

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 47, 2025

Nel palazzo del tiranno crudele: il Sogno amoroso di Ercole Bentivoglio

In the palace of the cruel tyrant: the Sogno amoroso by Ercole Bentivoglio

LAVINIA SPALANCA

ABSTRACT

Intento del saggio è quello di indagare, all'incrocio fra memorie letterarie e suggestioni visive, il poemetto del 1530 Il Sogno amoroso di Ercole Bentivoglio. Arsenale di topoi del genere allegorico-visionario – l'ambientazione idillica, la stagione primaverile, la triade sonno-sogno-risveglio – il componimento mette in scena, all'insegna di una pronuncia ossimorica, l'ambiguità del sentimento amoroso, dall'intrinseca doppiezza destinata a volgersi in autentica crudeltà. Bentivoglio si serve dunque del pretesto onirico quale espediente narrativo per condannare le debolezze umane – in virtù dell'assunto veterotestamentario secondo cui «militia est vita hominis super terram» - e per autenticare in chiave attualizzante la tradizione del poema allegorico.

PAROLE CHIAVE: Sogno, Poesia, Amore, Allegoria, Cinquecento, Bentivoglio.

The paper aims to investigate the poem in rhymed octaves, published in 1530, Il Sogno amoroso by Ercole Bentivoglio, at the intersection of literary memories and visual suggestions. Echoing the themes of the Petrarchist lyric - the idyllic setting, the spring season, the triad sleep-dream-awakening - the poem stages, under the banner of an oxymoronic pronunciation, the ambiguity of love, due to its intrinsic duplicity destined to turn into cruelty. Bentivoglio therefore uses the oneiric pretext as a narrative expedient to condemn the weaknesses of the human soul - following the Old Testament assumption that «militia est vita hominis super terram» - and to actualize the tradition of the allegorical poem.

KEYWORDS: Dream, Poetry, Love, Allegory, Sixteenth Century, Bentivoglio.

AUTORE

Lavinia Spalanca insegna Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Palermo. Si è occupata del rapporto fra scrittori e potere dal XVI al XX secolo (curatela di I. U. Tarchetti, Una nobile follia, 2009; Il martire e il disertore, 2010; Il governo della menzogna, 2017; Pier Paolo Pasolini, 2019; Eugenio Montale, 2021, curatela di Il sogno del centauro, 2023). I suoi studi prendono altresì in esame l'immaginario poetico novecentesco (I fiori del deserto, 2008; La sirena dipinta, 2011), i rapporti fra letteratura e arti figurative (Leonardo Sciascia, 2012; Ladri di luce, 2023) e tra geografia, storia e antropologia (L'isola a

tre gambe, 2016). È membro della *Fondazione Leonardo Sciascia* e della rivista internazionale «*Todo-*
modo. A Journal of Sciascia Studies».
lavinia.spalanca@unipa.it

Emblematico della rilettura cinquecentesca del poema allegorico-visionario è il *Sogno amoroso* (1530) di Ercole Bentivoglio, scrittore formatosi alla corte di Alfonso I d'Este, amico di letterati quali l'Ariosto e il Molza, membro delle principali accademie ferraresi e adepto della leggendaria Accademia dei Pellegrini, fondata a Venezia da Anton Francesco Doni.¹ Noto per le *Satire*, lodate da Lodovico Dolce e ispiratrici di un componimento spagnolo di fine secolo,² Bentivoglio non è altrettanto conosciuto per questo poemetto d'esordio in centoundici ottave, liquidato dalla critica come «opera giovanile e immatura».³ Ad una lettura più attenta, però, il *Sogno amoroso* non si riduce a un mero esercizio di stile, a uno sterile riecheggiamento di memorie letterarie - *in primis* petrarchesche - funzionale allo svolgimento di un tema canonico quale il mal d'amore, bensì si segnala come significativo esempio di rimodulazione di un precedente patrimonio culturale, ascrivibile al genere della visione onirica, in funzione di una prospettiva nuova, specchio dell'*imagerie* del tempo. Se prerogativa dei *Rerum vulgarium fragmenta* e dei *Triumphus* petrarcheschi, ad esempio, era l'assenza del «dubbio circa la veridicità del sogno»,⁴ nel poemetto bentivolesco, in linea con le acquisizioni della lirica petrarchista e dell'epica cavalleresca rinascimentale, la problematica amorosa è riletta sotto l'egida del contrasto tra la fallacia della sfera onirica, fonte per l'innamorato di piaceri illusori, e il deludente ritorno alla realtà, causa di acutissima sofferenza. Lo rivela lo stesso Cupido a conclusione del poema: «Questo è 'l costume mio; vi faccio il bene / Sognare, et desti vi mantengo in pene».⁵

