agone tra letteratura e pittura, qui però presentato meno scopertamente.

Inoltre, una quinta tanto «bizzarra» (come dice il testo), per metà simile a un teatro, conduce con sé l'idea di un pubblico. Si avverte la dimensione pubblica dell'atto che sta per compiersi, che ha sia uno sviluppo interno alla storia (la visita dei pastori e dei magi) sia uno sviluppo esterno (la riproduzione rituale della natività). Se la vicenda di Maria fino a questo momento poteva privilegiare lo spazio e gli eventi privati, dell'ambito familiare, ora già la teatralità dell'improvvisato rifugio avverte del passaggio all'universale coinvolgimento che sta per realizzarsi con la nascita di Cristo. Aretino disegna una sorta di palco, con colonne in rovina e tegole sconnesse, dove le suggestioni simboliche si sommano a quelle immediatamente percepibili. La grotta sotterranea di cui parla lo pseudo-Matteo avrebbe circoscritto in un perimetro troppo angusto la scena, limitando le possibilità di apertura al pubblico che sono invece veicolate dallo spazio grande, inciso dai segni del passato.

---

12 *Ibid.* e p. 187.

Il confronto con lo pseudo-Matteo è illuminante anche per un altro episodio, a conferma *e contrario* della transizione allo spazio pubblico che si evidenzia nel testo aretiniano (del resto conforme alla vulgata nelle ambientazioni). L'annunciazione si compie secondo il racconto di Aretino (fedele in questo al vangelo di Luca, alla *Legenda aurea* e a tanta tradizione iconografica, che fa dell'episodio lo spunto per rappresentare interni domestici) nella casa di Maria a Nazareth. Lo pseudo-Matteo invece riferisce di una triplice discesa dell'angelo: dapprima quando Maria è con altre cinque vergini a filare per il tempio di Dio, poi quando è alla fonte e solo la terza volta l'angelo entra da lei, dunque appare nella casa di Maria. Staccandosi dallo pseudo-Matteo e assumendo invece la versione più comune, Aretino presenta una sola visita dell'angelo, che avviene nello spazio privato dell'abitazione, senza pubblico. La natività invece si apre al pubblico dei pastori prima, dell'universo cristiano poi, quando la scena sarà ovunque diffusa.

L'importanza del rifugio in cui si compie il parto di Maria è confermata dal un passo di poco successivo. Giuseppe in sogno ha la visione del paradiso che onora la nascita di Gesù. La visione non è descritta in modo articolato, ma solo riferita. È significativo comunque che dopo aver dato conto dell'eccezionalità delle schiere celesti, il testo conceda spazio alla capanna, per raccontarne la miracolosa nobilitazione che Dio le assegna:

Egli, dopo lo scorgere le meraviglie celesti, vide gli stuoli degli angeli e le schiere degli arcangeli parte sparti per l'aria e parte raccolti sopra il tetto che ricopriva la stalla, la quale avanzò d'onore e di pregio non che la Casa Aurea di Nerone, ma qualunque anfiteatro, qualunque mole e qualunque edificio uscisse mai de le misurate proporzioni di colui che più seppe con l'arte de l'architettura compiacere a l'ambizione degli imperadori e dei re.<sup>13</sup>

Anche qui si evoca lo spazio della rappresentazione, l'anfiteatro, seppure come termine di paragone per difetto. La presenza di quattro termini di confronto rientra nell'usuale tendenza all'amplificazione che è di tutta la prosa sacra aretiniana. Qui comunque lo scrittore si sofferma sulla capanna, trasfigurata per miracolo. Anche nel periodo seguente insiste sull'aspetto della dimora:

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 dentro 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

---

13 *Ivi*, p. 189.

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.<sup>14</sup>

Come si vede l'onomastica del luogo è varia: «tugurio», «capanna», «grotta», «stalla», sembra assommare la totalità delle declinazioni che la tradizione ne ha offerto.

Nella *Vita di Caterina* lo spazio in rovina può fregiarsi del prestigio di essere stato dimora di Alessandro il Macedone.<sup>15</sup>

La contrapposizione fra la grandezza dell'antico padrone, che secondo il testo «fece suddito a sé quasi tutto l'arbitrio de l'universo»<sup>16</sup> e l'attuale rovina è un implicito *memento* alla vanità del tutto, ma l'io autoriale non interviene a esprimere questa considerazione. Insiste invece sul curioso contrasto fra la decadenza generale del luogo e la sopravvivenza al suo interno di alcune costruzioni intatte. Sulla principale di queste, la statua bronzea di Bucefalo, si soffermerà perché narrativamente utile per lo sviluppo dell'azione (sarà infatti lo strumento di tortura per i cristiani). Ma prima di stringersi sulla statua l'occhio del narratore abbraccia lo spazio nel suo complesso, ricavando un'immagine di orrida rovina:

Ma perché gli anni e i secoli, mettendo insieme le forze e dei secoli e degli anni, l'avevano ridotto in reliquia de la memoria e in ispettacolo del tempo, i fusi de le colonne rotte, i torsi de le statue spezzate e i fusti dei colossi abbattuti si stavano fermi dove il caso gli aveva in qua e in là sparsi e ritenuti, talché si vedevano solo i vestigi di quel che i colossi, le statue e le colonne, sendo intera la macchina, potevano sostenere, adornare e riempire. Ma perché le calcine le quali tenevano ferme le pietre cotte e i sassi crudi per il lungo volger dei giorni e per lo spesso versar de le piogge eran converse in una materia che, rimescolata con le polveri, non solo pareva terra, ma come terreno rendeva umore, spuntavano dai lati del guasto teatro di molti sterpi irti e orridi, non mancando però l'edera dei soliti abbracciamenti con le vecchie muraglie, né manco i cespugli de l'erbe di pendere da questo e da quel marmo quadrato né tra quello e questo sasso concio.<sup>17</sup>

---

14 *Ibid.*

15 Caterina d'Alessandria è un soggetto molto diffuso nelle rappresentazioni artistiche di ogni epoca. A Venezia nella seconda metà del Cinquecento, per esempio, le mistiche nozze sono rappresentate magistralmente da Paolo Veronese e le storie della santa sono il tema del ciclo di affreschi di Tintoretto: cfr. A.L. LEPSCHY, *Davanti a Tintoretto. Una storia del gusto attraverso i secoli*, Venezia, Marsilio, 1998, e *Tintoretto. Il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, a cura di G. Caputo, Milano, Skira, 2005 (in particolare F. ZENNARO, *Jacopo Tintoretto e le storie di Santa Caterina*, pp. 26-31).

16 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., pp. 426-427.

17 *Ibid.* e p. 427.

Anche qui è evocato il teatro. Come la grotta della natività assomiglia parzialmente a un teatro in rovina, così qui la scena di un pubblico martirio si svolge in un «guasto teatro». Il termine «spettacolo» richiama la dimensione del pubblico ma in modi che hanno del concettoso: è definito spettacolo lo scenario in rovina. Quello che dovrebbe essere soltanto lo spazio dello spettacolo diviene esso stesso rappresentazione. Il senso di questo spettacolo è mostrare la vanità delle cose terrene: il tempo con il suo scorrere mostra come sia rovinata la città anticamente fra le più ricche e vivaci del mondo noto. Poi però lo spazio torna al suo ruolo di fondale, quando vi si svolge il martirio dei cristiani. I due termini, che afferiscono alla medesima area semantica, sono però riferiti a realtà contrapposte: le rovine sono in sé uno spettacolo e ospitano un altro spettacolo. Sul piano simbolico allo spettacolo della vanità del mondo pagano si contrappone lo spettacolo della morte terrena e vita eterna dei cristiani; con i martiri le rovine ritornano al ruolo originale di fondale, di quinta, sottraendosi all'inversione che le vuole protagoniste della messa in scena della fugacità terrena. Le espressioni che suggeriscono la teatralità preannunciano la pubblica esecuzione che sta per compiersi, con l'effetto di valorizzare la portata delle conversioni attuate dalla santa, ma anche di rinnovare l'idea di universalità del cristianesimo. Il martirio diviene una celebrazione pubblica, un rito nel quale i cristiani del Cinquecento possono incontrare simbolicamente i martiri. La rappresentazione entro uno scenario particolarmente denso di significati, ma soprattutto di valenza estetica, vuole coinvolgere il pubblico dei lettori. Tanto l'attenzione al dato spaziale quanto l'insistenza sui tormenti sono anche espedienti narrativi per sollecitare la partecipazione emotiva del lettore.

Nella terza agiografia le rovine si incontrano già nella prima scena. Si ripete il motivo del trionfo del tempo, ma senza richiamo al teatro. È l'antro della sibilla a Cuma, che subito proietta il libro nella dimensione epica, perché suggerisce il ricordo di Enea. Landolfo infatti è definito «eroe inclito». Il sito è dirupato e vi rimane soltanto una piccola parte dell'antica gloria, ma l'impressione che inizialmente se ne ricava è di un'opera d'arte di eccezionale raffinatezza. L'idea di mistero che sgomenta usualmente associata allo spazio in rovina (nella *Vita di Maria* è il sacro sconvolgente della natività, nella *Vita di Caterina* è l'efferatezza della scena che vi si svolgerà) sarà molto marcata in seguito. Dapprima prevale invece il godimento estetico, che è un tutt'uno con l'insegnamento morale, secondo la massima espressa proprio in questo punto del testo: «lo spettacolo de le cose eccelse è cibo de l'animo di chi le appetisce e pare che 'l cuore se gli ringrandisca nel mirare la lor magnificenzia».<sup>18</sup>

---

18 *Ivi*, p. 460.

Si tratta di una generalizzazione, che parte dal caso specifico di Landolfo sopra raccontato per ricavarne una considerazione in termini generali. È un procedimento retorico piuttosto frequente nell'opera, che può essere motivato in vari modi. Come ogni amplificazione pleonastica sul piano dello sviluppo narrativo, anche la generalizzazione contribuisce a rimpolpare l'opera, ad arricchire un racconto che altrimenti si ridurrebbe a pochi eventi. Inoltre per quanto l'agiografia sia un genere essenzialmente narrativo, essa rimane comunque uno scritto religioso, perciò stesso orientato in senso pragmatico: la lettura deve essere edificante per il cristiano, prima di tutto per tramite del modello di vita del santo, ma anche grazie a interventi diretti che guidino alla virtù chi legge. La massima che estende la considerazione dall'evento storico alla possibilità universale ha l'effetto di coinvolgere il pubblico; in altri casi si trova anche la prima persona plurale, a sancire il superamento del confine tra materia raccontata e lettore. Qui però è rilevante anche il contenuto della generalizzazione: è infatti una esaltazione di ciò che è in grado di produrre uno spettacolo di cose eccelse, ovvero l'arte.

Landolfo ha contemplato i resti del tempio di Apollo. Lo scrittore ne fornisce una descrizione dettagliata: si parte con la spiegazione del significato simbolico di alcune caratteristiche di cui gli antichi architetti hanno voluto dotare la costruzione, in modo da esaltare il Sole anche nella rispondenza tra la perfezione architettonica del suo tempio e le sue qualità. Il tempio è circolare così come il Sole cinge tutto l'universo, è scoperto perché i suoi raggi penetrano dappertutto, è di stile corinzio come omaggio ad Apollo, è privo di porte per indicare che il sole si offre ovunque allo stesso modo. Questa spiegazione anticipa la descrizione del tempio ed è interessante indizio della pervasività dell'interpretazione allegorica dell'opera d'arte, ma anche dei modi didascalici dello scrittore. Difficilmente egli lascia che sia il lettore a sciogliere da solo le allegorie, interviene invece con didascalie chiare. Fino a questo punto l'effetto estetico è in secondo piano, ma da ora in avanti si descrivono l'architettura, i materiali e i decori del tempio. Lo zoccolo delle colonne è scolpito con bassorilievi che rappresentano il tormento di Marsia, la morte di Pitone e la metamorfosi di Dafne, l'ultima cornice è effigiata con figure femminili che rappresentano le ore.<sup>19</sup> Qui si chiude la descrizione e si inserisce il commento, attribuibile all'io autoriale, che di fatto legittima la funzione cristiana dell'arte.

Nonostante all'inizio si parlasse di luogo «dirupato» di «reliquie», su cui il tempo sembra sedere come un padrone trionfante, lo scenario presentato finora

---

19 Il sesto libro dell'*Eneide* comincia con la descrizione del tempio di Apollo a Cuma, fatto costruire da Dedalo, che come quello qui rappresentato è ornato di sculture: la morte di Androgeo e la punizione dei Cecropidi, la storia del Minotauro, *Aen.* VI 14-33.

suggerisce classicamente la grandezza e l'armonia della grande arte greca. A questo punto Landolfo si inoltra nell'antro della sibilla cumana e qui il paesaggio prende a farsi davvero «orrido». Gli aggettivi usati per descriverlo fino alla fine dell'episodio sono sufficienti a dare a intendere la tinta di cui lo scrittore intende colorare la scena: «spaventoso», «orribile», «caverna buia come una notte non rasserenata da lo splendore de le stelle e de la luna».<sup>20</sup> Per due volte la reazione di Landolfo è quella di un uomo sconvolto, che ha l'impressione di trovarsi fra i morti. A differenza di Enea, Landolfo non scenderà agli inferi, il vecchio romito gli profetizzerà la nascita di Tommaso, senza che egli abbia un contatto diretto con il mondo dell'aldilà. Ma le premesse qui caricano la scena delle suggestioni di un incontro con i morti.

Il primo sentimento di orrore è avvertito da Landolfo quand'egli scorge l'immagine della sibilla scolpita nell'antro, paragonata espressamente a una tomba. Vale la pena di osservare che si tratta ancora di una scultura, un'opera dell'arte: dopo l'effetto di armonia generato dal tempio di Apollo, ora si allude alle potenzialità in negativo dell'arte, nel costruire immagini raccapriccianti; è uno stile qui decisamente diverso dall'apollineo nitore della superficie, lo scrittore parla infatti di «artificio stranamente rustico».<sup>21</sup> Nell'antro si incontrano i *topoi* del luogo abbandonato che, dopo l'accenno iniziale, sembrava non dovessero esprimersi nella raffigurazione dello spazio cumano. Ci sono «sterpi irti e orridi», «spini aspri e folti», «erbe dure e salvatiche».<sup>22</sup> Lo scenario fosco serve a far risaltare particolarmente l'epigrafe della profezia della resurrezione, che sola sembra immune dalla rovina e sembra splendere. Sul trionfo del tempo, trionfa la fede cristiana. Ma la contrapposizione luce-buio equivalente a cristianesimo-paganità non è perseguita con coerenza, tanto che la bellezza pur nelle rovine aveva contraddistinto il tempio di Apollo, quindi un luogo pagano, mentre l'orrore è suscitato dalla vista dell'eremita cristiano. Egli appare infatti come morto, tanto è assorto nella contemplazione, cosicché Landolfo ne rimane smarrito e raggelato. Naturalmente il vecchio è vivo e avrà una funzione di aiuto e conforto per Landolfo, tutt'altro che paurosa, ma il suo ingresso in scena avviene con questo brivido che riflette una sensibilità talvolta affiorante nelle agiografie aretiniane: un senso del sacro che esaspera l'astrazione dal mondo, giungendo al compiacimento persino nelle immagini di morte e di violenza, che cristianamente devono essere lette come rinascita alla vita vera.

---

20 P. ARETINO, *Opere religiose* cit. 460.

21 *Ibid.*

22 *Ivi*, pp. 460-461.

La presenza nei tre testi di scene di rovina si iscrive in questo gusto per l'orrido, che da un lato ha valenze allegoriche di immediata evidenza, a figurare il contrasto tra l'effimero mondo degli uomini e la vita eterna, o più direttamente la vittoria di Cristo sul paganesimo. Ma d'altro lato è anche recepimento da parte dello scrittore di una sensibilità diffusa sia nel dominio artistico (dove, beninteso, conserva i valori allegorici) sia in ambito letterario. Il grande teatro cinquecentesco, soprattutto nella declinazione che esso assumerà nella seconda metà del secolo, riflette perfettamente il senso di cupezza e tragicità che le immagini di rovina, pure con altro registro e con altri esiti, adombrano nelle pagine sacre aretiniane. Infine, la ripetizione di una simile quinta teatrale può risentire anche di una certa memoria interna allo scrittore, che dovendo dare forma narrativa, godibile, a *fabulae* di per sé piuttosto smilze ricorre a tessere collaudate, di vivacità rappresentativa e potenzialmente inclini anche a un gusto popolare, come è la raffigurazione di un paesaggio antico in rovina. Indizio dell'azione di un'eco interna è la presenza dello stesso sintagma «sterpi irti e orridi» nella scena del martirio presso le rovine di Alessandria nella *Vita di Caterina* e in questo passo della *Vita di Tommaso*, a raffigurare l'antro cumano.<sup>23</sup>

L'analisi della scena del paesaggio in rovina nelle tre opere ha mostrato un elemento di continuità; tuttavia anche nel modo in cui lo stesso soggetto è declinato in ciascuna delle tre vite si ravvisano aspetti peculiari, che discendono dalla situazione caratteristica dello specifico contesto narrativo. Si è posta in rilievo, per esempio, la peculiare vicinanza della scena della natività all'ambito pittorico; nella *Vita di Tommaso* invece è significativo il contrasto tra i retaggi pagani e i segni di cui i cristiani imprimono lo spazio: l'epigrafe con la profezia, ma, soprattutto, al momento dell'incontro tra Landolfo e il romito, il crocifisso appeso all'antro nella cui contemplazione il vecchio è assorto. È la prima di una serie di icone sacre messe in scena nella terza agiografia. Se in quest'ultimo aspetto l'interazione con l'arte è evidente, poiché si tratta di una rappresentazione di opere d'arte (immaginarie) all'interno del testo, altrettanto forte è l'interferenza con il dominio pittorico anche nella prima soluzione. L'analisi di alcuni momenti descrittivi nella *Vita di Maria* mostra infatti come Aretino sia permeato di cultura visiva e si cimenti in un agone con l'arte: la letteratura deve costruire con le parole gli spazi, i colori, le espressioni, con l'ambizione di «far vedere» la scena al lettore, con altrettanta *evidentia* di un'opera d'arte. La retorica antica e poi medievale è chiara al riguardo e la topica ecfrastica non è certo prerogativa aretiniana. Ma nel caso delle agiografie colpisce che il confronto

---

23 *Ivi*, p. 427; cfr. *supra*.



