

**UCLA**

**UCLA Electronic Theses and Dissertations**

**Title**

The Unseen Beloved: Love by Hearsay in Medieval and Early Modern Italian Literature

**Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/67m5x9cj>

**Author**

Asaro, Brittany Kay

**Publication Date**

2013

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

The Unseen Beloved:

Love by Hearsay in Medieval and Early Modern

Italian Literature

A dissertation submitted in partial satisfaction of the

requirements for the degree Doctor of Philosophy

in Italian

by

Brittany Kay Asaro

2013

© Copyright by  
Brittany Kay Asaro  
2013

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

The Unseen Beloved:  
Love by Hearsay in Medieval and Early Modern  
Italian Literature

by

Brittany Kay Asaro

Doctor of Philosophy in Italian

University of California, Los Angeles, 2013

Professor Massimo Ciavolella, Chair

In this dissertation, I trace the development of love by hearsay both as a topos in narrative and as a point of polemic from the origins of Italian literature to the middle of the sixteenth century. I propose that the idea of love by hearsay occupies a highly significant position in Italian medieval and early modern thought, both fascinating and perplexing writers for hundreds of years. I highlight the transition of this theme from a courtly poetic motif, popularized by the Provençal troubadours, qualified by medieval Italian poets, and satirized by Giovanni Boccaccio; to a *questione d'amore* debated in sixteenth-century dialogues, treatises, and lectures. Italian writers were deeply divided on the subject, torn between, on one hand, cases of love by hearsay in some of the most influential works in their canon, and, on the other hand, the conflict between the notion of an “unseen beloved” and the dominant understanding of love as a reaction to a

visual stimulus, supported by a long philosophical and medical tradition.

This controversy culminates in a dialogue devoted exclusively to the subject of love by hearsay, Luc'Antonio Ridolfi's *Aretefila* (1562). Ridolfi pits courtly ideals and scientific theories against each other through the ideologies of his two interlocutors. The outcome of the debate in this dialogue symbolizes the general victory of an academic, humanistic understanding of love over courtly erotic ideals in Italy by the mid-sixteenth century. At this point in Italian intellectual history, a kind of love that existed in great love stories but that could not be sustained scientifically could not be considered a realistic possibility. Ridolfi reinforces the division between what is poetically and realistically possible, effectively banishing love by hearsay to the literary realm, and concluding that its occurrence in the natural world would require nothing short of a miracle. The principal objective of this dissertation is to demonstrate that by tracing the development of the topos of love by hearsay throughout Italian literary history, we may analyze the displacement of courtly values by academic and humanistic scholarship as the supreme authority on eros.

The dissertation of Brittany Kay Asaro is approved.

Luigi Ballerini

Franco Betti

Peter Stacey

Massimo Ciavolella, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2013

## To the Unseen Beloved

“Though you have not seen him, you love him, and even though you do not see him now,  
you believe in him and are filled with an inexpressible and glorious joy.”

1 Peter 1:8 (NIV)

## TABLE OF CONTENTS

ACKNOWLEDGEMENTS	viii
VITA	xi
INTRODUCTION	1
CHAPTER ONE: LOVE BY HEARSAY IN MEDIEVAL ITALIAN POETRY	11
The Exception That Proves the Rule: Love by Hearsay According to Giacomo da Lentini, Rustico Filippi, and Cecco d'Ascoli	
Love By Hearsay Between Virtuous Men According to Dante, Petrarch, and Their Sources	
CHAPTER TWO: LOVE BY HEARSAY IN THE <i>DECAMERON</i>	43
Love by Hearsay in the Early Italian Short Story	
The King of France and The Marchioness of Montferrat ( <i>Dec.</i> I.5): A Parody of the <i>Vida</i> of Jaufré Rudel	
Gerbino and the Princess Of Tunis ( <i>Dec.</i> IV.4): Boccaccio's Confrontation with a Literary Polemic	
Lodovico-Anichino And Beatrice ( <i>Dec.</i> VII.7): A New Love for a New Society	
CHAPTER THREE: LOVE BY HEARSAY AS A <i>QUESTIONE D'AMORE</i> IN THE SIXTEENTH CENTURY	88
Baldassarre Castiglione's <i>Libro del cortegiano</i> (1528): Love By Hearsay in Action at the Court of Urbino	
Giuseppe Betussi's <i>Raverta</i> (1544): A Hybrid Dialogue	
Ortensio Lando's <i>Questiti Amorosì</i> (1552): Literary Authority in a Collection of <i>Dubbi d'Amore</i>	
Benedetto Varchi's <i>Sopra Alcune Quistioni d'Amore</i> (1554): The Triumph of Logic in the Academy	
Flaminio Nobili's <i>Trattato dell'Amor Humano</i> (1556): The Question of Love by Hearsay in a Neoplatonic Love Treatise	
Lodovico Domenichi's <i>Dialogo d'Amore</i> (1562): Tension in the Drawing Room	
CHAPTER FOUR: LUC'ANTONIO RIDOLFI'S <i>ARETEFILA</i> (1562)	140
From the Florentine Academy to Aretefila's Drawing Room	
Federigo's Argument for Love by Hearsay	
Lucio's Argument Against Love by Hearsay	
Aretefila's Judgment and the Miracle of Love by Hearsay	