¹ Per un profilo generale dell'autore si veda R. VERDINA, *Umanisti e cinquecentisti minori. Ercole Bentivoglio*, in «Rivista di sintesi letteraria», I, 4, 1934, pp. 470-487; A. SAUTTO, *La vita e le opere del poeta Ercole Bentivoglio*, in «Rassegna nazionale», LVII, 32, 1935, pp. 203-218; N. DE BLASI, *Bentivoglio, Ercole*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana 1966, pp. 615-618; P. FLORIANI, *Ercole Bentivoglio e la lingua toscana* ('per un breve spoglio cinquecentesco della lingua di Dante'), in «Nuova rivista di Letteratura italiana», XIII, 2010, pp. 327-341; E. GARAVELLI, *Un capitolo inedito di Ercole Bentivoglio ad Andrea Ghetti da Volterra*, in «Bollettino della Società di Studi Valdesi», CCXVIII, 2016, pp. 11-31.

² Sulla fortuna in terra iberica delle satire bentivolesche cfr. G. FUCILLA, *Una imitazione satirica di Pedro De Padilla*, in «Archivum romanicum», XX, 2, 1936, pp. 273-275. Tra i principali studi sulla produzione satirica dell'autore si vedano R. VERDINA, *Ercole Bentivoglio scrittore di satire e di commedie del secolo XVI*, in «Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino», s. I, t. 68, 1936, pp. 1-84; P. FLORIANI, *La prima crisi del modello: Bentivoglio e Nelli*, in ID., *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni 1988, pp. 125-161; A. CORSARO, *Ercole Bentivoglio e la satira cinquecentesca*, in ID., *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Manziana, Vecchiarelli 1999, pp. 49-71.

³ N. DE BLASI, *Bentivoglio, Ercole* cit., p. 203.

⁴ E. MILBURNE, *Il sogno erotico nella lirica del Cinquecento*, in «Italique», XVII, 2014, p. 52.

⁵ E. BENTIVOGLIO, *Il sogno amoroso, e l'Egloge di Hercole Bentivogli*, Stampato in Vinegia a santo Moysse nelle case noue Iustiniane: per Francesco di Alessandro Bindoni, et Mapheo Pasini compagni. Nel MDXXX. Del mese di luglio, poi in ID., *Opere poetiche del signor Ercole Bentivoglio*, In Pariggi, presso Francesco Fournier MDCCXIX, p. 61 (d'ora in poi citato OP).

Altrettanto evidente è lo scarto rispetto alla concezione neoplatonica dell'eros, espressa in un altro componimento ben presente al Nostro come le *Stanze per la giostra* del Poliziano, apparse per la prima volta a Bologna con dedica ad Antongaleazzo Bentivoglio, zio protonotario dell'autore.⁶ Numerose sono infatti le tangenze, tematiche e stilistiche, fra il *Sogno amoroso* e il poemetto polizianesco, celebrativo delle imprese erotico-militari di Iulio, ossia Giuliano de' Medici, inscritte entro un'articolata costellazione mitologico-allegorica compendiata nella visione del regno di Venere. Non si tratta in questo caso della Venere terrestre, fomentatrice di piaceri mondani, giacché la passione di Iulio rientra nella concezione ficiniana dell'Amore, inteso come tramite verso la contemplazione divina. Spia di questo processo di sublimazione è, non casualmente, il racconto del sogno affidato al II libro: Cupido è fatto prigioniero dall'amata nelle vesti di Minerva, deità guerriera simbolo di eroismo più che di sapienza. A conferma del sublimarsi della passione erotica è proprio la specifica configurazione della scena onirica, che in virtù della cornice temporale – la visione si manifesta prima dell'alba – assume valore profetico:

Tempo era quando l'alba s'avicina,
e divien fosca l'aria ove era bruna;
e già 'l carro stellato Icaro inchina,
e par nel volto scolorir la luna:
quando ciò ch'al bel Iulio el cel destina
mostrono i Sogni, e sua dolce fortuna;
dolce all'entrar, all'uscir troppo amara,
però che sempre dolce al mondo è rara.⁷

L'interpretazione del sogno implica uno sdoppiamento semantico, riconducibile alla duplice natura di Eros, «sacro furore che, in quanto figlio di Venere Urania, muove alla contemplazione, e al tempo stesso cieco furore prodotto dalla Venere terrena».⁸ Ci muoviamo dunque in un *milieu* tipicamente neoplatonico, lo stesso che ispirerà alcuni capolavori botticelliani come la *Nascita di Venere*, la *Primavera*, *Pallade e il centauro*.