(che è tanto ispirazione quanto competizione) si dia entro il perimetro del soggetto sacro, terreno privilegiato dell'arte, sia per abbondanza della produzione, sia per qualità e originalità degli esiti, in piena fioritura rinascimentale. Oltre ai notori capolavori della pittura dell'epoca, la cultura visiva di Aretino può fondarsi su un variegato materiale iconografico la cui traccia è oggi meno evidente, ma che per la sua ampia circolazione deve aver inciso sulla memoria dell'uomo del tempo. Un esempio, da tempo oggetto di studio e di tentativi di catalogazione e censimento che sempre si scontrano con la magmaticità del materiale, è costituito dalla stampa popolare a carattere devozionale, in cui l'icona è parte rilevante. Del resto, è difficile valutare il modo in cui anche gli stessi capolavori dell'arte cinquecentesca che oggi ci sembra di conoscere fossero percepiti allora, in contesto ben diverso dall'esposizione museale in cui appaiono ai nostri giorni.

Le descrizioni presenti nella prosa aretiniana dunque paiono attingere a un immaginario iconografico che qui non si intende sezionare alla ricerca delle fonti precise, ma piuttosto estesamente ricordare come ipotesto in continua e feconda interazione con gli strumenti dello scrittore, il quale con le parole riproduce le immagini.<sup>24</sup> La scena del ritorno dall'Egitto è tra le meglio rappresentate. È evidente la volontà di costruire un'immagine, con attenzione anche ai particolari, inoltre vi si può misurare l'uso che l'autore fa dell'elemento allegorico. Curiosamente Aretino ritrae il viaggio della sacra famiglia non verso l'Egitto, ma al ritorno nella Terra santa; il soggetto sacro dell'arte è invece piuttosto la fuga in Egitto. Il bambino quindi ha otto anni, non è in fasce come si vede normalmente nei quadri. Affine rimane il contesto, rispetto all'usuale iconografia: il viaggio avviene sull'asino attraverso il deserto.

Il percorso che la sacra famiglia compie all'andata non è colto con particolare interesse descrittivo dall'autore, che piuttosto che soffermarsi sulla rappresentazione del gruppo familiare in cammino sceglie di sfruttare il passaggio per rievocare i luoghi in cui si sono svolti capitali eventi della storia del popolo d'Israele. Si anticipa una strategia narrativa che sarà ripresa più estesamente nel terzo libro: il viaggio sacro dalle cui tappe scaturiscono sequenze narrative che danno conto della storia che si è svolta in quei luoghi. Alla fine dell'opera è la *via crucis* di Maria lungo le stazioni della passione di Cristo, qui invece si risale

---

24 Per la *Vita di Maria* una singolare affinità si nota con il *Rosario* di Cingoli (MC) Lorenzo Lotto, dello stesso anno del libro aretiniano: come nel dipinto, la vita della Vergine è scandita dalle tappe della vita di Gesù, che Lotto racchiude in tondi entro un albero alle spalle del gruppo centrale. Il legame fra Lotto e Aretino del resto è già avvertito da É. BOILLET, *Il congedo di Cristo dalla madre dipinto da Lorenzo Lotto e narrato da Pietro Aretino*, in «Venezia Cinquecento», XIII, 2003, 30, pp. 99-130.

all'antico testamento, per rievocare il passaggio di Mosé e, più approfonditamente, la vicenda di Giuseppe.<sup>25</sup> Quest'ultima storia consente infatti sia di rendere omaggio all'omonimo Giuseppe, sposo di Maria, sia di sviluppare l'interpretazione figurale dell'episodio biblico. Giuseppe è figura di Gesù e la relazione tra i due è apertamente spiegata: si ha conferma della tendenza costante nell'opera a dichiarare i sensi che sottostanno a quello letterale. Il lettore non è lasciato solo a sollevare il velo dell'allegoria; l'agiografia ha un valore eminentemente didascalico, che Aretino rende scoperto con vere e proprie lezioni, come quella inserita qui sullo spunto narrativo del passaggio in Egitto. La componente didascalica ha la meglio su quella descrittiva.

Al ritorno invece l'immagine della sacra famiglia in viaggio è fermata con più attenzione sulla pagina, sebbene la descrizione non si estenda per ampio spazio. L'effetto icastico deriva soprattutto da un particolare: l'occhio dell'io narrante coglie il dettaglio della cavalcatura di Gesù. Questa sorta di ingrandimento su un aspetto limitato, unito alla spiegazione del fatto che Maria cavalchi da sola il proprio asino, conferisce realismo alla scena. Si incontrano altre situazioni simili nell'opera, in cui i personaggi, che qui sempre appartengono alla sfera del sacro, sono colti in gesti di quotidiana intimità. Più che nelle altre agiografie, la storia della Vergine impone all'autore di bilanciare il carattere eccezionale della protagonista (oltre che del Figlio, naturalmente) e di chi è le è più vicino, che comunque è contraddistinto quanto a sé dalla santità (Gioacchino e Anna, Giuseppe, ma anche Elisabetta e Zaccaria, Giovanni e poi gli apostoli), con la necessità di costruire una storia alla quale il lettore possa emotivamente partecipare.

Poiché appunto il pubblico non è quello dei teologi a cui offrire speculazioni logiche (anzi, si è visto come le allegorie abbiano sempre necessità di chiarimenti), né lo scrittore è dottore della Chiesa, alcuni quadri di maggiore vivacità rappresentativa, che pongano a soggetto atteggiamenti simili a quelli che il lettore può avere sperimentato, giovano sia al valore letterario dell'opera sia alla sua ricezione nel mondo contemporaneo. Le scene più intimamente domestiche servono anche da fondale su cui il mirabile risalta più splendidamente: Aretino in effetti ricorre spesso all'alternanza repentina di momenti di manifestazione del mirabile e attitudini di quotidiano realismo, come si è già visto. Così è per esempio nel momento della discesa dell'angelo a Giuseppe per dirgli di tornare a casa. Al miracolo del messaggero celeste segue la reazione dell'uomo: il suo risveglio e il gesto naturalissimo di togliersi la paglia dai capelli:

---

25 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., pp. 212-213.

Ricevuta il vecchio ottimo si fatta imbasciata in visione, ridusse in sé stesso ogni suo spirito e ogni suo senso e, stato alquanto di spazio ne la solita orazione, si levò suso del povero letticiuolo e, toltisi alcuni fili di paglia che se li erano intricati ne la barba, si lavò le mani e il viso.<sup>26</sup>

Nel ritorno dall'Egitto la formula di avvicendamento tra elementi realistici e fattori sovrumani risalta maggiormente perché oggetto di una riflessione che può essere assegnata all'io autoriale. Merita attenzione in particolare una scena del viaggio:<sup>27</sup> la famiglia sta procedendo, Gesù scorge una palma e ne desidera i frutti; l'albero si piega fino a lui e sembra anzi inchinarsi; il bambino coglie i datteri e ne dà ai familiari. Il miracolo della palma è nella *Legenda aurea* e negli apocrifi, ma collocato durante il viaggio verso l'Egitto. Nel modo in cui lo scrittore costruisce questa scena si possono individuare alcune sequenze:

*Introduzione dell'evento:* «Tre anni sopra il lustro annoverava la natura su la divinità di Cristo quando egli con la gran Madre e col gran Giuseppe si partì dai luoghi degli Egizii».

*Descrizione della scena:* «Cavalcava la Vergine da sé stessa in una de le bestiuole, perciò che ella e Giesù saria suto di troppo peso a l'animale. Ne l'altra si stava il Fanciullo sedendo suso il sacco i cui lati pendenti da questo e da quel fianco de l'asinello erano pieni di cose da mangiare».

*Commento del narratore sull'umiltà di Gesù. L'osservazione scaturisce dal contrasto tra il misero viaggio sull'asinello e l'eccellenza di Cristo:* «O mirabile, o incomprendibile, o innata umiltà del Creatore! Egli che calca le stelle et egli che preme i cieli, egli che domina gli angeli, egli che impera il Paradiso, egli che può far portarsi dai venti non che dai serafini e dai cherubini, non altrimenti che si facci l'abietta povertade, se ne va tacito e senza veruno orgoglio. E pur era il Fattore degli elementi e il Salvator de le creature».

*Miracolo della palma, connesso con la sequenza precedente dal proseguimento delle lodi da parte del narratore ancora all'inizio del periodo successivo:* «Egli, tutto misericordia, tutto giustizia e tutto bontà, camminando pian piano vidde una palma tanto alta, tanto bella e tanto antica, che, se la natura avesse avuta a mostrar pianta niuna di maraviglia, avria mostrata quella, che a Cristo piacque sì, che desiderò asaggiare dei suoi frutti [...]».

*Spiegazione del significato allegorico del miracolo:* «Intanto la palma, significante la vittoria che esso dovea ottenere degl'abissi, si stava aspettando che il cenno il quale la declinò giuso la rialzasse suso, sentì ridursi al primo stato».

*Considerazione del narratore sulla divinità di Gesù:* «Ma chi avesse potuto vedere il peregrin Giesù sopra il lento asinello accinto de la sua umile umanidade e

---

26 *Ivi*, p. 217.

27 *Ivi*, p. 219.

ne fosse suto degno avrebbe veduto andare i cieli e la macchina del mondo».

*Considerazione del mistero di Gesù:* «Oltra ciò per lui si saria compreso parte dei secreti divini, perciò che tutte le idee che sono in Dio furono in Cristo e con la propria virtù operavano in Giesù che operano ne la maestà del Padre».

*Osservazione della reazione di Maria:* «onde la Nostra Donna, che si avvicinava alla sua divinità più che altra creatura, gli scorgeva nel sembiante la salute de l'anime e la gloria de la beatitudine».

Pure in una situazione ricca di potenzialità sia descrittive (il paesaggio esotico in cui si svolge la scena) sia narrative (il racconto del miracolo), come si vede è abbondante lo spazio che l'io autoriale si ritaglia per sé: saturato non con concetti teologici, ma con l'amplificazione retorica per manifestare lo stupore di fronte alle virtù di Gesù. La sequenza descrittiva che rende questa pagina una delle più icastiche dell'opera occupa in verità poche righe, ma sufficienti ad evocare il ricordo delle tante fughe in Egitto dell'arte rinascimentale. L'immagine del bambino a cavalcioni sull'asinello, seduto su un sacco che pende da entrambi i fianchi, rigonfio di vettovaglie si staglia con nitore sulla pagina, concretandosi davvero in un disegno. L'urgenza iconografica domina rispetto alla coerenza narrativa. La versione del miracolo che si legge nella *Legenda aurea* per esempio si articola intorno al desiderio di Maria di mangiare dei datteri, a cui Giuseppe risponde lamentando la sua sete, dato che gli orci sono vuoti: non è detto che il cibo manchi, ma la mancanza di acqua può far pensare a una situazione di penuria per la famiglia in viaggio. Comunque non si presentano sacchi di cibo, come accade nella scena aretiniana. La segnalazione che l'asino è carico di viveri potrebbe infatti gettare qualche perplessità sull'opportunità di gustare della palma. C'è il motivo simbolico, che verrà infatti chiarito, ma rimane un'ombra di incongruenza, quasi che l'ambizione di ritrarre suggestivamente l'improvvisata sella degli esuli abbia avuto la meglio sull'usuale ammonimento alla sobrietà.

Il valore allegorico della palma è dichiarato espressamente: il narratore anche questa volta è didascalico, non lascia al lettore il dovere di intendere i sensi riposti, ma li spiana senza possibilità di equivoco. Infine, l'episodio suscita un'ultima considerazione: lo spettacolo di Gesù sull'asinello a un uomo degno avrebbe rivelato il moto dei cieli e «la macchina del mondo». Il termine «macchina» spesso è riferito ai cieli: «macchina dei cieli» o «macchina di Dio». Benché non esclusive dell'autore, sono espressioni piuttosto ricorrenti nella prosa sacra aretiniana, che traducono l'idea di un colossale meccanismo, un complesso sistema dinamico che, anch'esso, fa pensare a qualcosa di teatrale, per la suggestione spettacolare che porta con sé.

A proposito degli intrecci con l'arte figurativa è degno di rilievo un altro passo della prima agiografia, per l'esplicito riferimento alla produzione di immagini che abbiano la Vergine come soggetto. Dopo la resurrezione, Gesù

vuole che si renda omaggio alla madre con dipinti e sculture che la rappresentino. Ancor viva, Maria gode di un privilegio che non ha avuto nessuna divinità:

Giesù Cristo, la pietà del quale a ciascuna persona che ne le occorse avversità si raccomandava a la madre di lui spargeva sopra de la sua grazia, si diletto, mentre la Vergine era in vita, di vederle gli altari e i templi. Piacquegli che fosse ritratta in tela, iscolpita in marmo e che sotto e dintorno a la figura di lei si suspendessero tavole e voti, cosa che vivendo non si concesse da Dio a santo veruno. Ma perché i popoli gli sacrassero le chiese e l'are e, appendendo a le imagini sue i segni de le grazie ottenute, l'adorassono, rispondeva in vece sua a tutti quegli che ricorrevano al nome di Maria.<sup>28</sup>

Le immagini divengono veicolo della preghiera; i voti sono appesi alle riproduzioni del volto della Vergine. Gesù concede la grazia a chi prega in questo modo. L'osservazione è importante perché è una forte legittimazione del valore dell'arte. Gesù stesso fa sì che si dipinga e si scolpisca l'immagine di Maria e se ne adornino le chiese. La funzione di questi quadri e di queste statue non è affatto accessoria, né potrebbe esserlo dal momento che essi derivano direttamente dalla divinità, in cui nulla è superfluo. Sono strumenti di preghiera: l'arte è qui al servizio della religione. Aretino sembra avere in mente le chiese del suo tempo e sembra volere rendere omaggio alla grandezza artistica che le impreziosisce, in una prospettiva attualizzante che qui rimane implicita mentre emerge più chiaramente in altri passi dell'opera.<sup>29</sup>

La pittura e la scultura vivono un momento di straordinario splendore nelle chiese dell'Italia del tempo, perciò la devozione filiale che consente a Maria di essere rappresentata e venerata già in vita acquista un valore che trascende il tempo della storia e si proietta in quello della scrittura-lettura. La grazia di ritrarre la Madonna ha insomma un senso particolare nell'età del rinascimento.

---

28 *Ivi*, pp. 263-264.

29 Cfr. *ivi*, p. 270: la scena della cattura di un malcapitato spicca per vivacità rappresentativa, tanto che sembra tratta dall'esperienza comune (c'è persino un bargello): «Essendo in una selva ucciso dai malandrini un peregrino intricatosi negli impacci d'alcuni sterpi, eccoti lo stuolo degli obligati (mercé de lo stipendio) di tenere il camin sicuro che rincontrano un viandante ismarritosi nel volto per la tema del morto che egli ancora caldo aveva allora allora visto tutto sanguinoso e tutto tagliato, talché pareva proprio che egli fosse uno di coloro che sì malamente conciorono lo sciagurato il qual fuggisse il bargello veduto da lui». A un contesto di vita cittadina rimanda anche la reazione degli abitanti di Gerusalemme agli improvvisi tuoni che scandiscono la morte di Maria: «dopo i tuoni viddersi cotanti lampi, ma con un rombo sì fatto, che tutta Gierusalemme si fece al balcone e uscì ne le piazze, dicendo questo a quello e costui a colui: “Hai tu sentito?”. “Hai tu veduto?”», *ivi*, p. 291.

La funzione estetica dell'arte non solo è pienamente conciliabile con il messaggio cristiano, ma anzi concorre a rinforzare le fedi e assume addirittura potenzialità salvifiche. L'arte dopo il 1517 è investita naturalmente di funzioni propagandistiche di uno o di un altro modo di intendere la Chiesa e i dogmi di fede. Qui Aretino apparentemente si limita a un rilievo neutro, ma esprime una posizione chiara a sostegno della dimensione estetica all'interno della religione, avvalorata dalla collocazione del passo in mezzo a una serie di miracoli avvenuti nel nome di Maria.

Nella *Vita di Tommaso* l'importanza che Aretino assegna all'arte emerge con evidenza dalla presenza di descrizioni di opere. Il procedimento dell'ecfrasi è radicato nella tradizione letteraria e ha fertili sviluppi nel rinascimento, ma per lo più è associato alla forma poetica: al poema, a cui approda direttamente dal modello classico, ma anche al sonetto. Nell'età del petrarchismo, i *Rerum vulgarium fragmenta* offrono uno spunto anche in questo senso, con il celeberrimo componimento su Simone Martini. Aretino stesso include nelle sue lettere sonetti in cui descrive opere degli artisti a lui contemporanei; questo genere di componimenti, del resto, lo riguarda anche come oggetto: sono ecfrasi anche i sonetti in cui Franco commenta i ritratti che Tiziano ha fatto ad Aretino e li usa come ennesima occasione per attaccare il rivale.<sup>30</sup> Rispetto alla declinazione più usuale, nell'agiografia i modi dell'ecfrasi sono dirottati entro un perimetro doppiamente nuovo: la forma della prosa e il soggetto sacro.