APPENDIX A: INDEX OF INSTANCES OF LOVE BY HEARSAY IN MEDIEVAL AND EARLY MODERN ITALIAN LITERATURE AND ITS SOURCES	193
APPENDIX B: DIPLOMATIC TRANSCRIPTION OF LUC' ANTONIO RIDOLFI'S <i>ARETEFILA</i>	195
BIBLIOGRAPHY	311

## ACKNOWLEDGEMENTS

In order to manage the great mental (not to mention emotional—and even physical, considering those long hours slumping at my desk!) challenge of a long-term research project, I approached my dissertation as a knight would approach the battlefield. Perhaps I had been reading too much *Orlando furioso* at the time, but looking at the dissertation as something to vanquish or be vanquished by helped me to stay committed to it, and to keep plugging along, even when it became difficult. I would like to now thank my fellow men and women of arms, without whom I would not have emerged victorious.

First, I give my sincerest thanks to my dissertation adviser and committee chair, Professor Massimo Ciavolella, who met with me countless times over the two years it took to complete this project. Although I benefited enormously from Professor Ciavolella's expertise on notions of love in medieval and early modern Italy, it is his encouragement and support that I value above all. Writing this dissertation was much less daunting because I had an adviser that believed in me and my scholarship. Even when, at the end of our meetings, I left his office with a to-do list a mile long, I felt empowered to complete every task. I am grateful to have had the opportunity to work closely with such a knowledgeable and kind person.

I thank Professor Luigi Ballerini, in whose class on early Italian poetry I first became fascinated by the idea of love *senza vedere*, after reading Giacomo da Lentini's "Amor è un desio che ven da core." Considering the dynamic way in which Professor Ballerini teaches poetry, it is no wonder that this sonnet caught my attention.

I thank the other distinguished members of my dissertation committee, Professor Peter Stacey, for his thoughtful feedback, and Professor Franco Betti. I also thank Professor Remo

Bodei, the so-called “guest of honor” at my prospectus defense who, although he is not officially a part of my committee, has nonetheless contributed significantly to this project.

I would also like to thank Professor Theodore J. Cachey of Notre Dame, who assisted me when he was a Visiting Professor at UCLA in Spring 2012. Professor Cachey perceived my struggle with having a topic but not a thesis, and thus kindly—but insistently—forced me to state my argument. The final structure of my dissertation was heavily influenced by Professor Cachey’s suggestions. For that I am truly grateful.

I express my sincere gratitude to Paola Novaria and the staff at the Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino for scanning and emailing me a copy of Rosanna Traversa’s unpublished dissertation, *L’attività lionese di Luc’Antonio Ridolfi*, which was a valuable critical source as I wrote my fourth chapter on Ridolfi’s *Aretefila*. I also thank Dottoressa Traversa herself, who gave me permission to consult it for my research.

I would like to acknowledge my esteemed colleagues, the graduate students of the Department of Italian at UCLA, for their continuous support throughout the many stages of this project. My warmest thanks to my cohort—Erika Nadir and Cindy Stanphill—for their heartfelt encouragement. A very special thanks, as well, to my colleague and our resident native Italian speaker Camilla Zamboni, for her frequent assistance in making sense of the double negative constructions so favored by sixteenth-century *trattatisti*.

The completion of this project was made possible not only by intellectual and moral support, but by financial support, as well. For this I am genuinely grateful for the assistance of UCLA’s Center for Medieval and Renaissance Studies and for their Lynn and Maude White Fellowship, which provided my stipend during this last year of writing. The CMRS also generously funded my travel expenses to present my research at various conferences. I am also

indebted to the exchange program between UCLA and the Scuola Normale Superiore of Pisa, which allowed me to conduct dissertation research in Pisa in Summer 2011. Finally, I thank the Graduate Division and the Department of Italian at UCLA for providing me with the resources necessary to earn a doctorate.