A distanza di alcuni decenni, pur rifacendosi al poemetto polizianesco, il *Sogno amoroso* è destinato ad affrancarsi decisamente dall'originale, di cui non costituisce

⁶ Cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Poliziano 1494: le Rime nell'edizione bolognese delle Cose vulgare*, in *Humana feritas. Studi con Gian Mario Anselmi*, a cura di L. Chines, E. Menetti, A. Severi, C. Varotti, Bologna, Pàtron 2017, pp. 181-198.

⁷ A. POLIZIANO, *Stanze. Orfeo. Rime*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti 2023, pp. 127-128.

⁸ S. CARRAI, *Introduzione a A. POLIZIANO, Stanze. Fabula di Orfeo*, Milano, Mursia 1988, p. 10.

affatto una pedissequa riscrittura: rimodellandone il significato, l'autore cinquecentesco spinge infatti il pedale della terrestrità, privilegiando cioè, rispetto all'illustre predecessore, la rappresentazione disforica dell'Amore carnale, ispiratore di un "dolce disir d'amaro pensier pieno", tessitore di suadenti reti in cui invischiare gli amanti. Si conferma così l'aura petrarchesca del *Sogno amoroso*, ma spogliata di quella dialettica anima-corpo, amor sacro-amor profano, che alimentava la riflessione dell'autore aretino.

A ribadire la predilezione per i *Rerum vulgarium fragmenta* è, del resto, lo scritto dedicatorio in prosa a Pietro Antonio Acciaiuoli, cancelliere del duca Alfonso I d'Este. Seppur nel segno di una programmatica *deminutio* – «queste mie povere figliole, la cui veste di grosse fila tessuta vederete, ho (mal mio grado) fuori della mia piccola cameretta mandate et publicate»⁹ - l'autore riesuma sin da subito il tema petrarchesco del mal d'amore, primo impedimento al raccoglimento interiore del poeta, come dettano i celebri versi «O letticiuol che requie eri e conforto / in tanti affanni, di che dogliose urne / ti bagna Amor con quelle mani eburne, / sol ver me crudeli a sì gran torto!».¹⁰ In considerazione della cornice sognante del poema bentivolesco, non si può escludere una fusione di memorie petrarchesche - le «mani eburne» di Laura - e reminiscenze omeriche - l'eburnea porta dei sogni mendaci¹¹ - in un preludio al vero e proprio oggetto del componimento, ossia la rappresentazione in chiave onirica degli inganni amorosi. Così prosegue infatti la dedica all'Acciaiuoli:

Leggete addunque ornatissimo uomo, non senza qualche pietade gli mei amorosi affanni. Vedete come Amore per ingannarmi, da prima gioiosa vita in sogno mi promise; ma poscia il perfido vegghiando in amarissimo pianto gran tempo mi tenne, et ancora mi vi tiene.¹²

Evidenti, ancora una volta, sono i prestiti petrarcheschi. Si pensi alla parola «affanno», presente ricorsivamente nel *Canzoniere* e nei *Triumph*, nel segno dell'ambivalenza semantica,¹³ o al termine «inganno» che fa spesso capolino fra le "rime in

⁹ OP, p. 17.

¹⁰ F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di G. Bezzola, Bur, Milano 2004, p. 341 (d'ora in poi citato C).

¹¹ «Due sono le porte dei sogni inconsistenti: / una ha battenti di corno, l'altra d'avorio: / quelli che vengon fuori dal candido avorio, / avvolgon d'inganni la mente, parole vane portando; / quelli invece che escon fuori dal lucido corno, / verità li incorona, se un mortale li vede»: OMERO, *Odissea*, Torino, Einaudi 2014, p. 555.

¹² OP, p. 18.

¹³ C, pp. 96, 113, 114, 304, 317, 517. All'insegna di una pronuncia ossimorica - «stanco riposo e riposato affanno» è l'impiego del lessema nei *Triumph*: F. PETRARCA, *Trionfi*, a cura di G. Bezzola, Milano, Bur 2020, p. 59 (d'ora in poi citato T).

vita” – «o chiuso inganno et amorosa froda» – e quelle “in morte” – «rotta la fe’ degli amorosi inganni». ¹⁴ Anche «sonno» e «sogno» ritornano costantemente nel lessico petrarchesco: se il primo si lega all’apparizione onirica dell’amata, o viceversa è anelato invano a lenire il dolore, o ancora è ricondotto a un sonno-morte che allontana dal pensiero dominante della donna, ¹⁵ il secondo – spesso metafora della *vanitas* delle azioni umane – è investito di un’analogia tensione dialettica, fonte vicendevole di beatitudine e angoscia. ¹⁶ E tuttavia è proprio la valorizzazione della funzione consolatoria del sogno e, soprattutto, dell’esperienza onirica quale «canale privilegiato di comunicazione con il mondo ultraterreno», ¹⁷ a marcare una differenza sostanziale rispetto alla resa cinquecentesca, in chiave laica e desacralizzata, del tema.