La prima presenza di un'opera artistica si incontra già all'inizio della vicenda, quando Landolfo visita l'eremita. Qui il soggetto non è cristiano, poiché si tratta dei bassorilievi che fregiano il tempio di Apollo; piuttosto che ai soggetti figurati l'attenzione va alla struttura nel suo complesso e ai capitelli. Come nella scena del ritorno dall'Egitto nella prima agiografia, anche qui lo scrittore sceglie di compendiare la rappresentazione d'insieme e soffermarsi su un dettaglio. La descrizione è in effetti condotta con una vistosa ambiguità: vi si incontrano termini tecnici dell'architettura, che conferiscono l'idea di precisione, ma l'aggettivazione rimane vaga e ciò non permette di figurarsi adeguatamente la scena. La rinuncia all'ambizione ecfrastica è evidente nel modo in cui si presentano i bassorilievi: dopo avere definito con una certa precisione lo spazio in cui essi si stagliano, si dà conto soltanto dei soggetti, senza nessuna descrizione: «nei zoccoli ove elleno [le colonne] con le lor base e con le lor cimase fermavano le piante si stava isculto il tormento di Marsia, la morte di Pitone e la trasformazione

---

30 N. FRANCO, *Rime contro Pietro Aretino*, a cura di E. Sicardi, Lanciano, Carabba, 1916. Cfr. R. ARQUÉS, *I sonetti dell'arte. Aretino tra Apelle e Pigmaliione*, in «Letteratura e Arte», I, 2003, pp. 203-212

di Dafne».<sup>31</sup> I soggetti avrebbero potuto tradursi in spunto per un'ampia digressione descrittiva, ma non è così. Un'altra assenza di rilievo è la spiegazione allegorica delle scene scolpite, che pure avrebbe potuto legittimamente entrare nel testo a questo punto. Invece Landolfo sembra rapito dalla bellezza del luogo, sufficiente a elevare lo spirito, senza che sia necessario rilevare i significati figurati dei trionfi del dio del Sole. Come si è detto, qui è marcata l'esaltazione dell'arte. Un dettaglio spicca, descritto con una certa precisione: i capitelli «ricurvati nelle sommità con nodi saldi di viticci torti e ornati nei dintorni da foglie doppie e intaccate secondo la grazia de l'ordine corinto».<sup>32</sup>

La prima opera d'arte sacra che compare nel libro è un crocifisso; lo stesso oggetto simbolico compare verso la fine della vita del santo, al centro di un miracolo. La prima volta non c'è ecfrasi, soltanto la segnalazione di «Cristo in sul legno»,<sup>33</sup> vicino all'eremita prostrato in terra. Il vecchio ha la vista rapita, non sta guardando le cose terrene, ma la presenza del crocifisso sembra suggerire che la contemplazione del sant'uomo sia partita da lì, dall'oggetto concreto che si fa vettore di asceti, con la sua investitura simbolica. Il crocifisso della cella di Tommaso merita invece una lunga descrizione, che si motiva certamente con il prodigio di cui sarà protagonista, ma che non può essere ridotta a mera preparazione al racconto del miracolo. Fin da subito infatti si nota il ricorso a termini e questioni tipici della contemporanea riflessione sull'arte. Prima di avviare la descrizione, l'opera è subito iscritta nell'ambito dell'arte moderna, che fa del «naturale» la propria bandiera. La capacità di far parere vive le pitture o le sculture è un *topos* antico dell'elogio dell'artista, che anche Aretino ha adottato più volte, per esempio in riferimento alla pittura dell'amico Tiziano. Lo scrittore vi ricorre anche qui, sebbene in verità il soggetto sacro potrebbe rendere più difficile il recupero delle nozioni di naturale, vero, vivo. Aretino tratta l'immagine di Gesù in croce senza guardare troppo al carattere divino del soggetto, ma concentrandosi piuttosto sul realismo nella rappresentazione dell'uomo Cristo. Non è necessario pensare a intenzioni ideologiche alla base di questa concentrazione sulla natura umana di Gesù, piuttosto vi è l'esaltazione dell'arte che è in grado di ricostruire con perfetta visività la scena storica. Nella forza con cui l'immagine si impone allo spettatore sta la sua funzione salvifica, perché essa scatena la contemplazione sincera. L'agiografia non è un trattato sull'arte quindi ovviamente questi concetti non sono teorizzati, ma colpisce un'espressione simile: «Vedevasi in sì nobile figura tutto quello di naturale che vivamente puote esprimere lo stile de l'artificio».<sup>34</sup> «Naturale», «vivamente», «stile», «artificio» sono parole che rimandano al lessico tecnico. In verità non è solo l'arte coinvolta nella questione: è il concetto universale di naturalezza e

---

31 P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 460.

32 *Ibid.*

33 *Ivi*, p. 461.

34 *Ivi*, p. 586.

sprezzatura, pervasivo nella cultura del tempo. Nel crocifisso si vede tutto ciò di naturale che l'arte può esprimere in modo vivo, questo dice Aretino e introduce poi la sua ecfraasi: c'è il passaggio a un altro livello, quello della letteratura. A rendere la naturalità, «vivamente», è la parola dello scrittore, che costruisce l'immagine.<sup>35</sup> L'esaltazione dell'arte si traduce infine in una celebrazione della letteratura che di fatto ha creato il crocifisso, formandolo con il linguaggio della retorica dell'ecfrasi.<sup>36</sup>

Il richiamo implicito al valore della pagina scritta, in grado di rivaleggiare con l'oggetto artistico per la potenza con cui concreta le immagini nella mente del lettore, è tanto più pertinente se si considera su che cosa verte la riflessione di Tommaso davanti al crocifisso. Il santo ha voluto vedere i libri che egli ha scritto fino a quel punto ed è stato preso dal timore di superbia, per avere osato esprimere con parole il divino. Il discorso diretto che Tommaso rivolge a se stesso suona così: «Tu, Tomaso, tu hai ardito di parlare di Colui che è incomprendibilmente incomprendibile, onnipotentemente onnipotente e infinitamente infinito?».<sup>37</sup> Lo stile ridondante è tipico della prosa sacra di Aretino, ma qui la ripetizione insistita mira appunto a rendere la difficoltà di dire di Dio: la figura etimologica, che risalta anche nel dilatarsi della misura avverbio + aggettivo suffissato, traduce l'impossibilità di trovare altre parole per esprimere l'indicibile; la forma riflette direttamente il contenuto del discorso.

Turbato per avere scritto le opere sacre, il santo contempla un'opera d'arte e prega rivolgendosi a questa. Alla sua preghiera Cristo risponde mostrandosi nel miracolo dell'apparizione del crocifisso radioso nella cella, che si amplia per accoglierlo. Il divino si mostra nel crocifisso, mirabile fattura artistica, oggetto poco prima di una lunga ecfraasi, e approva le scritture sante. Il rapporto tra queste ultime e la letteratura non può certo essere diretto, per l'incommensurabilità della parola del santo con quella dell'uomo di lettere. La promozione che Cristo sancisce riguarda il libro sacro, ma un alone sembra riverberare sul libro *tout court*. Tommaso ha giovato alla cristianità scrivendo dei libri: su questi Aretino insiste molto di più che sulle sue azioni taumaturgiche, che curiosamente sono riferite solo due volte in maniera molto corsiva.<sup>38</sup>

---

35 Il crocifisso è identificato con un dipinto duecentesco conservato nel convento di San Domenico Maggiore a Napoli. Tuttavia, la rappresentazione che ne fa qui Aretino non mi pare esplicitamente riferita a quell'opera: prevale l'abilità letteraria nella costruzione sulla pagina dell'immagine, piuttosto che l'ambizione di fedeltà al vero.

36 *Ibid.*: «Morbidi erano i capegli e dolci e dolce la barba e morbida, e i fili loro, a piè de la lunghezza che gli distindeva, si ricurvavano in alcuni anelli sì teneri e sì vaghi, che pareva che invitassero le altrui mani a palpargli. Lorrída corona de le spine acute che aspramente se gli ficcavano nel cerebro esprimeva di fuori il dolore che il vivo già sentì di dentro [...]».

37 *Ibid.*

38 Le scarse annotazioni dei miracoli compiuti dal santo (se si eccettuano le sue miracolose virtù) si collocano



L'accostamento è forse irriverente, ma non può non venire alla mente, a questo proposito, l'argomento con cui Aretino stesso rivendica il proprio merito nei confronti della Chiesa (e quindi il diritto alla porpora), cioè l'aver scritto le opere sacre, a differenza di tanti, nominati cardinali, senza aver contribuito neppure con poche parole scritte alla religione cristiana.<sup>39</sup> L'arte (incarnata qui nel crocifisso) stimola la contemplazione e dunque conduce a Dio, ma ancor meglio fa la scrittura, capace di descrivere l'arte e capace di diffondere e corroborare la fede. Certo l'approvazione miracolosa di Cristo concerne Tommaso, non Aretino, ma rimane l'impressione che i libri di argomento religioso siano graditi a Dio.

La suggestione che le opere religiose dello scrittore siano approvate – fermo restando che di suggestione si tratta: almeno all'interno delle agiografie l'io non si solleva spudoratamente al livello dei santi di cui parla – è insinuata anche da un altro spunto, che di nuovo collega la letteratura al crocifisso. È l'immagine che campeggia nell'esordio della *Passione*. Vi è descritto l'autore inginocchiato davanti al crocifisso. Alla luce del miracolo del crocifisso che si legge nell'ultima prosa sacra di Aretino, la posa in cui l'autore si rappresenta si può rileggere, *a posteriori* beninteso, come esemplare dell'atteggiamento di emulazione che il fedele deve avere nei confronti dei santi. Inginocchiato a pregare Cristo, Aretino appare nello stesso atteggiamento in cui egli poi ha ritratto san Tommaso.

---

in occasione di prediche. A Bologna: «Intanto il grido isparso in un tratto nel popolo de la cittade diede animo a molti infermi in varie malattie di correr ai piedi del santo, per la qual fede ottennero da la grazia largita a lui da Dio la sanità desiderata con gaudio e salute de le loro divote e sincere anime», *ivi* p. 569; a Roma, dove si racconta un evento specifico: la miracolosa incolumità della folla nonostante si fosse rotto un palco: «Dico che lo Aquinate era entrato a comendare la pietosa intenzione del Pastore, acciò un sì grande esempio fussi causa che i signori e i prelati che ciò sentivano imitassero la pontefical bontade; e ci faceva frutto certo, se il soperchio peso di molte persone che si sedevano suso un palco non si rompeva. Per la qual cosa tutta la gente sbigottita dal romor di sì fatta rovina cominciò a gridare: “Giesù! Giesù!”. Così si udiva dir da la moltitudine. Ma Tomaso, commosso da lo evidente pericolo, fatta orazione a Dio, salvò i profondati giuso senza lesione alcuna», *ivi*, pp. 583-584; infine, Napoli: «Celebrando una domenica lo Aquinate, nel conspetto di molti gran maestri, fu la seconda volta rilevato in alto da una nube di candor lucentissimo», *ivi*, p. 585.

39 Cfr. la lettera a Girolamo Verallo premessa all'edizione della *Vita di Maria* del 1539, in P. ARETINO, *Opere religiose* cit. p. 606: «Ma dove sono le scritture che han fatto di Cristo quegli che ritranno cotanti gradi, cotanti fausti e cotante rendite de la Chiesa sua?».

Così il lettore deve imitare il modello agiografico, come fa lo scrittore. Ma inoltre la preghiera al crocifisso da parte dell'Aquinate ha condotto alla miracolosa epifania di Cristo a suggello delle opere religiose del santo. Aretino non arriva a questo, ma in qualche modo sembra suggerire di essere emulo, seppur indegno, del padre della Chiesa, che ha sostenuto la cristianità soprattutto con la parola scritta.

Nella *Vita di Tommaso* si incontra un'altra opera d'arte di particolare rilievo. Anche in questo caso l'ecfrasi ha un legame diretto con la narrazione, non è una componente puramente digressiva, e anche in questo caso l'opera d'arte è promossa a strumento verso la salvezza. Si colloca infatti in chiesa. Quando giunge a Roma alla ricerca del figlio, Teodora entra nella chiesa dei domenicani e vi trova un frate che contempla un quadro. Fino ad allora nulla di ciò che la donna ha visto nella città santa ha colpito la sua attenzione; né si dice del resto che Teodora sia attirata dal quadro in chiesa. Ma il punto di vista da cui è condotta la narrazione senz'altro lo è. Le meraviglie architettoniche romane attraverso le quali la donna ha viaggiato sono rapidamente passate in rassegna con un'enumerazione: a esse non vanno gli occhi di Teodora, ma neppure le parole della voce narrante. Invece, sul quadro ci si sofferma a lungo. Il soggetto riguarda da vicino la vicenda che si sta narrando, poiché si tratta inizialmente del sogno della madre di san Domenico; in verità la tavola riporta altre scene della vita del santo, rappresentate in forma simbolica. È una sorta di *mise en abyme* rappresentazione di un'agiografia all'interno di un'agiografia, l'una figurativa, l'altra letteraria.

Due aspetti colpiscono nel soggetto dipinto sulla tavola di san Domenico: l'immagine del santo che soccorre il pontefice di fronte alla visione della Chiesa in rovina (evidentemente concretata in un edificio) e l'immagine di san Paolo che presenta a Domenico un libro. La prima scena è la raffigurazione dell'intervento salvifico per la Chiesa operato da Domenico e colpisce per la forza figurativa dell'edificio che precipita, crolla davanti al pontefice esterrefatto. Infatti solo nel riferire di questa scena l'io autoriale rileva la veridicità del dipinto, mentre nel resto dell'ecfrasi prevale l'aspetto soltanto descrittivo, senza commenti intorno all'efficacia rappresentativa dell'opera. Qui invece la cornice sembra saltare: «come se il peso dipinto se gli aggravasse sopra da vero».<sup>40</sup> Il peso, cioè la chiesa romana, è dipinto, ma è dipinto anche il santo: la chiesa dipinta grava sul santo dipinto, ma il modo di descrivere la scena sembra far dimenticare che appunto anche Domenico è figura rappresentata. L'offerta del libro da parte di Paolo è rilevante nel discorso sul valore assegnato al libro religioso.

---

40 *Ivi*, p. 502.

Anche in questo caso non si può pensare che Aretino istituisca un parallelo tra i suoi scritti e quelli del fondatore dell'ordine dei predicatori, ma senz'altro dichiara che l'eresia si combatte con la spada (presentata da Pietro al santo nel dipinto) e con il libro. Non si può non pensare al contesto in cui Aretino scrive, quando la riforma è presentata appunto come eresia. Se Domenico ha sorretto la Chiesa con i suoi libri, nell'età della nuova grande eresia l'agiografo può giovare alla cristianità con le sue parole: questo forse il messaggio a cui anche il quadro può condurre.

L'ecfrasi si chiude con il richiamo a Tiziano. L'interazione con il mondo dell'arte emerge nelle agiografie anche in una forma molto esplicita: la menzione degli artisti contemporanei. È evidente da queste presenze che Aretino non si fa scrupolo a lasciare momentaneamente il tempo della storia per fare sortite nel presente, non solo nella forma dell'ammonimento ai cristiani del suo tempo, che parrebbe pienamente adeguata al genere agiografico. Citare gli artisti contemporanei invece non ha una funzione immediatamente parentetica, è piuttosto una strategia letteraria, segnale della volontà di elevare l'opera, al di sopra del piano della mera fruizione ai fini edificanti. I riferimenti a Tiziano, Michelangelo, Sansovino che si leggono nelle vite dei santi scaturiscono dalla cultura aretiniana, dal mondo che egli frequenta, e servono sì a rendere omaggio agli amici ma anche a impreziosire l'opera e ad agganciare le storie passate all'universo noto al pubblico.

La pagina finale della *Vita di Maria* annovera i nomi di Michelangelo, Tiziano e Vasari. Lo spunto è lo stesso che ricorrerà in seguito nel *corpus* agiografico: le opere degli artisti eccelsi servono da termine di paragone per la fissità statuaria di chi contempla il divino. In questo caso sono gli apostoli, assorti nella visione di Maria assunta in cielo. Con una comparazione paradossale per rappresentare gli apostoli vivi si ricorre alla loro raffigurazione pittorica: si dice infatti che essi sembravano come gli apostoli dipinti dai tre grandi artisti. Non l'arte sembra viva, ma i vivi sembrano arte, con una arguta inversione che poggia sulla più salda stima delle potenzialità artistiche. È l'occasione per inserire i nomi dei grandi e aggiungervi quello del più giovane Vasari, a cui qui Aretino tributa il proprio omaggio.<sup>41</sup> La ricercatezza retorica poggia tutta sullo straniamento logico della similitudine, mentre le scelte lessicali si attestano a un livello medio, senza ambizione originale, e sfruttano abbondantemente l'amplificazione del superlativo:

---

41 Sui rapporti con Vasari, cfr. E. MATTIODA, *Giorgio Vasari e Pietro Aretino*, in ID., *Giorgio Vasari tra prosa e poesia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2017, pp. 99-117.

La stupenda, la meravigliosa e la ineffabile visione aveva rapiti in modo le fronti, le ciglia, le luci, le bocche, le braccia, le menti di Pietro, di Mattia, di Giovanni e degli altri fratelli in Cristo Gesù, che, astratti nel miracolo, parevano gli apostoli commossi da quei gesti ammirativi che dopo il grandissimo Michelangelo Buonaroti e il singular Tiziano Vecellio sapria fare lo illustre stile del chiaro Giorgio Vasari, giovane celeberrimo.<sup>42</sup>

A celebrare la grandezza dei pittori è l'abbondanza aggettivale piuttosto che la specificità degli aggettivi, che si mantengono in un ambito semantico generico: «singolare» per esempio sarà detto nella *Vita di Caterina* a proposito di Sansovino. Aretino non si diffonde a enumerare i pregi degli artisti, che sarebbero fuori luogo nel contesto, ma è sufficiente la loro menzione a testimoniare il valore che egli assegna alla pittura, perché la presenza dei nomi di pittori coevi in un'opera agiografica non è affatto ovvia.

Nella *Vita di Caterina* si incontrano i nomi di Tiziano e Sansovino in una similitudine che come spesso capita nella prosa aretiniana ha del concettoso. L'imperatrice, moglie di Massenzio, e Porfirio stanno ad ascoltare un'orazione della santa sulla miseria della vita umana. Il loro atteggiamento assorto li rende simili a statue o a quadri:

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 de la bocca altrui, parevano la Imperatrice e Porfirio attenti ai discorsi utili e veri di Caterina umile e sincera.<sup>43</sup>

Il *topos* vuole che si dica piuttosto il contrario: che le statue paiono vere. E Aretino allude a questa retorica usuale, ricorrendo all'espressione «stil vivo», in cui l'aggettivo è una vera e propria marca dei discorsi sull'arte. Qui c'è l'elogio degli artisti, soprattutto attraverso la scelta degli aggettivi: «scarpel chiaro», Iacopo è «singolare», Tiziano «egregio» e in effetti le loro opere sono accostate a due persone vive, ma è precluso loro il movimento. L'arte rivela il carattere di immobilità, probabilmente senza nessuna consapevole implicazione di giudizio da parte dello scrittore, ma rimane la suggestione di pose fisse.

È interessante rilevare che lo stesso linguaggio che ricorre nella *Vita di Caterina* per rappresentare i due nobili fissi, davvero statuari, nell'ascolto della santa ricorre in termini metaforici nella *Vita di Maria* ma stavolta indica la

---

42 *Ivi*, p. 301.

43 *Ivi*, p. 408.

rappresentazione a parole, senza la similitudine con l'arte. Aretino ricorre cioè allo stesso lessico dell'arte per parlare dell'operazione letteraria. A proposito dei pastori che accorrono a rendere omaggio al Bambino, si dice: «E chi volesse iscolpirgli con lo stile de la viva comparazione gli potrebbe simigliare a una frotta di persone giuste [...]».<sup>44</sup> Si suggerisce una similitudine a cui ispirarsi per scolpire la scena: «iscolpirgli», «stile», «viva» sono termini comuni al passo della seconda agiografia sopra citato e rientrano nel linguaggio propriamente artistico. Qui lo scrittore si fa scultore, perché la sua scena risulti davvero icastica.<sup>45</sup> L'analogia con la similitudine delle statue di Sansovino (e con i dipinti di Tiziano) si completa quando si mette in scena lo stupore dei pastori: «E parendo più presto imagini scolpite che figure vere».<sup>46</sup> Ancora l'arte serve a rendere la fissità, qui con un più evidente rovesciamento della topica incentrata sull'esser vivo dell'opera d'arte. Infatti le immagini scolpite sono contrapposte alle figure vere, anziché essere assimilate a queste, come capita nell'elogio dell'arte.

La menzione di almeno un artista è un aspetto di continuità fra le tre agiografie, una sorta di firma che Aretino appone ai suoi tre libri religiosi, quasi a segnalare che questa produzione non è soltanto un dovere da assolvere per compiacere il committente, ma un'operazione letteraria consapevole, sulla quale è necessario sia impresso il marchio di originalità dell'autore. Ecco allora che il nome ricorrente non può che essere quello dell'artista più vicino ad Aretino: Tiziano, già definito «singular» e «egregio». Nella *Vita di Tommaso*, diversamente da quanto capita nei due libri precedenti, non c'è un terzetto di nomi, ma soltanto quello del pittore veneziano. Le parole che lo scrittore usa per celebrare i meriti dell'amico sono un'ulteriore conferma dell'idea già emersa: l'arte, in particolare qui l'arte sacra, ha una fondamentale funzione morale, assolta soprattutto attraverso la propria qualità estetica. Di Tiziano infatti non si esaltano soltanto le doti artistiche, ma anche quelle morali che sembrano così essere inscindibili dalle prime.

Vero è che l'intenzione di arricchire stilisticamente il passo con la figura del parallelismo può avere inciso sull'opportunità di abbinare alle virtù del pittore anche quelle dell'uomo, ma la coppia di aggettivi, di cui uno al superlativo, sottolinea troppo intensamente il carattere integerrimo dell'artista, perché esso possa essere solo funzionale a creare una figura retorica. Non è percepito come

---

44 *Ivi*, p. 194.

45 Sebbene non siano presenti espliciti paragoni con le opere d'arte, la scena rappresentata in questo passo, cioè l'adorazione dei pastori, oltre a richiamare la ricca tradizione pittorica sul tema, riporta alla mente anche i sacri monti.

46 *Ivi*, p. 197.

inappropriato il parlare della condotta grave del pittore in un contesto in cui si ricorre al suo stile eccellente come termine di paragone. L'opera che fornisce lo spunto per menzionare Tiziano è il quadro di san Domenico, di cui si è detto. Per riferirne la perfezione Aretino proietta per *adynaton* l'amico pittore all'età di Tommaso, perché solo il suo pennello potrebbe eguagliare l'eccellenza dell'opera:

Se egli fusse stato a quel tempo, si potria dire, a caso che la divinità non avesse fatta cotale istoria con lo stile de la sua propria natura, che ella non potesse essere d'altro pennello che di quel di Tiziano, pittore illustre e mirabile e uomo onestissimo e grave.<sup>47</sup>

Il richiamo all'arte figurativa è senz'altro il più consistente e il più palese nelle tre opere, ma va ricordato che non solo ci sono frequenti riferimenti alla dolcezza del canto e delle voci che provengono dall'aldilà, ma c'è anche la menzione di un musico, alla conclusione della *Vita di Caterina*. Il mirabile trionfo celeste per accogliere Caterina sul Sinai comprende anche un suono la cui eccellenza non può essere immaginata, se non per difetto. Il riferimento al musico Marcantonio da Urbino è inserito a questo proposito:

Ma se l'urbinate Marcantonio movendo con dotta veemenzia la mano illustre su per le auree e argentine corde, trae a sé gli spiriti di chi lo ascolta, come si crede che il suono e il canto degli angeli a sé rapisse il moto e lo immoto de le cose che erano immobili e mobili sul capo e ne le membra del monte avventuroso?<sup>48</sup>

Un altro omaggio a un amico artista, al quale peraltro Aretino indirizza delle lettere che parlano proprio di arte.

Fra i supplizi a cui sono sottoposti i cristiani dall'imperatore vi è l'essere rinchiusi in botti piene di serpenti. La memoria dello scrittore, a questo proposito, quasi di necessità converge verso la più celebre rappresentazione di serpi, che ha impresso un segno indelebile nell'arte rinascimentale: il gruppo classico del Laocoonte, riportato alla luce agli inizi del secolo e poi acquistato da Giulio II per la sua collezione vaticana. Il paragone è giocato sul filo del paradosso, come spesso accade nell'opera quando soggetti che esorbitano dalla naturale percezione umana si incrociano con referenti di ordine artistico. In questo caso la similitudine non avviene per difetto come spesso accade di fronte al prodigioso di cui si deve dar conto, ma per una straniante contrapposizione: la statua,

---

47 *Ivi*, p. 502.

48 *Ivi*, p. 456.

pietra scolpita, sente più dolore di quanto ne avvertano i martiri cristiani, astratti da ogni sensibile percezione.

Veramente i morsi che potevano far risentire i marmi non altrimenti torceano le persone dei martiri che si torcano le statue tocche dagli artigli dei minimi vermi. Laocoonte isculto da la man dotta de lo stile antico sente più dolore essendo sasso che non sentivano essi che erano di polpa, però che eglino eran sì astratti ne la certezza del premio che dovevano conseguir da Dio che non si accorgevano del duolo che gli faceva provar Massenzio.<sup>1</sup>

Il confronto con il Laocoonte germina per accumulo sul paragone precedente, già sufficientemente espressivo, con l'orribile immagine dei vermi (ma «insetti» nella prima edizione) che protendono invano gli artigli verso imperturbabili statue. Eppure i morsi dei serpenti aguzzini potrebbero far «risentire i marmi»; già questa prima similitudine si regge dunque su una logica volutamente artificiosa: morsi che potrebbero ledere il marmo, (non) sono percepiti dai cristiani, come le statue sono impassibili ai colpi dei vermi. Né la concettosità del ragionamento né il ributtante dell'immagine paiono però sufficienti all'autore, ed egli incalza con il secondo paragone, in linea con il procedimento espressivo del raddoppiamento perseguito lungo tutta l'opera. Stavolta però il tono è tutt'altro che morbosamente incline all'orrido: al contrario, nessuna menzione alle serpi, né ai morsi, ma soltanto all'astratto «dolore», poi variato in «duolo». È significativa soprattutto la prima parte dell'enunciato: «Laocoonte isculto da la man dotta de lo stile antico», che sembra una non troppo velata adesione all'unanime apprezzamento per la riscoperta classica. Il confronto è pleonastico, come detto, giacché l'impressione di intangibilità dei torturati è già chiara ai lettori; ma non solo: il ricordo della «man dotta» e dello «stile antico» non ha alcuna ragione di essere in questo contesto, tanto più se si pensa che sia il soggetto sia i dotti artisti appartengono a quella medesima paganità che nella persona di Massenzio si sta macchiando della persecuzione dei cristiani, stante la distinzione *tranchant* fra idolatri e fedeli normalmente assodata in questo genere di opere. Nella menzione al celeberrimo gruppo scultoreo, insomma, sembra affacciarsi piuttosto esplicitamente Aretino uomo del rinascimento e frequentatore di artisti e mecenati, e forse ancor più desideroso di mostrare la propria consonanza al gusto moderno, a giudicare dalla propensione con cui inserisce questo riferimento artistico che non giova troppo alla comprensione del testo agiografico.

---

1[49] *Ivi*, pp. 338-339.

# Capitolo V

## Sacro e profano: interferenze di genere tra le *Vite* e le *Sei giornate*

*Piglia marito: e lascia, che si dica:  
che non son più le sante Catherine  
le Monache son vergini a fatica.*<sup>49</sup>

Se è vero che la riedizione del *corpus* di opere religiose di Aretino si colloca al termine della stagione di maggior prolificità dell'autore, le prime edizioni risultano invece contemporanee ai suoi libri decisamente laici. Nessun ravvedimento senile, dunque, ma una produzione che procede in parallelo, sul versante sacro e profano. La continuità cronologica rende particolarmente interessante il confronto tra le due categorie, non certo per emettere condanne all'immoralità dell'autore o evidenziare il cinismo con cui piega la sua penna alle necessità del contesto, ma per meglio comprendere le soluzioni letterarie a cui egli di volta in volta ricorre.

Le prose di finzione di Aretino sono quattro dialoghi: i due del dittico della Nanna, noti unitamente come *Sei giornate*,<sup>50</sup> il *Ragionamento delle corti* e il *Dialogo delle carte*. Le cosiddette *Sei giornate* sono evidentemente agli antipodi delle agiografie, poiché si presentano come trattati didattici volti però a un insegnamento che rovescia la morale consueta. La vita del santo insegna al cristiano il retto comportamento; la vita della Nanna, da lei stessa raccontata alla Antonia e alla Pippa, è presentata anch'essa come *exemplum*, con una morale altamente provocatoria. Un altro punto di collegamento si dà nella dimensione femminile: delle tre agiografie, due riguardano sante e in esse il valore paradigmatico è molto spesso sottolineato: la Madonna è modello per eccellenza, ma anche santa Caterina assume valenza esemplare per le fanciulle.<sup>51</sup> Si riflette in

---

49[1] F. MARCOLINI, *Le sorti, intitolate giardino d'i pensieri*, a cura di P. Procaccioli, Treviso-Roma, Fondazione Benetton-Viella, 2007, p. 100.

50[2] Le due opere sono autonome. Qui saranno considerate insieme, in ragione dei molti tratti di affinità che le congiungono, ma va ricordato che, nonostante il titolo tradizionale, non si tratta di un progetto unitario.

51[3] A. NIERO, *Per il culto veneziano della megalomartire santa Caterina d'Alessandria*, in *Tintoretto. Il ciclo di Santa Caterina e la quadreria del Palazzo Patriarcale*, a cura di G. Caputo, Milano, Skira, 2005, pp. 33-37.



entrambe intorno al tema dell'educazione femminile, di capitale importanza nella cultura rinascimentale, come attesta la trattatistica. Nelle opere agiografiche la risposta è seria, nei dialoghi puttaneschi il tono è parodico. Gli studiosi di Aretino hanno individuato nella cifra del doppio un aspetto chiave della letteratura di questo scrittore. Le ottave cavalleresche, che pure sono considerate in margine al *corpus* aretiniano, ne sono una dimostrazione: sulla linea seria, tradizionale del genere (la *Marfisa*) si innesta il rovesciamento (*Orlandino* e *Astolfeida*).<sup>52</sup> Fra le agiografie e i dialoghi la simmetria non è altrettanto rispondente, non fosse altro per la differenza di genere. Ma un legame che ne giustifica l'accostamento (per opposizione) esiste: è la funzione didattica di cui tanto le une quanto gli altri si incaricano.

Il *Ragionamento della Nanna e della Antonia fatto in Roma sotto una ficaia composto dal divino Aretino per suo capriccio a correzione dei tre stati delle donne* esce a Venezia, ma con l'indicazione di Parigi, nel 1534; 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 a le meschine che gli credono, nel terzo e ultimo la Nanna e la Pippa sedendo ne l'orto ascoltano la Comare e la Balia che ragionano de la ruffiania* è stampato da Marcolini nel 1536, con l'indicazione di Torino. Il biennio 1534-1536 coincide con il grosso della prima fase dell'Aretino sacro: escono a Venezia *La passione di Giesù, I sette salmi della penitenza di David* e *I tre libri della Humanità di Christo*.

I titoli delle due opere nella forma estesa contengono importanti indizi di ordine metaletterario per inquadrare i due libri nel contesto culturale in cui si pongono. «Ragionamento» e «Dialogo» sono qui usati come sinonimi, dal momento che la struttura dialogica è identica nelle due opere, tanto è vero che Aretino aveva inizialmente definito «Dialogo» quello che poi esce con il titolo *Ragionamento*.<sup>53</sup> Entrambe le espressioni rimandano al contesto della conversazione, nel quale affondano le radici moltissime opere del rinascimento. L'etichetta è sufficiente a proiettare il lettore nella dimensione del confronto dialogato, ma all'usuale contesto di corte subentra uno scenario ben diverso: la conversazione si svolge sotto la ficaia. Nel caso del *Dialogo* il carattere parodico è già iscritto nel titolo dove si elencano gli argomenti. I titoli dunque sono avvertimenti chiari intorno al genere dell'opera. Svelano anche la finalità didattica; in entrambi i

---

52[4] Cfr. D. ROMEI, *Introduzione* cit.

53[5] Un lacerto del codice marciano (6730, c. 256r) anteriore al 1534 riporta il titolo *Dialogo Interlocutori Ant.a et Nanna*, cfr. *Scritti di Pietro Aretino nel Codice Marciano It. XI 66 (= 6730)*, a cura di D. Romei, Firenze, Cesati, 1987, pp. 86-89.

nfatti c'è un termine che veicola l'idea dell'educazione: «correzione» nel primo e «insegna» nel secondo.

Nelle tre *Vite* di santi la connotazione di genere punta principalmente sull'aspetto narrativo: la vita è innanzi tutto un racconto; ma la fruizione dell'agiografia è consolidata nel XVI secolo: il valore didattico delle biografie di santi è immediatamente percepito. Come delle immagini di cui sono piene le chiese a nessuno verrebbe in mente di ipotizzare uno scopo meramente estetico, così è palese l'intenzione educativa dei racconti dei santi. L'insegnamento è trasmesso sicuramente con la narrazione, ma nelle agiografie aretine lo spazio riservato alle parti mimetiche è notevole. Se è vero che si tratta per genere di opere narrative, è indubbio che al loro interno si dettagliano parecchie sezioni di dialogo.

L'abbondanza dei discorsi diretti è particolarmente evidente nella *Vita di Tommaso*, dove emerge bene anche una delle ragioni di questa scelta strutturale: la necessità di compensare alla mancanza di fatti. Il santo di Aquino è soprattutto un teologo, per parlare di lui è necessario far parlare lui, mettergli in bocca le parole che egli usa nei suoi libri, mostrare la sua profondità argomentativa. Il risultato è la contrazione degli interventi dell'io autoriale entro lo spazio della didascalia tra due discorsi, come si è visto analizzando l'uso della prima persona.<sup>54</sup> La prevalenza del dialogo avvicina le agiografie alle opere strutturalmente fondate sul genere mimetico.

Il confronto si fa più interessante con la *Vita di Caterina*. Due aspetti sono rilevanti in questo senso. Nella agiografia come nei due dialoghi l'insegnamento deriva da una donna, indirettamente nel primo caso, direttamente nel secondo. La Nanna insegna con i suoi discorsi, che si fondano sempre sull'esperienza, per lo più vissuta in prima persona. La sua vita è quindi additata a modello. Se si pensa all'esempio di Caterina, quello di Nanna si legge come rovesciamento del modello, ma la dominante strutturale è pur sempre una biografia esemplare. Nella vita della santa essa ha declinazione narrativa, nelle *Sei giornate* l'elemento biografico, riversandosi nella struttura del dialogo, è declinato alla prima persona. La prima affinità consiste dunque nella promozione di un'esperienza biografica femminile a modello: in questa direzione Aretino sviluppa il motivo serio e il rovesciamento comico.