Spogliato di qualunque patina di trascendenza, il *Sogno* bentivolesco esibisce voluttuosamente i tormenti dell’amore terreno, ed è per questo che a inaugurarlo è il motivo del pianto, responsabile della vena elegiaca del componimento. L’*auctoritas* del *Canzoniere* – «Voi, che con gli occhi ogn’or languidi, e molli / Ite spargendo dolorosi accenti» ¹⁸ – vale in questo caso a legittimare la ricerca di complicità col lettore, avvezzo ai patimenti amorosi, cui l’io lirico si rivolge accorato – «Leggete i miei vani desiri folli» – per offrirgli un rimedio alle sue sventure: «Conforto aurete udendo esser il mio / Duol, forsi più del vostro acerbo, e rio». ¹⁹

L’ardore sentimentale s’inscrive, ancora una volta, nella sfera della *vanitas*, ma la poesia, fonte di *consolatio* per chi ha “intelletto d’amore”, ne trarrà comunque beneficio, in un risarcimento estetico invocato nella successiva apostrofe a Cupido:

Poiché crudel mi fosti in tormi il core,
 In darmi amara vita, in abbruciarmi;
 Deh almen siami cortese in dar, ò Amore,
 al basso ingegno mio sublimi carmi;
 Perch’io canti altamente il mio dolore,
 E la possanza delle tue fiere armi:
 Con quella man che porta, la faretra

¹⁴ C, pp. 362, 421.

¹⁵ «Or che ’l ciel e la terra e ’l vento tace / e le fere e gli augelli il sonno affrena [...] guerra è ’l mio stato, d’ira e di duol piena» (C, p. 263). «Il sonno è veramente, qual uom dice, / parente de la morte, e il cor sottrage / a quel dolce penser che ’n vita il tene» (C, p. 333).

¹⁶ «Beato in sogno e di languir contento»; «or tristi auguri, e sogni, e penser negri mi danno assalto» (C, pp. 317, 358).

¹⁷ E. MILBURNE, *Il sogno erotico nella lirica del Cinquecento* cit., p. 50.

¹⁸ Il rimando, ovviamente, è al sonetto proemiale del *Canzoniere* («Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono»).

¹⁹ OP, p. 29.

Scorgi la penna mia, reggi la cetra.²⁰

Interpolando l'archetipo petrarchesco con ulteriori suggestioni poetiche, Benvolio assembla un palinsesto stratificato di memorie letterarie: affiorano infatti, nell'allocuzione ad Eros, echi del Poliziano - «Amor, del qual i' son sempre soggetto / porgi or la mano al mio basso intelletto»²¹ - ma in assenza del portato filosofico delle *Stanze* - allegoria, come si è detto, del percorso neoplatonico dell'anima dalla bellezza sensibile a quella divina. Se l'illustre modello investiva infatti la donna di attributi marziali, funzionali ad affrancare il protagonista dal giogo erotico, la segreta ispiratrice del *Sogno amoroso* è crudele complice delle malefatte di Cupido, i cui pungenti strali danno «ai cori, colpi aspri, e mortali».²²

In linea col tema principale del poemetto, ossia la *visio in somniis*, è l'arsenale di *tòpoi* che si dispiega a partire dalla terza ottava, dall'ambientazione primaverile alla rappresentazione del *locus amoenus*, dalla triade sonno-sogno-risveglio alla fitta schiera di personaggi mitologici:

Dal verde grembo sotto il vago Cielo,
Flora alla terra i fior spargendo giva;
Li quai, sicuri già da nevi, e gelo,
Col dolce fiato Zefiro nodriva;
Perché ornamento delle piagge, e velo
Fosser de colli, e viste d'ogni riva:
Cantava Progne, perch' ai campi adorni,
Menava April i bei sereni giorni.²³

La presenza di Flora, Zefiro e Progne, oltre a riecheggiare i modelli testè citati,²⁴ non esclude suggestioni ariostesche - «Venir tra voi credette e in loco fido, / come vien Progne al suo loquace nido» - a ribadire il tema chiave del poema, ovvero la rappresentazione in chiave onirica degli inganni d'amore. Come nel xxxv del *Furioso* (ed. 1521) il nocchiero dell'esercito pagano riconosceva tardivamente a suo danno le insegne cristiane - «come quello / che 'l piede incauto d'improvviso ha messo /

²⁰ OP, p. 29.

²¹ A. POLIZIANO, *Stanze. Orfeo. Rime cit.*, p. 5.

²² OP, p. 37.

²³ OP, pp. 30-31.