Il secondo aspetto di tangenza riguarda la struttura del dialogo: in entrambi i casi esso vira verso il monologo, con scarso spazio per l'interlocutore. Sul versante profano, la tendenza è più marcata nel *Dialogo*, dove la Nanna si rivolge alla figlia. La Pippa per lo più interviene ad assentire o incalzare la madre-maestra. Nel *Ragionamento*, all'Antonia, che non è in relazione asimmetrica con la

---

54[6] Cfr. *supra*, capitolo II.

Nanna a differenza della Pippa, è concesso un margine poco più ampio di manovra, ma anch'essa rimane essenzialmente confinata al ruolo di ascoltatrice.

Nella *Vita di Caterina* i dialoghi più notevoli non si dipanano nel contesto di una relazione maestro-discepolo, come accade quando parla la Nanna. Ci sono anche consistenti momenti in cui la santa prende parola a vantaggio dei neofiti, fungendo qui davvero da insegnante, con discorsi che sono vere e proprie lezioni teologiche. In verità, nella lezione convergono quasi tutti i suoi discorsi diretti, anche quando l'interlocutore sulla scena non ha nulla del discepolo. I dialoghi più rilevanti avvengono tra Caterina e Massenzio, cioè in una relazione antagonista. Con il proprio avversario la santa non usa mai la parola in senso ostile; si oppone sempre alle sue proposte, ma anche a lui impartisce lezioni teologiche e morali, mirando alla conversione. Come la Nanna, Caterina parla per insegnare (con l'eccezione delle preghiere: anch'esse in ultima analisi, al di fuori della cornice del testo, dirette a fine didattico, ma non all'interno della situazione rappresentata: insegnano ai lettori, non ai personaggi della storia). E come la Nanna, Caterina tiene a lungo la parola; le battute di Massenzio sono sempre molto brevi. Il suo ruolo è diverso, anzi opposto, rispetto a quello della Antonia e della Pippa, dal momento che egli non deve confermare l'interlocutrice ma contrastarla. Sul piano argomentativo e oratorio il personaggio è destinato al fallimento; in un'occasione l'afasia dell'imperatore è anche dichiarata: Massenzio è ridotto alla brutalità ferina, gli è negata la facoltà di parola. Il dominio di Caterina su di lui risalta con massima evidenza anche sul piano retorico. La santa è maestra di teologia non solo nella disputa con i sapienti, dove l'attenzione è di necessità convogliata sulla parola mimetica, ma anche in ciascuna occasione di confronto con il nemico. Sempre la grandezza della protagonista emerge sia dalle sue parole sia, *e contrario*, dall'impossibilità di replica da parte di Massenzio, attestata dalla soluzione dello scrittore di caratterizzare i suoi interventi diretti con il marchio della brevità, tanto più marcata quanto più ci si avvicina all'apice della sua rabbia con il progredire della storia. La brevità delle battute dell'imperatore ha quindi un carattere ben diverso da quella delle interlocutrici della Nanna, ma rimane come dato strutturale comune tra le due opere. L'insegnamento di fatto deriva solo dalla protagonista, sia *in rebus* sia *in verbis*, nel racconto delle sue azioni o nelle parole pronunciate. È un modello antitetico a quello maieutico, giacché neppure la Pippa, discepolo per eccellenza, è guidata a vedere verità che risiedono in lei: ha invece un ruolo recettivo; ma è antitetico anche al modello della rinascimentale conversazione, dove la verità dovrebbe scaturire dal dialogo stesso, come confronto tra nobili spiriti, secondo i paradigmi del trattato di ambiente cortigiano.

Come la definizione del genere letterario, al piano extradiegetico si attiene un'altra prospettiva di confronto tra il *corpus* agiografico e i due dialoghi della Nanna: il sistema delle lettere dedicatorie. Le prose devozionali nascono su

committenza; le epistole che le accompagnano sono sapientemente sfruttate dall'autore come strumenti di promozione, fino al caso limite delle doppie dediche apposte a un diverso esemplare della stessa opera. Per uno scrittore uso a fare della dedicatoria un'occasione di guadagno è particolarmente significativa la scelta di un dedicatario anomalo, dal quale non può discendere nessuna remunerazione. Il *Ragionamento* infatti è indirizzato al «suo monicchio», alla sua scimmia. Come per l'*Astolfeida*, dedicata a Pasquino, qui Aretino converte in senso provocatorio l'usuale strumento di mediazione nei rapporti con i potenti, ma in verità, a dispetto dell'apparente irriverenza dello scritto, l'autore vi insinua ugualmente l'omaggio ai suoi personali benefattori. La lettera declina il motivo antipedantesco, tipico di Aretino (e di un ricco filone letterario), contro i «gran maestri», ma è anche un'apologia dell'opera sul versante morale. Si esclude infatti recisamente la critica all'istituzione ecclesiastica e conventuale: non alle suore va il biasimo di Aretino, ma anzi egli ha inteso giovare alla cristianità anche con questo libretto, denunciando le monache corrotte a vantaggio del sistema, in sé santo e incontestabile. La dedica è l'occasione per una fiera critica ai «gran maestri», condotta ponendo in sinossi i pedanti e la scimmia, per mostrare la provocatoria superiorità di quest'ultima. Si passano in rassegna i vizi dei sedicenti maestri, tra cui compare anche l'avarizia, particolarmente esecrabile da parte dello scrittore. Anche in questo atteggiamento la scimmia appare meno riprovevole degli uomini: «essi sono liberali nella maniera che diranno i sudditi loro a chi gliene dimanda, e tu sei cortese come ponno giurare quegli che si arrischiano a toglierti qualunque cosa tu ti tenga fra le unghie». <sup>55</sup> Il tema della liberalità nel contesto delle lettere dedicatorie ha uno specifico valore, perché è un messaggio diretto al dedicatario. Qui, come se il paragone con la scimmia fosse troppo blando, la provocazione prosegue più esplicita: il curioso destinatario ricompenserà lo scrittore con un morso. È chiara la critica all'ingratitude dei potenti e palese è il personale coinvolgimento che anima il rimprovero: «ché anche i gran maestri pagano di cotal moneta gli autori delle laude che si gli attribuiscono, non per altra cagione che per intendersi della scienza come te ne intendi tu». <sup>56</sup> Le accuse di ingratitude, avarizia e ignoranza determinano uno scivolamento del bersaglio dai generici «gran maestri» pedanti ai nobili che anziché farsi promotori di cultura (e di moralità) fanno la miseria dei letterati. Infatti essi si servono della cultura per occultare il loro vizio: «i gran maestri ascondono i difetti loro con i libri che si gli fanno, come ascondi tu le tue bruttezze con la veste che ti ho fatto». <sup>57</sup> Il bersaglio non è specifico; l'accusa è

---

55[7] P. ARETINO, *Sei giornate* cit., p. 3.

56[8] *Ivi*, p. 4.

57[9] *Ibid.*

lasciata sospesa con un intento quasi ricattatorio: chi peccherà di ingratitudine verso Aretino rischia di essere annoverato nella abominevole schiera dei gran maestri. Lo spazio usualmente deputato alla lode è qui piegato alla polemica, con tono ancora più feroce nelle righe successive, dove si rivela il destino che i gran maestri riservano agli scritti che sono dedicati loro: «se ne forbiscono poco meno ch'io non te lo dissi, a laude e gloria delle coglione Muse». <sup>58</sup>

Fin dalla dedica il testo si iscrive nella linea della parodia. Dopo un segnale così forte di opposizione alla letteratura istituzionale qual è l'attributo offensivo dedicato alle Muse (pur nella topica del genere comico), lo scrittore chiarisce la natura non sovversiva della propria opera: la sincera devozione è un pensiero di conforto quasi paradisiaco. La religione in sé non è affatto posta in discussione. Va osservato che nel contrapporre il malvagio comportamento delle monache con quello delle vere cristiane l'autore assume accenti che ricordano da vicino la sua prosa sacra. La metafora olfattiva per esempio ricorre nella *Vita di Caterina* (non a caso la santa vergine), così come quella del fiore, ad essa legata.

L'afflato religioso che anima il passo sembra quasi stonare rispetto alla nota parodica condotta fino all'estremo scatologico, ma in verità è in sintonia con il profilo doppio che Aretino si ritaglia, come fustigatore dei vizi ed esaltatore delle virtù. Interpretando come al solito al parossismo il ruolo che si è costruito, lo scrittore si autorizza al trasporto estatico che prende a prestito situazioni e linguaggio della letteratura devozionale. Al puzzo della corruzione delle monache perverse fanno riscontro:

i fiori della verginità delle spose e ancille di Dio che ci sono: che, mentre le mentovo, mi sento tutto confortare da quel non so che di sacro e di santo che passa nell'anima sì tosto che si arriva dove stanno, sì come passa dentro al naso la soavità delle rose subito che si giugne dove sono; né si curi di udir gli angeli chi le ode cantare quei santi uffici co' quali raffrenano l'ira di Dio, movendolo a perdonarci le nostre colpe. <sup>59</sup>

Sono parole che stupiscono all'interno della lettera dedicatoria per il monicchio, a introduzione del *Ragionamento* in cui si dimostrerà la superiorità della condizione di prostituta su quella di monaca e di moglie. La manipolazione stilistica di Aretino conduce a esiti di questo tipo, persino l'assunzione del registro agiografico in un contesto esibitamente profano è legittima.

Il passo fa un doppio riferimento al senso dell'olfatto: in termini negativi, quando sono evocate le monache dissolute, e in termini positivi, in rapporto alle

---

58[10] *Ibid.*

59[11] *Ivi*, p. 5.

vergini sante. Per entrambe le connotazioni ci sono due espressioni dell'ambito semantico dell'odorato: per il valore positivo si parla di fiore e di soavità delle rose e le due espressioni sono anche connesse da un'analogia fonica: «i fiori della verginità delle spose» e «soavità delle rose», con doppio omoteleuto; un legame di suono, in questo caso giocato sulla consonanza allitterante, unisce anche le due parole che costituiscono il polo opposto: «la puzza della lor corruzione» e il «lezzo [...] zibetto del demonio», dove oltre alla vicinanza fonica tra «puzza» e «lezzo», si ripete la *z* nelle parole vicine («corruzione», «zibetto»).

Le notazioni di ordine olfattivo non mancano nelle agiografie, in genere per celebrare l'eccezionalità dei protagonisti. Nella *Vita di Caterina*, per esempio, quando Porfirio e l'imperatrice giungono alla cella della santa rimangono abbagliati dalla gloria degli angeli ma anche inebriati dall'odore: «sentiro tanta soavità di odore, non più sentito, che i loro spiriti, inebriati de la vitale rifraganzia, giubilavano dentro ai termini de le proprie viscere come giubilano gli eletti dentro ai confini de le sale celesti». <sup>60</sup> L'apoteosi della santa, nelle ultime righe del libro, si compie tra una nuvola di gelsomini, narcisi, giacinti, acanti. L'apparizione angelica si accompagna al profumo anche davanti a Maria, quando l'angelo le annuncia la prossima morte: «levatosi in alto, prefumò tutta la casa di lei con la soavità dell'odore celeste». <sup>61</sup>

Neppure il contrario manca nelle prose sacre aretine; del resto, il fetore è una caratteristica del diavolo che dalle narrazioni agiografiche e dalle prediche passa facilmente nella novellistica. Non a caso sia nella *Vita di Maria* sia nella *Vita di Tommaso* il lezzo del demonio è evocato all'interno di sequenze narrative che hanno il tono di racconti novellistici. Si tratta nei due casi di episodi ascrivibili alla sezione dei miracoli: il diavolo si presenta sotto mentite spoglie per ingannare il santo (o i devoti, nel caso della *Vita di Maria*) ma naturalmente è sconfitto e l'odore che egli emana lo tradisce definitivamente. Nella agiografia di Tommaso l'epilogo è molto vicino alle novelle: il santo intima al diavolo di andarsene «La qual cosa egli eseguì con il lasciar tanto fetore di solfo ne la stanza donde si tolse, che non si poteva sofferire». <sup>62</sup>

Nella vita di Maria l'episodio che si risolve con il fetore demoniaco ha uno sviluppo particolarmente interessante in confronto proprio con la letteratura profana di Aretino. La situazione stessa induce al parallelo, poiché si parla di fanciulle votate al convento intitolato alla Vergine. È subito chiaro che al centro del racconto sarà l'onestà delle giovani, dunque il discorso aborda il tema del

---

60[12] P. ARETINO, *Opere religiose* cit., 403.

61[13] *Ivi*, p. 287.

62[14] *Ivi*, p. 557.

sesso. L'entrata in scena della temporanea protagonista non lascia dubbi: «Ecco una donzella de le più pure e de le più pudiche che in carne umana senza commistione di divinità si potesse vedere». <sup>63</sup> La presentazione del personaggio è immediata, con l'avverbio «ecco» che lo introduce davanti agli occhi del lettore, e il periodo che lo descrive è insolitamente agile, senza peripezie sintattiche né acrobazie retoriche: insomma non stonerebbe troppo in una pagina del dialogo, come *incipit* di uno dei racconti della Nanna. La frase successiva già riporta alle movenze stilistiche più ricorrenti nella prosa sacra, anche qui è sottolineato il tema dell'onestà: «Ella, accompagnata dai parenti, se ne veniva a depositare la gioia de la verginità sua ne lo erario dedicato a quella di Colei che meritò d'esser beata sopra tutti i cori celesti». <sup>64</sup> Alla giovinetta scortata dalla famiglia appare il diavolo nelle sembianze di un'afflitta matrona. Le parole messe in bocca al diavolo sono connotate da una forte sensualità:

«Avreste voi» disse Satan ai viandanti «rincontrata una giovanetta che poco o nulla spunta le mammelle dal petto? 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 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, de la sfortunata e de la ingravidata pupilla il dì che ella, mal mio grado e del nostro casato e suo, entrò ne l'ordine di non so che santa». <sup>65</sup>

Il diavolo interviene sulla questione della vita conventuale: qui la perversione del convento è solo simulata nelle sue parole, mentre nei discorsi della Nanna essa si fa realtà, uso ordinario. Diversi sono l'epoca e il contesto geografico, e soprattutto il contesto letterario, ma la materia narrativa è affine. Nella *Vita di Maria Aretino* rovescia *in bono* lo scenario che ha già descritto nei dialoghi profani, senza rinunciare del tutto alla tentazione stilistica dell'erotismo, nella descrizione ammiccante della giovanetta chiusa dal colpo di scena dell'ultimo aggettivo «ingravidata».

Il coinvolgimento dei sensi riguarda anche l'olfatto, poiché proprio l'odore stordisce come una droga la fanciulla cosicché essa invocherà Maria, fuggendo il diavolo. Rispetto al racconto della sconfitta del tentatore da parte di Tommaso quic'è una certa inclinazione verso le sfumature languide, piuttosto che verso il realismo da *fabliau*. Il motivo dell'odore, forse perché ben congruente con la sensualità della scena, trova un discreto sviluppo, che comprende anche il

---

63[15] *Ivi*, p. 264.

64[16] *Ibid.*

65[17] *Ibid.*, e p. 265.

confronto tra gli effluvi paradisiaci e il lezzo satanico, similmente a quanto accade nella dedica del *Ragionamento*:

Ma perché gli spiriti de lo inferno riempiono di odor molesto fino all'aria dove essi appariscono, come anche gli spiriti del Paradiso fanno sentire soavità grata dove eglino scendano, la schiera de le buone creature che partirono da Satan di già delegato nel centro, ammorbate da la puzza insopportabile, cominciarono a vacillare quasi gente oppresse dai fumi del vino o de l'oppio.<sup>66</sup>

I passi delle tre agiografie riconducibili al senso dell'olfatto non compaiono fuori di proposito nelle opere che li comprendono, perché tanto nella rappresentazione delle cose celesti quanto in quella del demoniaco la tradizione letteraria prevede il coinvolgimento dell'odorato, destano interesse invece le modulazioni specifiche con cui Aretino declina il motivo pure topico dell'agiografia, dai toni di languida sensualità a quelli dell'aneddotica novellistica.

Nella dedica premessa al *Ragionamento* si legge lo stesso confronto fra il profumo della santità e il fetore del demonio che si trova nella agiografia, un *topos* della letteratura didattica e moralistica sfruttato da Aretino per giustificare e promuovere la sua opera. La storia della fanciulla ingravidata in convento può essere raccontata nella *Vita di Maria* senza che il giudizio sulla moralità dell'opera sia in alcun modo incrinato. La premessa al dialogo della Nanna e dell'Antonia sembra volere porre il libro su un piano non troppo lontano da quello dove poggia, al sicuro dalle critiche etiche, la prosa religiosa. L'autore infatti vi rivendica il carattere educativo dei suoi esempi e assicura la devozione alle istituzioni religiose in sé. Le sue monache sarebbero come quelle finte dal diavolo nella biografia mariana. Certo l'ambizione moralistica qui rivendicata fatica a riconoscersi nelle pagine seguenti e nessuna suora sembra emanare il profumo della castità di cui si fa menzione nella lettera dedicatoria. Il passo dell'epistola è però da intendersi senza ironia, come è chiarito anche dalla presenza ravvicinata dei nomi dei nobili a cui Aretino rende omaggio. Lo scritto di dedica, dopo la trovata parodica del destinatario scimmiesco, rientra nei ranghi con il doveroso omaggio ai potenti.