²⁴ «Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena / e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia, / e garrir Progne, e pianger Filomena, / e primavera candida e vermiglia» (C, p. 310).

sopra il serpente venenoso e fello, / dal pigro sonno in mezzo l'erbe oppresso»²⁵ - così il protagonista del *Sogno*, traviato dalle lusinghe di Cupido, va incontro al suo miserevole destino.

Anche la cornice temporale introduce un significativo scarto rispetto alla topica onirica, attestata ad esempio dai *Trionfi* petrarcheschi. È sufficiente considerare l'*incipit* del *Triumphus Cupidinis* - «Al tempo che rinnova i miei sospiri / per la dolce memoria di quel giorno / che fu principio a sì lunghi martiri, / già il sole al Toro l'uno e l'altro corno / scaldava, e la fanciulla di Titone / correa gelata al suo usato soggiorno» - per cogliere la verità di questa *visio in somniis* affiorante sul far del giorno, ossia in quel "mattin del ver" che identifica il sogno premonitore e profetico: «Ivi fra l'erbe, già del pianger fioco, / vinto dal sonno, vidi una gran luce, / e dentro, assai dolor con breve gioco, / vidi un vittorioso e sommo duce / pur com'un di color che 'n Campidoglio / triunfal carro a gran gloria conduce».²⁶ Nel *Sogno* bentivolesco, al contrario, la visione non si materializza nelle prime ore del giorno, ad attestarne il carattere predittivo, bensì nel «meriggio», e cioè quando il sole è allo zenith e prende forma, nella cornice assoluta evocata nel *Libro dei Salmi* e nel *Praktikòs* DI Evagrio Pontico, il temibile "demone meridiano" dell'accidia.²⁷ Si leggano in merito le seguenti ottave:

Era al meriggio il Sole, e le segrete
Ombre cercava ogni animal selvaggio.
Dava il pastor ai spirti suoi quiete;
Fuggendo all'ombra il caldo solar raggio;
Cantava rime amorosette, e liete
Il Rossignol sopra l'amato faggio;
Quando mi spinse il pensier grave e fosco
Per vie solinghe a un vago ombroso bosco.
[...]
Tra i rami de ginebbri orridi, et irti
Il fremito di fresc'aure gioconde,
E la dolce ombra delli verdi mirti,
Che mi coprian con l'odorate fronde,

²⁵ L. ARIOSTO, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto secondo le stampe del 1516, 1521, 1532 rivedute dall'autore*, riproduzione letterale a cura di F. Ermini, II, Roma, Presso la Società filologica romana 1911, pp. 380-381.

²⁶ T, pp. 23-24.

²⁷ «Il demonio dell'accidia, denominato anche "demonio del mezzogiorno", è il più gravoso di tutti i demoni: esso s'incolla al monaco verso l'ora quarta e ne assedia l'anima fino all'ora ottava»: E. PONTICO, *Trattato pratico sulla vita monastica*, a cura di L. Datrino, Roma, Città Nuova 1992, pp. 70-71.

Indusser sonno alli miei stanchi spirti;
 E chiuser gli occhi fonti d'amare onde:
 E quel pietoso sonno fece ch'io
 Quel gravoso pensier posi in oblio.²⁸

A fronte delle palesi reminiscenze letterarie - dal ricercato conforto nella solitudine dei boschi al sopraggiungere del sonno ristoratore²⁹ - l'inedita cornice meridiana restituisce tutta l'ambiguità del sogno, latrice del passaggio dalla "vista" alla "visione":

Agli occhi miei dal sonno ciò, che prima
 Vedean, fu tolto, e un altro oggetto dato:
 E sotto un più seren, e vago clima
 Parea ch'io fossi in più piacevol stato;
 Perch' un lieto palazzo in l'alta cima
 D'un bel monte, veder parea da un prato;
 Qual con la nova, e più serena vista
 Tolse il pensier noioso all'Alma trista.³⁰

Da una parte, dunque, è il valore risarcitivo del sonno, comune alla lirica petrarchista, dall'altra la *vis* fraudolenta del sogno erotico, che trasforma l'itinerario del protagonista in un'autentica *descensio ad inferos*: lo rivela l'incontro successivo con un uomo «canuto con severe ciglia», sorta di Catone dantesco che mette in guardia il viandante dal suo errore/errare: «chi ti consiglia / giovine immerso in error cieco, e vano / A far tal via, che sol gli erranti fanno / Che dal dritto sentier smarriti vanno?». Meta del suo fatale cammino è infatti il palazzo di Amore, destinato ad assumere i caratteri del regno infernale - «Fuggi il loco crudel, fuggi il sentiero, / Il qual ti mena alla Città dolente» - del luogo di pena «dove il crudel tiranno il scettro

²⁸ OP, pp. 30-31.