La chiusura proclama il fine morale del dialogo: «onde spero che il mio dire sia quel ferro crudelmente pietoso col quale il buon medico taglia il membro infermo perché gli altri rimanghino sani»;<sup>67</sup> scrive «a correzione», a scopo etico. Il problema della moralità non si ripropone, almeno in termini tanto esplicitamente metaletterari, nel resto dell'opera, rimanendo circoscritto a questo testo proemiale.

---

66[18] *Ibid.*

67[19] P. ARETINO, *Sei giornate* cit., p. 5.



Ciascuno dei due dialoghi puttaneschi di Aretino è diviso in tre giornate, esattamente come sono tripartite in libri le tre agiografie. Il primo dialogo è più organico, grazie alla scansione espressa fin dall'inizio per bocca della protagonista. Alla richiesta dell'Antonia di raccontarle qualcosa della vita delle suore, delle maritate e delle prostitute, la Nanna risponde con una dichiarazione programmatica che conferisce ordine alla struttura del dialogo: «Ora io ti conterò oggi la vita delle moniche, dimane quella delle maritate, e l'altro quella delle meretrici». <sup>68</sup> Il programma come si vede fa perno sull'impegno a raccontare: l'opera si qualifica allora come narrazione, non fine a se stessa, ma funzionale alla dimostrazione di un assunto che all'interlocutrice principale è già evidente. Alla conclusione si deve arrivare però dopo avere bene illustrato ciascuna delle tre condizioni: ecco lo sviluppo narrativo, che talvolta si dissolve in lunghe sequenze descrittive, soprattutto nella prima giornata, dove la Nanna parla della sua esperienza in convento, raffigurandosi nel ruolo di spettatrice, anche letteralmente dato che assiste da un attrezzato posto di osservazione alle notti insonni delle suore e dei frati. <sup>69</sup>

Lo sviluppo della componente descrittiva, come nelle opere sacre, porta nel testo echi della pittura. <sup>70</sup> Nel *Ragionamento* una delle prime scene è un'ecfrasi, una *camera picta*. <sup>71</sup> Il *topos* spesso è asservito alla funzione encomiastica, soprattutto in opere con un'ambientazione lontana nello spazio e nel tempo, dove consente di mettere in scena figure contemporanee all'autore senza vistose incongruenze con l'andamento narrativo. In tal modo tanto il dovere dell'omaggio quanto la coerenza della storia sono salvi. Non sarebbe esatto affermare che il *Ragionamento* è esente da preoccupazioni di questa sorta: esse sono, piuttosto, chiuse nella dedica, nonostante l'apparente destinazione al monicchio. All'interno del racconto la polemica prevale sull'encomio; la descrizione

---

68[20] *Ivi*, p. 9.

69[21] Cfr. G. FERRONI, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Napoli, Liguori, 1977, p. 141, e P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 143.

70[22] Nella lettera prefatoria del *Dialogo* è esplicito il confronto con Tiziano: «E perciò io mi sforzo di ritrarre le nature altrui con la vivacità che il mirabile Tiziano ritrae questo e quel volto», P. ARETINO, *Sei giornate* cit., p. 146. Sui rapporti tra Aretino e Tiziano, P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 288-295.

71[23] Cfr. a titolo esemplificativo *Orlando furioso*, XXXIII 1-58 (la rocca di Tristano). Sull'ecfrasi cfr. *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, a cura di G. Venturi, M. Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004; *La description de l'oeuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*. Actes du Colloque (Rome, 13-15 Juin 2001), par O. Bonfait, A.-L. Desmas, Rome, Académie de France à Rome, 2004; e M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012 (con ampia bibliografia).

non è finalizzata a celebrare le glorie dei potenti ma a svelare con una particolare forza icastica la dissolutezza dei religiosi. Piegare a questo scopo l'ecfrasi significa rovesciarne l'usuale significato, pervertendolo dalla lode alla critica.

Un'altra tipica funzione a cui questo procedimento letterario assolve è quella didattica, come retaggio di un uso molto frequente nelle opere medievali. La rappresentazione dei vizi e delle virtù per esempio ricorre spesso nella letteratura didattica fin dalle origini. Infatti, nella *Vita di Maria* Aretino allestisce una messa in scena allegorica, facendo canonicamente sfilare le personificazioni delle virtù. È il momento delle esequie della Vergine, a cui presenziano Prudenza, Concordia, Carità, Umiltà, Pazienza, Astinenza, Sapienza, Temperanza, Fortezza, Giustizia, Innocenza, Purezza, Verità, Povertà, Fede, Religione, Pudicizia e Perseveranza, proprio come nel genere letterario dei trionfi e come nelle rappresentazioni allegoriche frequenti nella pittura e anche nella stampa. Secondo l'iconografia tradizionale, le virtù sono rappresentate come figure femminili omogenee, senza particolare caratterizzazione fisiognomica; la distinzione è affidata a un dettaglio dell'abbigliamento, a una posa oppure a un simbolo convenzionale: la speranza, vestita di verde, tende le mani giunte verso l'alto, la giustizia porta le bilance, la povertà ha veste lacera, la pudicizia tiene il «solito» ermellino (l'aggettivo indica la consuetudine della relazione tra la virtù e il simbolo: l'ermellino con il suo candore accompagnando sempre la virtù figura la continuità con cui si deve perseguire il comportamento pudico. Ma «solito» fa pensare anche alla convenzionalità del simbolo). Nell'agiografia l'ecfrasi segue lo schema topico della letteratura, sia nelle modalità espressive sia nella funzione didattica, poiché le virtù che rendono omaggio a Maria sono la sintesi del valore esemplare che in lei è incarnato.

Il ricordo della funzione di insegnamento all'origine dell'ecfrasi fa percepire ancor più vistosamente il rovesciamento parodico messo in atto nel dialogo. Proprio tra le mura del convento risalta in modo particolare l'anti-insegnamento che si compie attraverso le immagini.<sup>72</sup> La *camera picta* infatti ha una funzione didattica, come si conviene al genere. Tanto le immagini dipinte quanto il *topos* dell'ecfrasi devono veicolare un insegnamento e così è anche nel libro di Aretino: si tratta di un insegnamento che rovescia la morale comune e soprattutto i doveri a cui sono tenuti i religiosi. L'Antonia esprime bene il ribaltamento delle aspettative a proposito delle pitture, chiedendo alla Nanna: «Che dipinture c'erano? La penitenza della quaresima, o che?». È evidente l'ironia nella domanda,

---

72[24] Cfr. N. CATELLI, *Guardando il mondo dalla serratura. Appunti sulla pornografia cinquecentesca*, in *Verba tremula. Letteratura erotismo pornografia*, a cura di N. Catelli, G. Iacoli, P. Rinoldi, Bologna, Bononia University press, 2010, pp. 149-171: 152 e 159-160.

dal momento che anche l'Antonia ha già capito che si prepara una scena tutt'altro che quaresimale, ma il contesto monacale renderebbe opportuni affreschi non solo di soggetto sacro, ma anche funzionali alla contrizione delle monache.

La *camera picta* ha dipinte le quattro pareti con quattro scene diverse. La prima presentata dalla Nanna, forse non casualmente, è la resa iconografica di un'agiografia, quella della santa Nafissa; segue il racconto per immagini della novella di Masetto di Lamporecchio; la terza scena rappresenta le monache con i loro amanti e i loro figli, come in una galleria di ritratti di famiglia; infine, sono esplicitamente ricordati i «modi», didattica rassegna di posizioni erotiche. Il programma iconografico della camera, considerando la serie dei soggetti, si carica di valenze metaletterarie. Ciascuna parete richiama infatti un genere, una possibilità di declinazione della parola letteraria che l'autore esplora e rovescia in senso parodico, confermando la propria voracità nell'assimilare le più svariate forme letterarie per restituirle nelle sue opere provocatoriamente poliedriche.

Si comincia con la vita di una santa, cioè con l'*exemplum* per eccellenza. Nelle modalità di espressione si ravvisano alcuni tratti tipici della retorica dell'ecfrasi, come l'impressione che le figure dipinte parlino («diresti ella canta quella canzone che dice [...]») e l'impossibilità di descrivere completamente l'immagine («Chi ti potria narrare il tutto?»), sebbene manchi la canonica insistenza sulle doti dell'artefice dei dipinti.<sup>73</sup> La materia agiografica, che è toccata solo in questa prima pittura, si presta tipicamente a fungere da esordio, perché iscrive la narrazione nel segno divino. Il principio è enunciato per esempio nel *Decameron* dal primo narratore, che infatti si appresta a raccontare una novella di taglio agiografico, seppure in via paradossale: la storia di ser Cepparello che diviene san Ciappelletto, santificato dalla credulità della gente, a dispetto della sua condotta da peggior uomo che visse al mondo. Panfilo premette:

Convenevole cosa è, carissime donne, che ciascheduna cosa la quale l'uomo fa, dallo ammirabile e santo nome di Colui, il quale di tutte fu facitore, le dea principio. Per che, dovendo io al vostro novellare, sì come primo, dare cominciamento, intendo da una delle sue maravigliose cose incominciare, acciò che, quella udita, la nostra speranza in Lui, sì come in cosa impermutabile, si fermi e sempre sia da noi il suo nome lodato.<sup>74</sup>

Più provocatoriamente di Boccaccio, Aretino si attiene con fedeltà al modello dell'agiografia, presentando la vita («ivi di dodici anni si vedea la buona fanciulla»), le mirabili azioni (oscene) e infine la morte della santa. La santità di

---

73[25] P. ARETINO, *Sei giornate* cit., p. 15.

74[26] *Decameron*, I, 1, 2.

Nafissa poggia sulla sua carità nel donarsi a chiunque, sfamando la brama sessuale come la misericordia cristiana richiede di sfamare gli affamati. Quando Aretino scriverà le agiografie, insisterà sul motivo della castità dei suoi santi. Maria e Caterina sono note entrambi con l'appellativo di «vergini»; nella biografia di Tommaso risaltano per vivacità rappresentativa e per la relativa estensione l'episodio in cui il santo respinge la meretrice e quello di poco successivo in cui un angelo suggella la sua castità cingendolo con una benda bianca. I veri santi, quelli di cui lo scrittore si occupa nella sua letteratura seria, si pongono al polo opposto rispetto a Nafissa.

I modi espressivi con cui la Nanna racconta gli affreschi agiografici sono comunque quelli adeguati al genere. Gli aggettivi che connotano la santa meretrice sono esemplificativi: «la buona fanciulla tutta piena di carità», «tutta pietosa, tutta umile», «tutta gioconda, tutta umana». La retorica della Nanna poggia sul raddoppiamento: lo stesso schema che sarà perseguito dal narratore delle opere religiose nel definire i suoi personaggi. Vero è che la prosa sacra aretiniana non si accontenta di raddoppiare l'aggettivazione: il procedimento di amplificazione già in atto in questo passo del *Ragionamento* è portato al parossismo nelle opere agiografiche *strictu sensu*. Qui l'autore innesta un tassello esibitamente tratto della letteratura religiosa, per irridere quella letteratura in particolare nella sua forma popolare. La Nanna sta parlando come nelle prediche o nelle stampe ampiamente diffuse presso un pubblico illetterato: la dimostrazione si ha nel fatto che l'Antonia (donna del popolo) assume il modo di parlare della Nanna in questo contesto, cioè lo stile della materia agiografica. Si tratta poi dello stesso linguaggio dei religiosi, che infatti è sulle labbra del predicatore che illustra la scena alle monache: «ella non le parendo esser degna di vederlo in viso e forse (come dicea il predicatore che spianava la sua vita a noi altre) non le bastando l'animo di vederlo sì rosso, sì fumante e sì collerico, gli volgea le spalle magnificamente». <sup>75</sup> Il linguaggio del predicatore è il linguaggio dell'ipocrisia: le sue parole infatti sono modulate sul registro della letteratura devozionale, perché definiscono la scena in termini di eroica virtù cristiana, ma stanno chiaramente rappresentando una situazione erotica.

Nelle *Sei giornate* più volte le interlocutrici riflettono sul linguaggio e proclamano la necessità di un linguaggio concreto, in cui anche la realtà sessuale sia nominata propriamente. <sup>76</sup> Le parole del predicatore sono l'opposto rispetto

---

75[27] P. ARETINO, *Sei giornate* cit., p. 15.

76[28] A titolo esemplificativo nella terza giornata del *Dialogo* (*ivi*, p. 298): «*Comare*: Cento volte ho pensato per che conto noi ci aviamo a vergognare di mentovare quello che la natura non s'è vergognata di fare. *Balia*: E così ho pensato io, e più oltre ancora: e mi parria che fosse più onesto di mostrare il ca', la po' e il cu' che le mani, la bocca e i piedi. *Comare*: Perché? *Balia*: Perché il ca', la po' e il cu' non bestemmiano, non mordano e non isputano ne la faccia come fanno le bocche, né danno dei calci come danno i piedi, e non giurano il falso, non bastonano, non furano e non ammazzano come le mani».

alla genuina parlata di chi professa di voler usare quel linguaggio «insegnato dalla potta che mi cacò». <sup>77</sup> Del resto qui l'Antonia stessa riconosce il contesto letterario al punto di assumerne il linguaggio. La donna si esprime infatti con formule adatte a essere pronunciate in chiesa: «Siale appresentato all'anima» (dove «presentare» è quasi termine tecnico del vocabolario devozionale), «O benedetta e intemerata santa Nafissa, ispirami a seguire le tue santissime pedate». <sup>78</sup> Il linguaggio della letteratura religiosa passa dunque dal prete attraverso la Nanna e giunge all'Antonia, subendo un rovesciamento: dall'ipocrisia di partenza alla parodia consapevole del punto di arrivo. Mentre il prete sembra avere fatto proprio l'abito alla parola mascherata, prendendo seriamente un tono didattico nei confronti delle monache (a cui infatti sta spiegando le pitture, con fine educativo), l'Antonia è consapevole della ipocrisia e la sua invocazione alla santa non ha nulla di falso: è semmai l'enunciazione dello scandalo contro il travestimento dei religiosi.

Nella prima ecfrasi l'autore si confronta con il genere agiografico, al quale ritornerà qualche anno dopo. Con la seconda pittura il dialogo aretiniano guarda alla novellistica, con la quale in effetti intreccia una fitta relazione. Il richiamo all'archetipo del genere, il *Decameron*, nelle pagine iniziali dell'opera allude alle forme brevi, che continuamente sono riprese all'interno. <sup>79</sup> I più fortunati personaggi di Boccaccio fanno della loro capacità di parlare lo strumento di riuscita e di promozione di sé; il successo delle novelle che li vedono protagonisti poggia dunque sulla loro parola: sul piano della storia l'abilità retorica salva il personaggio, nell'universo del lettore essa genera il diletto (prima che per il lettore per la sua *mise en abyme* nella finzione della brigata). Ma ci sono alcune novelle giocate sull'assenza della parola, in cui, forse proprio in conseguenza di ciò, la componente fisica, o piuttosto sessuale, sostituisce la forza oratoria tanto nelle peripezie dei personaggi quanto nel motivo di riuscita presso gli ascoltatori e i lettori. Sono, per esempio, le storie di Alatiel e di Masetto di Lamporecchio.

---

77[29] *Ivi*, p. 82.

78[30] *Ivi*, p. 15.

79[31] Già prima si incontrano delle citazioni testuali dall'opera di Boccaccio. Tra le altre *Decameron*, VIII, 2, 38: «E quivi il prete, dandole i più dolci basciozzi del mondo e faccendola parente di messer Domenedio, con lei una gran pezza si sollazzò», e *Ragionamento*, in P. ARETINO, *Sei giornate* cit., p. 11: «E pigliatele [scil. soggetto: i frati, oggetto: le suore] per mano, gli davano i più dolci basciozzi del mondo, e faceano a gara nel dargli più melati».

A quest'ultima sono dedicate le pitture della seconda parete. Il mutismo del personaggio è condizione ideale per la trasposizione figurativa della vicenda. La finzione della *camera picta* media tra l'originale boccacciano e la riscrittura aretiniana: la novella subisce una metamorfosi in immagine e poi ritorna alla letteratura nella forma dell'ecfrasi. In questo passaggio la componente narrativa si traduce in una successione di quadri statici: è una tendenza che prosegue nel *Ragionamento* dove la Nanna costruisce spesso con le sue parole delle scene di potente vivacità icastica, su cui si fonda il godimento della sua narrazione. In questo gioco di deformazioni nella riscrittura che passa attraverso l'immagine c'è l'intenzione dell'autore di marcare la propria novità nel rimaneggiamento dei materiali letterari, anche quelli ormai canonizzati come è il *Decameron*.

La spia dell'esibita spregiudicatezza nel riuso della fonte si ha nell'epilogo dove si introduce la santificazione che non è nel testo di Boccaccio. La Nanna chiude dicendo che Masetto parlando «fece correre tutto il paese al miracolo, onde il monistero ne fu canonizzato per santo». Nella novella si parla solo di un santo a cui è intitolato il monastero, al quale le monache attribuiscono, per la credulità popolare, il merito del presunto miracolo. Qui invece il miracolo avrebbe reso santo il monastero.<sup>80</sup> Il rapporto con le fonti si dimostra ancora spregiudicato; forse la continuità con la storia di santa Nafissa suggerisce l'originale canonizzazione compiuta dalla Nanna, o forse l'intenzione è di marcare il valore esemplare delle scene dipinte, per cui è più funzionale mostrare il risultato mirabile della condotta sessualmente esemplare del finto muto.