²⁹ È significativo come, nelle coeve *Satire*, Bentivoglio impieghi i medesimi *tòpoi* in chiave parodica: si prenda, nella prima satira risalente probabilmente al 1527-29, il ritratto ironico del dedicatario, intento notte e giorno a ricercare la compagnia femminile: «ite pensoso per queste ampie strade, / con gli occhi a tutte le finestre intenti, / molli talor di tepide ruggiade. / E co' l'guatar e coi sospir cocenti, / con tante sberretate, al fin muovete / per le pubbliche vie riso a le genti»: E. BENTIVOGLIO, *Le Satire et altre rime piacevoli*, In Venezia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari MDXLVI, in ID., *Satire*, a cura di A. Corsaro, Ferrara, Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria 1987, pp. 44-45.

³⁰ OP, p. 31.

tiene». ³¹ In accordo con la desacralizzazione del sogno, anche la funzione ammonitrice della guida, incaricata di volgere al bene i possibili accadimenti rischiosi, non può che lasciare il passo agli inganni di una Venere sontuosamente terrena, che incede trionfale sul suo carro ornato di perle:

Posto ancora fin il vecchio non avea
Alle parole di pietade accese,
Quando sopra un bel carro l'alma Dea
Madre d'Amor dal vago monte scese;
Et volta à me col viso, che splendea,
Più che piropo, per la man mi prese;
Poi disse; figlio à me volgi l'orecchio;
Et io mi volsi, et allor sparve il vecchio.

Stavan al carro suo due bianche augelle,
Chè non s'istancan mai notte, né giorno;
E mentre van pel Ciel sereno quelle,
Mille soavi odor spargon d'intorno:
Il vago carro è d'infinite, e belle
E ricche perle lucido, et adorno:
Un nuvoletto lascivo dai rai
D'Apollo non lo lascia offender mai.

È il bel temone un fin, lungo, e lucente
Smaraldo; ambe le rote son cristalli,
Seguon gli amori il carro, dolcemente
Scherzando tra gli fior azurri, e gialli:
D'arpe, e di lire alta armonia si sente;
Si veggon mille giochi, e lieti balli,
Nell'una man l'eburnea verga avea,
E nell'altra la briglia Citerea.

A lato all'Alma Dea tre graziose
Leggiadre Dive sopra il carro stanno:
Queste le Grazie son liete, e amorose,
Che 'n compagnia di lei mai sempre vanno:
Di pallide viole, e fresche rose
Queste gli biondi bei crini cinti anno:
Rise la terra, e 'l Cielo, e fece Flora

³¹ OP, pp. 32, 33.

Ligustri, e gigli nascere ivi allora.³²

Siamo al punto di massima deviazione dall'archetipo petrarchesco: lungi dall'iconografia di Venere, consegnata al terzo libro dell'*Africa*,³³ la rappresentazione del Bentivoglio risente piuttosto di memorie boccacciane, in particolar modo del ritratto contenuto nelle *Genealogie deorum gentilium*, compimento e antitesi della tradizione mitografica medievale. Come scrive infatti Guthmüller,

Boccaccio sottrae alla *Venus magna* quegli attributi che rimandano alla sua *turpis origo*, censurata da Petrarca, vale a dire la nudità, il suo nuotare nel mare, la conchiglia. Ma le aggiunge *ex novo* gli attributi, sconosciuti alla tradizione fulgenziana, del carro, dei cigni e della cintura d'amore, provenienti da Ovidio [...] e Omero.³⁴

Sempre in Boccaccio sono associati a Venere lo splendore - «qua ceteris astris fulgidior est» - la maternità - «egregie finxere poete, qui eius Amorem seu Cupidinem filium fuisse dixere» - la protezione delle colombe - «addunt preterea in tutelam eius esse columbas» - l'odio per i figli del Sole - «eam insuper dicunt summe Solis progeniem habere odio» - il diletto nel canto, nel riso, nei balli e nelle lire - «delectationem plurimam circa cantum et risum, saltationes, fidicinas» - e ovviamente l'immancabile contorno delle tre Grazie.³⁵

Appurata la rilettura boccacciana del mito di Venere, resta da chiedersi se il Nostro, vissuto alla corte estense, abbia attinto direttamente dalla fonte letteraria o piuttosto, a giudicare dai dettagli presenti nella sua descrizione, dall'interpretazione visiva offertane da Francesco Del Cossa nel palazzo ferrarese di Schifanoia. Scorrendo infatti la raffigurazione del carro di Venere, al centro della fascia superiore dell'affresco dedicato al mese di Aprile, col suo corredo di candide colombe, bianchi nemi, le tre Grazie sovrastanti un'allegra brigata di musicanti, e altresì la madre col bambino posta in basso (Tav. 1), sembra proprio di intravedere un preludio alla descrizione del *Sogno amoroso*. Si prenda, in merito al ritratto della dea, il dettaglio del «viso, che splendea, / Più che piropo», ossia il rosso granato che ritroviamo nella

³² OP, p. 34.

³³ «Nuda Venus pelagoque natans, ubi prima refertur / turpis origo dee, / concam lasciva gerebat» (F. PETRARCA, *L'Africa*, ed. critica per cura di N. Festa, Firenze, Sansoni 1926, p. 60).

³⁴ B. GUTHMÜLLER, *Gli attributi di Venere: da Fulgenzio, Petrarca, Boccaccio a Schifanoia*, in «Res publica litterarum», xxxi, 2008, pp. 88-106.

³⁵ G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, in ID., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. VII-VIII, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori 1988, pp. 338-342.

suntuosa veste della donna, allegoria della felicità materna, posta alla sinistra della fascia centrale.³⁶ E del resto il Bentivoglio si sofferma proprio sulla sua maternità: «per la man mi prese; / Poi disse; figlio à me volgi l'orecchio». Anche le «due bianche augelle», ossia le colombe, e il «nuvoletto lascivo» che protegge il carro dai raggi di Febo ricordano gli analoghi particolari presenti nell'affresco. L'atmosfera conviviale dei giovani - «D'arpe, e di lire alta armonia si sente; / Si veggon mille giochi, e lieti balli» - trova perfetta corrispondenza nella scena ritratta alla destra della fascia superiore, così come l'evocazione delle tre Grazie. Queste ultime, tuttavia, si arricchiscono nel *Sogno amoroso* di ulteriori attributi rispetto alla presunta fonte letteraria, e alla probabile fonte iconografica, giacché ad ornare i loro biondi crini sono «pallide viole, e fresche rose», ossia le due tipologie floreali che assieme ai «gigli», simboli per eccellenza della dinastia medicea, ricorrevano nelle *Stanze per la giostra*.³⁷

In quest'intarsio di memorie letterarie e suggestioni visive non mancano gli elementi inediti, come la superficie lucente del carro ornato di perle, in un chiaro rimando alla nascita marina di Venere, - «Il vago carro è d'infinite, e belle / E ricche perle lucido» - e il rivestimento del suo scettro regale - «Nell'una man l'eburnea verga avea» - a veicolare ancora una volta l'illusorietà del sentimento amoroso, paragonabile alla fallacia dei sogni fuoriusciti dalle porte d'avorio. E difatti, poco oltre, con parole ingannevoli e suasive («quello il loco è, dove non sono affanni, / ma gioia e festa, e ogni piacer et agio»)³⁸ la scaltra divinità riesce nell'intento di irretire il malcapitato viandante, trascinandolo nel suo carcere terreno. Lusingato da Venere, il protagonista sale infatti sul suo carro e raggiunge la reggia di Cupido, fasciata di iridescenti gemme e attornata da una natura idillica.

A dispetto della suadente visione di Amore assiso sul suo trono diamantato, i miseri abitanti della reggia ne rimandano infatti tutta l'ambiguità: dalle allegorie della Speranza e della Gelosia, coi rispettivi attributi - il «volto allegro» e la «verde gonna» dell'una, la faccia «canuta, e mesta» dell'altra - alle piante «aviticchiate» agli olmi, evocative degli amplessi amorosi, sinonimo di lascivia e, insieme, di coercizione.³⁹ Continua la teoria di figure mitologiche, come il «triangolo» Venere-Marte-Vulcano: se quest'ultimo, in preda alla gelosia, esplose la sua rabbia per il tradimento subito - «Marte l'ha alle sue voglie a un piccol cenno / Marte lei gode, Marte è 'l suo Volcano»⁴⁰ - l'oggetto del contendere celebra il suo trionfo sugli innamorati: «Di mille indissolubil nodi cinti, / Qua giù stan rinchiusi in la valle ima».⁴¹ Lungi

³⁶ Il termine è già attestato nel *Triumphus Fame*: «Poi fiammeggiava a guisa d'un piropo / colui che col consiglio e co la mano / a tutta Italia giunse a maggior uopo» (T, p. 97).

³⁷ Cfr. A. POLIZIANO, *Stanze. Orfeo. Rime* cit., p. 65.

³⁸ OP, p. 34.

³⁹ OP, pp. 44-46.

⁴⁰ OP, p. 47.