La materia novellistica è dunque ripresa in modo visibilmente rimaneggiato. Se l'argomento è tratto dal genere della novella, rimangono nella forma alcuni caratteri tipici dell'ecfrasi: la rappresentazione che la Nanna dà della scena comincia con l'assicurazione dell'eccezionale realismo delle pitture, un luogo comune dell'ecfrasi: «e ti giuro per l'anima mia che paiono vive quelle due suore che lo menarono alla capanna».<sup>81</sup> Il motivo dei dipinti che paiono vivi attraversa la letteratura; qui è degno di nota il fatto che a sembrare vive siano le monache: le stesse che sono destinate a guardare le pitture. La notazione della Nanna

---

80[32] La santificazione del convento fondata sulla credulità popolare riecheggia la canonizzazione di Ciappelletto sulla base della falsa confessione. Lo stesso schema si ripete nell'ultimo racconto della seconda giornata del *Ragionamento* (un racconto che dialoga molto fittamente con la tradizione novellistica). Lì si grida al miracolo e si definisce santo il pozzo in cui una donna racconta di essersi salvata, mentre in verità la donna è stata a lungo la concubina di tutti i frati di un convento. La storia richiama anche la vicenda di Alatiel che è accolta come vergine dal marito, dopo esser giaciuta con otto uomini.

81[33] P. ARETINO, *Sei giornate* cit., p. 15.

sottolinea l'identificazione tra i personaggi e il pubblico e nello spazio intradiegetico facilita l'assimilazione dell'*exemplum*, giacché il passaggio entro la *camera picta* per le monache è una vera e propria lezione; uscendo dalla finzione del testo, si ricava un'analogia tra le suore della novellistica, in primo luogo boccacciana, e quelle messe in scena dalla narrazione della Nanna nel dialogo: la contaminazione con la novella agisce dunque sia nella forma di riprese esplicite (come il richiamo al *Decameron* messo in atto qui) sia compenetrando più in profondità il testo, come un filone che tutto lo percorre, anche quando non emerge in superficie.

La terza parete corrisponde alla rappresentazione degli uomini e delle donne illustri che spesso è ospitata nel poema. La ripresa del genere celebrativo è di segno parodico, giacché sono qui celebrate le unioni illecite e immorali tra religiose e religiosi. Oltre al richiamo letterario, forte è la suggestione dell'esperienza delle gallerie di quadri nelle dimore signorili. Rispetto al *topos* dell'ecfrasi della genealogia qui manca il dato essenziale del nome dei personaggi ritratti. Per rendere omaggio è indispensabile che il nome sia scritto nel libro. Nel convento invece i ritratti sono destinati alla contemplazione compiaciuta di chi vi è rappresentato; conta che i nomi siano tramandati alla memoria dei soli adepti: vi sono comunque scritti (la Nanna dichiara di averli visti sotto ciascuna immagine), perché sia chiara l'impunità in cui sta sicura la condotta dissoluta delle monache e dei loro compagni.

Il catalogo dei nomi è appunto la forma più immediata di letteratura encomiastica, che spesso è nel poema, ma che si trova anche nella agiografia di Aretino. La *Vita di Tommaso* comprende infatti l'elenco dei d'Avalos, la cui ampia articolazione condivide assai poco con il passaggio dedicato alla terza parete della camera del convento. La versione parodica è rapidamente abbozzata, giusto ad evocare i più ampi sviluppi del motivo dell'omaggio in altri generi. Il riferimento tanto alla ritrattistica nobiliare quanto al suo corrispettivo letterario (la galleria degli uomini e delle donne illustri) è sottolineato dal doppio richiamo al tema della memoria nel breve passo del *Ragionamento* che dà conto di questo terzo affresco. La Nanna introducendo la scena avverte: «se ben mi ricordo».<sup>82</sup> Nei due casi precedenti non solo non aveva espresso scrupoli di questo tipo, ma anzi sembrava avere davanti agli occhi le pitture mentre le descriveva: la dovizia di particolari nella rappresentazione dell'agiografia di santa Nafissa lascia intendere un ricordo vivissimo di quanto è descritto. Nella serie di dipinti delle famiglie delle monache mancano le potenzialità narrative (che sono nella biografia e nella novella, per statuto di genere) e inoltre il soggetto

---

82[34] *Ibid.*

in sé è autoreferenziale, suscita dunque l'interesse esclusivo di chi vi è personalmente coinvolto, lasciando gli altri quasi indifferenti. La galleria di ritratti fatica a imporsi alla memoria della Nanna: rimane il ricordo della sua esistenza, cioè della spudoratezza delle monache, ma si perdono i nomi e i dettagli dei singoli personaggi, perché non sono interessanti.

Se queste pitture fanno il verso alla rassegna dei potenti da celebrare nella letteratura seria, l'oblio dei nomi lascia la suggestione che anche i nomi dei potenti siano destinati a cadere dalla memoria e comunque a contare solo per chi porta quegli stessi nomi, mentre il pubblico (che qui è figurato nella spettatrice Nanna) non se ne cura. Se è una parodia dell'encomio, traduce anche l'idea dell'inutilità di esso. Come i ritratti e i nomi delle suore interessano solo alle suore e infatti la Nanna li confonde nel ricordo, così dovrà accadere anche dei nomi dei potenti. L'appello alla memoria sigilla infatti ironicamente la terza scena, con il commento dell'Antonia: «Bella memoria».<sup>83</sup> In tal modo la genealogia encomiastica è circoscritta entro i termini del ricordo (all'inizio evocato per difetto dalla Nanna e alla fine richiamato con ironia dalla Antonia), che dovrebbe esserne il fine, ma proprio tale ricordo le è negato.

La quarta parete è un'esplicita autopromozione dell'autore: con una strategia che non gli è inusuale, Aretino menziona una sua opera.<sup>84</sup> Il percorso entro la *camera picta* si apre con l'agiografia e si chiude con la poesia erotica, o piuttosto pornografica, dei «modi», le varie combinazioni amatorie. La formazione delle monache attraverso le immagini parte dall'*exemplum* della vita della santa, che agisce in senso educativo per guidarle alla morale della carità (non propriamente la carità cristiana...) e giunge all'ultima tappa costituita dal repertorio di posizioni da imitare concretamente. C'è infatti un vero e proprio allenamento preparatorio, sotto la supervisione di un'allenatrice per giungere alla più naturale imitazione delle pose raffigurate. Si passa quindi dall'insegnamento generale e teorico alla precettistica pratica. Il gioco di rimandi tra letteratura e pittura in quest'ultima scena si arricchisce di una particolare complessità: i «modi» a cui la Nanna allude richiamano di sicuro l'opera che era diffusa con i testi di Aretino e le incisioni di Marcantonio Raimondi, su disegni di Giulio Romano. Un'opera mista dunque, dove la parola si intreccia con le immagini. Il *Ragionamento* è invece fatto solo di parole, opera letteraria, e qui però le parole stanno descrivendo una pittura. Dai *Modi* di parole e immagini al *Ragionamento*, attraverso la fittizia rappresentazione in immagine dell'opera originaria.

---

83[35] *Ibid.*

84[36] Sono i cosiddetti *Sonetti lussuriosi*, composti tra il 1524 e il 1525 a commento delle incisioni di Marcantonio Raimondi che illustrano sedici «modi» erotici.



Nel programma della *camera picta* mentre l'agiografia è assunta letteralmente e rovesciata di segno (dalla carità cristiana alla lussuria) e l'encomio è parodiato con la negazione del ricordo dei nomi, la novella e soprattutto la letteratura erotica già aretiniana non subiscono un ribaltamento in direzione della didattica del meretricio perseguita nell'opera. I precedenti letterari evocati in questi due casi sono già convergenti verso il trionfo del piacere. La novella boccacciana però per entrare nel testo di Aretino subisce una deformazione, denunciata da due incongruenze rispetto alla fonte («Lampolecchio» e la santificazione del convento). Soltanto l'opera già aretiniana è ripresa senza modifiche e anzi con una fedeltà indiscussa dovuta alla natura già figurativa di essa. Nella finzione del testo non c'è neppure una riscrittura giacché la Nanna ha visto delle immagini e i *Modi* erano appunto già immagini. La novella di Masetto subisce invece la metamorfosi da testo scritto a iconografico. Oltre alla pubblicità più immediata a vantaggio dell'autore, c'è anche un messaggio promozionale larvato: quell'opera è più genuina delle altre, il suo insegnamento è scoperto, in contrasto con l'ipocrisia del linguaggio fratesco a illustrazione della vita di santa Nafissa.

All'apertura dell'ecfrasi la Nanna aveva menzionato proprio gli ipocriti: «le dipinture erano tali che avrieno intertenuto a mirarle gli ipocriti».<sup>85</sup> La storia della santa poggia sull'ipocrisia: tutto il discorso che la concerne ha il registro devozionale, interpretato però in direzione antitetica rispetto ai principi cristiani. Al contrario, alla fine, con l'ultima scena, che è una scena aretiniana, cioè desunta dall'opera di Aretino, il registro mira al massimo di concretezza: «ci erano dipinti tutti i modi e tutte le vie che si può chiavare e farsi chiavare».<sup>86</sup> La frase è significativa tanto per l'idea che comunica quanto per la sua forma espressiva. La letteratura aretiniana, che è riflessa qui nelle immagini della quarta parete, attinge alla completezza, come attesta la ripetizione «tutti» e «tutte» e mira ad un insegnamento chiaro. La ripetizione del termine esplicitamente scurrile e soprattutto la sintassi con l'uso popolare del «che» sono funzionali alla mimesi del parlato della narratrice, ma rendono anche evidente il contrasto tra la sincera spontaneità (la «verità» cara ad Aretino) di questa esperienza letteraria e le involuzioni sintattiche, lessicali e quindi concettuali che ricorrono nella rappresentazione della prima scena. La parodia della prosa religiosa rivela l'ipocrisia radicata nell'abito religioso, al contrario la penna che ha scritto i *Modi* si segnala per l'aderenza alla verità. Va comunque ricordato che simili considerazioni possono emergere nell'opera solo perché a monte c'è l'assunzione di una voce narrante che non coincide con l'autore (e che è anche responsabile

---

85[37] P. ARETINO, *Sei giornate* cit., p. 14.

86[38] *Ivi*, p. 16.

delle modulazioni stilistiche). Nella *Dedica al suo monicchio* Aretino prende le distanze da Nanna, definendola «cicala»<sup>87</sup> e assicura la sua piena fede nelle istituzioni religiose.

L'esempio della *camera picta* mostra la ricchezza delle contaminazioni letterarie reperibili nelle *Sei giornate*. Nella prospettiva di un confronto tra due generi apparentemente opposti quali il dialogo puttanesco e l'agiografia si possono individuare altri tre tasselli, marginali sul piano narrativo ma significativi dell'atteggiamento di spregiudicato recupero intertestuale messo in atto dallo scrittore.

Una prima tangenza si colloca nel quadro più ampio del dialogo con la tradizione letteraria, non può essere circoscritta a un confronto interno alla produzione aretiniana. La seconda giornata del *Ragionamento* si apre con un *topos* letterario che Aretino riprende anche nella sua prosa sacra. È la descrizione dell'aurora, qui connotata in senso parodico.<sup>88</sup> Vari sono i materiali letterari da cui l'autore può avere preso origine, più o meno intenzionalmente. Le descrizioni dell'aurora sono per esempio in Dante, in Boccaccio, nei poemi cavallereschi e nelle novelle. All'interno della finzione delle tre giornate è il primo momento in cui il narratore esterno si riserva un certo spazio, mentre fino a questo punto si è limitato a sintetici raccordi per la progressione narrativa. Questo è il primo passaggio di giornata, dunque è necessario definire le coordinate entro cui si articolerà la nuova fase del dialogo. Lo spazio non muta, mentre l'indicazione oraria motiva la digressione piuttosto ampia che chiama in causa le divinità mitologiche degradandole in una scena grevamente comica, tanto nel registro stilistico che la descrive, quanto nella quotidianità da commedia che vi è rappresentata:

La Nanna e l'Antonia si levaro appunto in quello che Titone becco rimba<m>bito volea ascondere la camiscia alla sua signora perché il giorno roffiano non la desse nelle mani del Sole suo bertone: che di ciò accorta, strappandola di mano al vecchio pazzo, lasciandolo gracchiare ne venne a lui più imbellettata che mai, risoluta di farsi chiavare alla barba sua .XII. volte, e di tal cosa farne rogare ser Oriuolo notaio pubblico.<sup>89</sup>

Aurora figura le maritate a cui è dedicata la giornata che sta per cominciare: la spregiudicatezza dei suoi replicati tradimenti e la dabbennaggine del marito sono l'archetipo mitologico sotto cui si inscrivono le imprese delle mogli che la

---

87[39] *Ivi*, p. 5.

88[40] Si noti che anche la chiusura della giornata è affidata a una perifrasi astronomica, connotata in senso parodico (*ivi*, pp. 90-91).

89[41] *Ivi*, p. 49.

Nanna si accinge a raccontare. Il tempo mitico, che la letteratura scandisce con il richiamo alle divinità, si converte in un tempo da commedia, che avanza con un erotismo ciclico, ritmato dai dodici amplessi. Nessun eroismo però nei personaggi: dall'universo del mito si passa a un interno domestico da novella: il marito becco e rimbambito, la moglie spudorata con lo sposo e imbellettata per l'amante, l'amante bertone, il ruffiano e persino un notaio *voyeur* che assicura il regolare procedere dei puntuali abbracciamenti orari. L'«Oriuolo notaio pubblico» proietta nel testo la dimensione visiva su cui il dialogo si incentra. Nella prima giornata la Nanna è stata soprattutto spettatrice e di conseguenza testimone oculare; ora la scena metaforica di ricordo rappresenta un personaggio che è testimone e anzi pubblico notaio: anche nel microtesto di ambientazione mitologica resiste la componente della spettacolarità e della conseguente testimonianza diretta.

La definizione parodica del tempo in cui si avvia la seconda giornata è in sintonia con il titolo della stessa, che parla di «capriccio aretino». Nell'ora tanto bassamente indicata dal narratore, la Nanna e l'Antonia si alzano, assolvono le loro incombenze domestiche (alla stregua dei giovani della brigata decameroniana prima di avviare la quotidiana narrazione) e infine si ritrovano nella vigna, sotto la ficaia, per «cacciare il caldo col ventaglio delle ciance».<sup>90</sup> Le parole della Nanna dunque sono ciance, per passare il tempo: è l'idea di una letteratura libera da vincoli, fondata sulla chiacchiera, sulla silloge di frammenti tenuti insieme solo dal comune intento del diletto degli interlocutori. La riscrittura comica del *topos* si situa in questo stesso proposito letterario, di esibita infrazione delle regole del racconto ordinato.

Il precedente letterario più vicino al passo è stato individuato nell'incipit del IX canto del *Purgatorio*, al punto che si è ipotizzata una progressione sul modello dei tre regni danteschi: l'inferno delle suore, il purgatorio delle maritate e il paradiso delle meretrici. All'opera didattica per eccellenza, si oppone l'esibizione aretiniana di una letteratura fatta di «ciance». Al rigoroso ordine dell'aldilà dantesco, prodotto da un principio di giustizia infallibile, fa riscontro un mondo che come quello di Dante rivendica il proprio statuto di verità senza demistificazione né ipocrisia, ma proprio in nome di questa verità esibisce uno spietato rovesciamento dell'ordine: l'imperituro amore di Aurora si converte in onore della verità in una eterna riproduzione di tradimenti.

Il richiamo ad Aurora può essere usato da Aretino anche in termini seri. Non si intende supporre un'intenzionalità del recupero del *topos* dalla prosa erotica a quella agiografica, ma rilevare come lo stesso personaggio che in un caso è

---

90[42] *Ibid.*

paradigma di tradimento è invece evocato a proposito del miracoloso concepimento virginale di Maria. Nella prima agiografia il momento dell'annunciazione contiene il richiamo ad Aurora. L'angelo si muove dal cielo prima che spunti il sole; la sua eccezionalità lo rende paragonabile soltanto a se stesso, secondo un procedimento retorico che Aretino applica frequentemente nella prosa sacra: il divino è tanto straordinario che le similitudini con realtà umane o mitiche sono escluse e rimane solo l'auto-confronto:

il ministro eletto [...] sembrò ne lo aprire de le ali patenti non cigno bramoso de l'acque di Caistro né di Meandro, ma divino augello, il quale uscendo dal Cielo si incontrò con l'Aurora che pure allora aveva fornito di ornarsi il capo d'oro, il viso di rose e il seno di viole. Ella, nel far riverenza al corrier di Dio, si lasciò cadere tutti i fiori che le empivano il grembo, talché, ne lo ispargersi il nembo vago e odorifero, se ne dipinse non men l'aria che la terra.<sup>91</sup>

Il prosaico imbellettarsi del *Ragionamento* qui si dispiega in tre fasi, con la consueta amplificazione. La retorica del raddoppiamento è asservita a una efficace rappresentazione cromatica: il triplice ornamento di Aurora corrisponde alla varietà dei colori nel cielo, forse non senza qualche suggestione della pittura contemporanea.<sup>92</sup> La figura mitologica in questo passo è il segnale della volontà di elevazione stilistica e dunque dell'ambizione dell'agiografia a porsi non solo come opera devozionale ma anche come opera letteraria a tutti gli effetti, che attinge ai *topoi* espressivi della letteratura canonica. In un momento che è quasi fondativo della religione cristiana, perché sta per compiersi l'incarnazione su cui essa si regge, il repertorio classico, pagano, può ancora legittimamente essere recuperato, perché cristallizzato in luogo comune della letteratura, anche con l'avallo dantesco. Anche nel pieno del dibattito sul poema e dunque sul suo ambientamento nel territorio religioso, l'aurora rimane un *topos* radicato e consigliato per scandire le connessioni narrative interne all'opera letteraria.