⁴¹ OP, p. 48.

dall'ideale neoplatonico della superiorità di Venere, emblema di amore e concordia, rispetto all'odio e alla discordia simboleggiati da Marte, gli amanti adulterini del Bentivoglio incarnano dunque le insidie di una sensualità tutta terrena, priva di alcuna elevazione spirituale. Ecco che al Cupidus cruciatus, ossia l'amore carnale prigioniero di Minerva nelle *Stanze per la giostra*, si sostituisce l'individuo incatenato alle lusinghe amorose, incapace di affrancarsi dai suoi «adamitici difetti».

L'amore si fa dunque schiavitù, asservimento agli istinti primari. Non è un caso, allora, che faccia nuovamente il suo ingresso il tema del sonno, allusivo in questo caso all'offuscarsi delle capacità razionali:

Quella con le man cave corre al fonte,
e l'acqua riempie tutta ardita e presta,
Poi bagna al suo amator caro la fronte,
A cui 'l sonno fa cader la testa:
Onde egli al riso, alle piacevoli onte
Stupido, e sonnacchioso allor si desta [...].⁴²

Ma ecco che si assiste alla fulminea apparizione della donna amata, il cui soverchio splendore – veicolato dall'immagine del fuoco – frutta al protagonista un amaro risveglio:

Al subito apparir del gran splendore
De' fiammeggianti, et minacciosi rai,
Sen fuggì il sonno; e lasciò gli occhi, e 'l core
In falsa speme, anz'in amari guai;
E udì una voce, la qual fu d'Amore:
Che disse; amante orsù destati ormai;
Questo è 'l costume mio; vi faccio il bene
Sognare, et desti vi mantengo in pene.⁴³

⁴² OP, p. 55.

⁴³ OP, p. 61.

Simmetricamente alle prime stanze del poemetto, sotto l'egida del sonno ristoratore che spegneva la focosità dell'amante,⁴⁴ le ottave conclusive del *Sogno* sanciscono il ripristino della situazione iniziale, col conseguente risveglio e il doloroso ritorno alla realtà. La vaga ispirazione dantesca («Ivi pareva che ella e io ardesse; / e sì lo 'ncendio imaginato cosse, / che convenne che 'l sonno si rompesse»)⁴⁵ risulta soltanto apparente, non rimuovendo la connotazione disforica della scena. L'impiego aggettivale («fiammeggianti, et minacciosi rai») comunica infatti tutta l'oscillazione semantica del fuoco, rigeneratore e distruttore, celeste e ctonio, demiurgico e demoniaco insieme.

A siglare l'opera è allora l'accorata invocazione alla dea Venere, affinché liberi il protagonista dai suoi tormenti:

O sacra, o bella Dea, che 'l primo giorno,
Che la mia Donna diemmi crudel morte,
Mi promettesti in sogno nel tuo adorno
Regno felice vita, et lieta forte,
Pon fin al duol ch'ha già ogni faggio, et orno
Mosso a pietà, tanto è gravoso, et forte;
Fa almen che gli occhi a lagrimar sempre usi,
Sentano un altro dolce sonno chiusi.⁴⁶

E così finisce il *Sogno amoroso*, col voluttuoso panegirico di un sonno-morte, esorcismo agli erotici affanni. Ma ecco che nella *Satira I* dell'autore, concepita negli stessi anni del poemetto, si misura un doppio scarto. Rappresentandosi, in pura *aurea mediocritas*, intento a soddisfare le sue voglie con un'oscura fantesca - «Ché la notte talor, mentre sotto aggio / senza periglio la servente mia, / e senza far ad alcun uomo oltraggio, / i' m'imagino meco ch'ella sia / la più bella ch'al sol spieghi le chiome»⁴⁷ - l'autore mette in atto non soltanto, come scrive acutamente Corsaro, un rovesciamento del modello burlesco in «direzione della rettitudine mediana e mediocre del saggio»,⁴⁸ ma soprattutto un controcanto ironico al suo stesso componimento d'esordio: dagli onirici inganni, partoriti dal perfido Cupido, si trascorre al lucido autoinganno del poeta, 'guarito' dal mal d'amore in virtù della sua coscienza infelicemente moderna.

⁴⁴ «Ma quivi nel mio petto il pensier crebbe, / E più s'accese, e più fu ardente il foco; / E quel pensier così focoso estinto / M'auria; ma tosto fu dal sonno vinto» (OP, p. 31).

⁴⁵ D. ALIGHIERI, *Purgatorio*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori 2020, pp. 267-268.

⁴⁶ OP, p. 66.

⁴⁷ E. BENTIVOGLIO, *Satire* cit., p. 47.

⁴⁸ A. CORSARO, *La regola e la licenza* cit., p. 58.

APPENDICE ICONOGRAFICA

Tav. 1 - F. DEL COSSA, *Aprile*, Ferrara, Palazzo Schifanoia, affresco, 1466-1469.