Nella *Vita di Maria* all'aurora è affidato il passaggio dal cronotopo celeste al mondo umano e infatti, come nella variante parodica del *Ragionamento*, l'aurora segna il tempo umano, introduce alla ciclicità sublunare. L'ingresso dell'angelo nello spazio terreno anima una descrizione a volo d'uccello nella discesa dal polo celeste alla casa di Maria. L'incontro con l'aurora che ne segna il principio lascia intravedere già l'intenzione di costruire una scena che si imponga visivamente al lettore. Si comincia infatti con il dettaglio cromatico, che

---

91[43] *Ivi*, p. 170.

92[44] *L'Annunciazione di san Rocco* (1535) di Tiziano per esempio presenta sullo sfondo un cielo dai variegati effetti cromatici, seppure forse non in orario aurorale.

suggerisce il confronto con la pittura. In questo senso la figura di Aurora corrisponde a due istanze contrapposte nei *Ragionamenti* e nella *Vita di Maria*: nel primo caso essa segna il passaggio dalla vigna della Nanna su cui si è chiusa la prima giornata allo stesso luogo nella seconda giornata, filtrando la transizione con la parentesi che conduce allo spazio-tempo mitico. Dalla quotidianità domestica alla dimora di Titone e Aurora, che si rivela però anch'essa assai domestica, popolare; dopo la scoperta che l'universo mitico è identico a quello umano, si ritorna al prosaico giardino della Nanna. Nella agiografia invece l'Aurora non conduce al mondo celeste, ma al contrario segna il confine tra il cielo di Dio e degli angeli e lo spazio terreno, dove Gabriele sta scendendo.

Un altro collegamento testuale fra le prose agiografiche di Aretino e i due dialoghi si concreta nel comune ricorso alla stessa formula espressiva per indicare l'atteggiamento di diffidenza di chi conosce bene la vera indole altrui sotto la maschera che usualmente la vela. La formula imita il parlato, perciò si inserisce adeguatamente nel dialogo. Infatti si trova anche nelle *Carte parlanti*, anch'esso un dialogo. Nell'agiografia l'espressione è posta in bocca alla folla che ingiustamente accusa i monaci di aver plagiato e quasi rapito Tommaso. Anche in questo caso si tratta dunque di un discorso diretto, assegnato alla gente comune, a «colui e costui», poco dopo definiti simmetricamente «e questo e quello».<sup>93</sup> La voce e il commento che esprime sono negativi: «Fratì ah? Fratì eh?»: l'esclamazione è tipicamente orale, di registro basso, e dunque adatta a rappresentare l'atteggiamento ostile ai religiosi, che invece hanno ottemperato al santo desiderio di Tommaso.

È lo stesso modo di esprimersi della Nanna, donna del popolo, per attestare il suo disprezzo: «Uomini, ah? uomini, eh?».<sup>94</sup> L'esclamazione nella seconda giornata del *Dialogo* chiude il racconto delle disavventure di una meschina Didone abbandonata dall'amato. Il recupero del poema epico è tanto evidente da balzare agli occhi persino della Pippa, che qui accusa la madre di avere rubato il «Quarto di Vergilio». La *performance* retorica della narratrice è siglata da una formula del parlato, secondo un procedimento di contaminazione stilistica che prevede appunto i repentini trapassi dai toni epici alla colloquialità più diretta.

Nelle *Carte parlanti* la formula è declinata in senso locale: «greci, ah? greci, eh?»:<sup>95</sup> a inventare il gioco di carte non è stato il diavolo in persona, ma è stato un greco; ovvero, secondo il Padovano (il cartaiolo che conversa con le Carte nel

---

93[43] P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 495.

94[46] P. ARETINO, *Sei giornate* cit., p. 230.

95[47] P. ARETINO, *Le carte parlanti*, a cura di G. Casalegno, G. Giaccone, Palermo, Sellerio, p. 43.

dialogo) qualcuno di assai vicino al diavolo. Il tradizionale corredo di vizi dei Greci si concreta qui nell'interiezione che traduce tutta la diffidenza con cui si deve guardare alla categoria. Benché le carte, inventate da uno di quei Greci per cui il Padovano non nutre alcuna simpatia, siano le protagoniste del dialogo, non si può ammettere senza riserve il loro valore positivo, cosicché dei tre casi soltanto nelle parole della folla contro i frati il disprezzo di chi pronuncia l'esclamazione non può essere condiviso.

Solo nell'agiografia l'interiezione scaturisce da una voce propriamente non attendibile. Anche in questo episodio la folla è connotata negativamente (sebbene si dica che qualcuno si astiene dal condannare i frati), come accade in altri frangenti nei racconti agiografici di Aretino, secondo un atteggiamento che nel contesto più popolare delle *Sei giornate* non si spinge così avanti: la folla può essere tacciata di credulità, per esempio, ma in generale non assolve funzione ostile (anzi, la credulità assicura in genere agli amanti l'impunità). Diverso è invece il giudizio nello scritto prefatorio al *Dialogo*, al di fuori della storia, dove l'autore disprezza la gentaglia che non si cura della cultura.<sup>96</sup>

Se si considera l'eccezionale domestichezza di Aretino con la realtà tipografica risulta evidente il valore che ai suoi occhi assume l'oggetto libro. Per questo meritano attenzione i casi in cui nelle sue opere compaiono dei libri, all'interno della finzione letteraria. A questo proposito si può porre un ulteriore incrocio fra le tre agiografie e i due dialoghi profani. Si tratta davvero di una sorta di chiasmo, dal momento che nella vita del santo compare un libro che si segnala come libro erotico, mentre al contrario nella letteratura puttanesca si pone tra le mani delle ruffiane un libro sacro. Nel secondo libro della *Vita di Tommaso* al santo recluso in una cella per volontà dei fratelli è portato un libro: «Dimandando il fedel giovane la Bibbia con quella istanzia che un che ama chiede il *Metamorfoso*, ecco che si vede appresentare proprio il libro ch'io ho detto».<sup>97</sup> Dopo la visita della meretrice, il dono è una nuova tentazione per allontanare il giovane dallo studio della teologia. Tommaso risponde con la preghiera, in esaudimento della quale scendono a lui due angeli. Uno porta un libro e una tonaca, l'altro una benda, che sarà suggello della verginità del santo. Il libro è ovviamente la bibbia che Tommaso aveva richiesto, ma è impressa di una scrittura di luce, per miracolo divino. Il volume sacro entra nella cella per la mediazione degli angeli, dunque in modo che esula dall'umano. Il libro che arriva per mano umana invece è veicolo di tentazione, destinato a condurre al peccato. È il libro che desidera chi ama, cioè il libro che conduce alla lussuria. In risposta a esso

---

96[48] *Ivi*, p. 146.

97[49] P. ARETINO, *Opere religiose* cit., p. 522.

il santo difende con la preghiera la propria castità ed è significativo che proprio a questo punto, dopo l'apparizione del libro, si collochi l'ufficiale sanzione della verginità di Tommaso, effigiata nella benda bianca con cui l'angelo gli cinge i fianchi. Nelle tre agiografie il tema della purezza è sottolineato con particolare insistenza e qui se ha l'ennesima conferma: dapprima la meretrice, poi il libro, quindi la definitiva vittoria sulla tentazione con il ritorno all'innocenza infantile in Tommaso, tale che «non sapea, se bene era uomo, ciò che si fusse lo stimolo che gli piovea in la carne».<sup>98</sup>

Nelle *Sei giornate* le considerazioni metaletterarie e metalinguistiche sono più abbondanti che nelle prose sacre.<sup>99</sup> Le battute intorno al modo di parlare, improbabilmente poste in bocca a donne del popolo, hanno la funzione di parodiare la letteratura seriamente impegnata sulla questione trasferendola in un contesto desublimato letterariamente e di promuovere i due dialoghi a opera consapevole e ben più complessa di un semplice resoconto narrativo delle varie possibilità erotiche. Ma oltre alle riflessioni sulla letteratura nelle opere compaiono i libri, come oggetti a disposizione dei personaggi. A casa della Comare per esempio c'è un libretto di versi erotici di Aretino stesso; così dice la donna: «Il Flagello dei principi gli fece nel fiorire della sua gioventudine».<sup>100</sup> Cinque poesie sono riportate in questo episodio del dialogo, oltre alla menzione del componimento per la Zaffetta, con la giustificazione narrativa della loro lettura a opera di un frate, a casa della Comare in attesa della fanciulla che la donna gli ho promesso di fare arrivare. Il libretto è tenuto «per passar tempo» da parte della proprietaria; qui è sottoposto a un uso sociale: letto a voce alta, genera le risa a «scoppia core» sia nel frate sia nella Comare, ma per ragioni diverse: l'uno ride per il testo in sé («Madonna, per ver dire,» un *vituperium* della donna con insistenza sugli organi genitali), l'altra perché riconosce nella situazione del testo quella che si sta preparando ai danni del frate. Infine le poesie aretinate sono anche cantate e il canto serve a cacciare i guai, secondo la Comare. L'episodio ha dunque una certa lunghezza, che consente di dispiegare i pregi dell'opera, secondo la abituale prassi promozionale dell'autore. Sul piano narrativo, il libretto erotico in casa della ruffiana sembra quasi uno strumento di lavoro, per

---

98[50] *Ivi*, p. 523.

99[51] Palesemente incongruenti con la condizione delle due interlocutrici: per esempio, esse discutono di varianti scempie o dittongate («cuore» e non «core»; «mietete» e non «metete», *ivi*, p. 82) e di opzioni alternative sull'asse paradigmatico («si ha da dire «balcone» e non «finestra»; «porta» e non «uscio», *ivi*, p. 174). Cfr. C. SEGRE, *Edonismo linguistico nel Cinquecento*, in *Id.*, *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 369-396.

100[52] P. ARETINO, *Sei giornate* cit., p. 342.

infiammare gli animi dei convenuti e accrescere conseguentemente di valore i suoi servizi. Fra gli altri però un componimento ha un altro tono. Nell'ultimo citato, «S'è possibile, Amore,» la Balia riconosce che il soggetto è «l'amor divino» e infatti il testo ha l'andamento e il registro della preghiera, forse a dare un saggio, in questa sorta di vetrina che Aretino si allestisce, delle diverse potenzialità dello scrittore, conformi ai gusti più diffusi al tempo: la preghiera è codificata in *topos* poetico nel petrarchismo, come tale non può mancare nel repertorio giovanile dell'autore.

Nella stessa giornata, la terza, del *Dialogo* appare un libro sacro.<sup>101</sup> Inizialmente è identificato con

un libricciuolo de la Donna tutto scritto a penna e miniato con ori, con azzurri, con verdi e con pavonazzi violati: cotal uffizio ebbero io da un malanotte mio amico, che lo furò a quel vescovo da 'Melia la rognà del quale ha lasciato nome di sé in Roma.<sup>102</sup>

L'attenzione con cui è descritto fa risaltare l'incongruenza che segue. La Comare infatti entrata in un convento offre (pretestuosamente) il libretto: «e io stringo le spalle e dimando se ci è niuna suora che voglia comprare il libro del Salmista».<sup>103</sup> L'impertinenza della narratrice è al colmo: né lei che racconta, né la sua ascoltatrice né i lettori possono ignorare la svista. La Balia infatti rileva l'errore; la risposta della Comare è una dichiarazione di licenza narrativa, che dialoga in modo complesso con la usuale rivendicazione di verità: «*Comare*: Non si po' dire una bugia e starci? *Balia*: Così ce si potesse stare a dir due veri».<sup>104</sup> La coerenza del racconto è sacrificata all'altare dell'esagerazione delle situazioni rappresentate: l'osceno e il ridicolo sono esasperati, in una strategia di amplificazione che non si cura dell'ordinato procedere della *fabula*. Alla fine del *Ragionamento* l'Antonia aveva dichiarato la poetica della bugia: «Dico che, sbattuto una parte di tutto quello che tu hai detto, e credendoti lo avanzo, perché sempre si aggiunge bugia alla verità, e qualche volta per far bello il ragionare si inorpella di fanfalughe».<sup>105</sup>

---

101[53] L'officiolo della Madonna rientra a pieno titolo nella categoria del libro popolare del Cinquecento, a grande diffusione presso un pubblico medio-basso: cfr. P.F. GRENDLER, *Il libro popolare nel Cinquecento*, in *La stampa in Italia nel Cinquecento* cit., pp. 211-236.

102[54] P. ARETINO, *Sei giornate* cit., p. 315.

103[55] *Ivi*, p. 316.

104[56] *Ibid.*

105[57] Nel *Dialogo* la Nanna riconosce: «Chi riprende ciò che io ho detto de le suore, dicendo “Ella mente d'ogni cosa”, non si accorgendo che io lo dissi a l'Antonia per farla ridere e non per dir male, come forse arei saputo



La Comare tronca l'obiezione e procede nel racconto, che è il suo oggetto di interesse. Il libretto è illustrato: la donna se ne serve per guadagnare la confidenza delle suore che intende corrompere. Le suore si riuniscono intorno al volume per contemplare le sue illustrazioni: Adamo ed Eva, Noè e il diluvio e infine la pioggia di manna. Sono soggetti sacri che stimolano la conversazione delle suore; quando giunge la badessa esse glielo mostrano. Il libro devozionale è l'antitesi delle pitture che ornavano il convento della Nanna: ha davvero funzione didattica, a migliore comprensione delle Scritture. Però anche in questa forma, apparentemente finalizzata al bene, esso si fa vettore di tradimento, perché è la chiave che schiude alla Comare le porte del convento consentendole di operare la sua ruffiania: «E l'astuzia mia fu il lasciar del libro: per la qual cosa mi si spalancavano gli usci».<sup>106</sup>

Una volta entrata la Comare porta notizie di vario genere alle monache: dai fatti di politica e di cronaca, ai pettegolezzi di paese. Ma anche le agiografie sono materia del suo racconto:

Io gli diceva quello che si pensava di Milano, e chi ne sarebbe duca; le certificava se il papa era imperiale o francioso; gli predicava la grandezza dei Veneziani, e come son savi e come son ricchi; poi gli entrava ne la tale e nel tale, contandogli i loro amici, e gli diceva chi era pregna e chi non faceva figliuoli, e qual fosse colui che trattava bene e male la moglie; e gli spianava fino alle profezie di santa Brigida e di fra Giacomone da Pietrapana.<sup>107</sup>

Il modo in cui si descrivono le immagini del libro coincide con la topica ecfrastica, al punto che le illustrazioni sono paragonate agli affreschi della Sistina; mirabile è la loro verosimiglianza, con il consueto motivo del «paiono vivi». L'equivoco intorno al soggetto consente di menzionare i *Salmi*, che Aretino aveva già pubblicato nel 1536: è quindi una velata propaganda. Il *Genesi* e la *Vita di Maria* saranno successive al *Dialogo*, ma curiosamente anche queste già sono evocate, nell'originale titolo di «ufficiolo della Vergine» (che non sarebbe comunque una biografia, ma rimanda alla devozione mariana), e nelle immagini della storia biblica su cui si soffermano le suore.

Ai poli opposti quanto ad ambizione morale, i volumi «divoti» e quelli «allegri» di Aretino sono attraversati da principi programmatici e, di conseguenza, stilistici simili: identico è il gusto per una rappresentazione che emuli i capolavori della pittura, simile il rapporto con l'industria tipografica (la destinazione ampia, l'esigenza, benché per costrizione esterna, di far presto), comune la rivendicazione

---

dire», *ivi*, p. 164.

106[58] *Ivi*, p. 318.

107[59] *Ibid.*

dell'originalità, seppure declinata in forme diverse, e della letterarietà di opere aliene al perimetro della letteratura canonica. La similitudine, il procedimento retorico tipico dell'epica, può essere ricordata come paradigma dell'ambizione a promuovere il valore letterario tanto delle agiografie quanto dei due dialoghi puttaneschi. Nel primo caso, il modo di procedere tipico di Aretino consiste nel negare una serie di possibilità di confronto per approdare infine a paragonare la realtà santa soltanto a se stessa. Nel *Dialogo* la similitudine è oggetto delle considerazioni delle interlocutrici. Nella terza giornata la Comare si paragona al ragno e la Balia commenta: «Io non credo che la natura, che fa le cose da le quali toglie le simiglianze, sapesse come te trovare le similitudini». La Comare protesta la propria ingenuità conducendo l'interlocutrice a dichiarare: «Se tu ci pensasti, faresti stupire il Cielo».<sup>108</sup> La consapevolezza dello scrittore emerge identica con evidenza nei due casi, sebbene il genere letterario induca all'assunzione di scelte di volta in volta diverse. Tanto la materia erotica quanto quella sacra spingono per entrare nel perimetro della letteratura.

I tratti comuni, che scaturiscono dal disegno di una letteratura assimilatrice ma sempre impressa in profondità dal segno del suo autore, sono espressi nelle parole con cui Aretino presenta il *Dialogo* nella lettera a Bernardo Valdaura:

E perciò io mi sforzo di ritrarre le nature altrui con la vivacità che il mirabile Tiziano ritrae questo e quel volto; e perché i buoni pittori apprezzano molto un bel groppo di figure abbozzate, lascio stampare le mie cose così fatte, né mi curo punto di miniar parole: perché la fatica sta nel disegno, e se bene i colori son belli da per sé, non fanno che i cartocci loro non sieno cartocci; e tutto è ciancia, eccetto il far presto e del suo. Eccovi là i *Salmi*, eccovi la *Istoria di Cristo*, eccovi le *Comedie*, eccovi il *Dialogo*, eccovi i volumi divoti e allegri, secondo i subietti; e ho partorito ogni opera quasi in un dì.<sup>109</sup>

---

108[60] *Ivi*, p. 329.

109[61] *Ivi*, p. 146.