I extend my loving gratitude to my support network outside the university—to my parents, Anthony and Cynthia Asaro, and my husband, Philip Russell, for their undying patience and support. To my parents, for their unconditional love. Every dream I have ever realized has been made possible through them, because they loved me from the start, and made me feel that I was capable of every endeavor. On a more material level, I thank them for giving me this beautiful new laptop, which made dissertation writing much more enjoyable!

And to my husband—for taking me on walks when I had been inside writing too long, for always putting things into perspective, for constantly reminding me that my worth as a person is not dependent upon success on the dissertation. His love has been solid dry land against the stormy sea of uncertainty and challenges inherent in this last stage of graduate school.

Finally, I thank God, for always listening to my prayers, and answering them. I thank Him for the blessing that this journey has been, and that He has walked every step with me.

## VITA

- 2007 B. A., Foreign Languages (Spanish and Italian)  
Claremont McKenna College
- Best Thesis in Foreign Languages Award  
Claremont McKenna College
- Phi Beta Kappa Alumni Award
- 2008 Graduate Summer Research Mentorship  
Graduate Division  
University of California, Los Angeles
- 2008-2013 Production Editor  
*Carte Italiane* Italian Graduate Student Journal  
University of California, Los Angeles
- 2009 M. A., Italian  
University of California, Los Angeles
- 2011 C. Phil., Italian  
University of California, Los Angeles
- Summer Research Fellowship  
Scuola Normale Superiore di Pisa
- 2008-2012 Teaching Assistant / Teaching Associate  
University of California, Los Angeles
- 2010-2013 Editorial Assistant  
Lorenzo da Ponte Italian Library
- 2012-2013 Lynn and Maude White Dissertation Fellowship  
Center for Medieval and Renaissance Studies  
University of California, Los Angeles

## PUBLICATIONS AND PRESENTATIONS

Asaro, Brittany. "Boccaccio's *Francescas*: Comparing *Inferno* V and the Tale of Nastagio degli Onesti (*Dec.* V.8)." In *Women in Hell: Francesca da Rimini & Friends Between Sin, Virtue, and Heroism / Donne all'inferno: Francesca da Rimini & Co. tra peccato, virtù*

*ed eroismi. Giornate internazionali Francesca da Rimini. IV Edizione. Atti del convegno.* (Rimini: Romagna Arte e Storia, 2013) (forthcoming).

- “The Question of Love by Hearsay in Luc’Antonio Ridolfi’s *Aretefila*.” Paper presented at the Renaissance Society of America annual convention, San Diego, California, 2013.
- “Love by Hearsay in Baldassarre Castiglione’s *Libro del Cortegiano*.” Paper presented at the Renaissance Conference of Southern California 56<sup>th</sup> annual meeting, San Marino, California, 2012.
- “Boccaccio’s Francescas: Comparing *Inferno* V and the Tale Of Nastagio Degli Onesti (*Dec.* V.8).” Paper presented at the conference Giornate Internazionali Francesca da Rimini: Women in Hell, Los Angeles, California, 2012.
- “Friendship by Hearsay in *Purgatorio* XXII.” Paper presented at the Northeastern Modern Language Association annual convention, Rochester, New York, 2012.
- “Love by Hearsay in Giuseppe Betussi’s *Raverta*.” Paper presented at the California State University, Long Beach Medieval and Renaissance Students’ Association annual conference, Long Beach, California, 2012.
- “A study of Characterization in Matteo Bandello’s Félix Lope de Vega y Caprio’s and William Shakespeare’s Versions of the Romeo and Juliet Legend.” Paper presented at the Modern Language Association annual convention, Los Angeles, California, 2011.
- “The Confusion of a Literary Code: Love by Hearsay in the *Decameron*.” Paper presented at the South Atlantic Modern Language Association annual convention, Atlanta, Georgia, 2010.
- “Balancing Enlightenment, Romantic, and Christian Philosophies: Alessandro Manzoni’s Use of Nocturnal Elements in the *Addio ai monti* Episode of *I promessi sposi*.” Paper presented at the American Association for Italian Studies annual convention, Ann Arbor, Michigan, 2010.
- “Personification in Dante Alighieri’s *Vita nuova*: Experimenting by Embracing Tradition.” Paper presented at the Northeastern Modern Languages Association annual convention, Montreal, Canada, 2010.
- “The Figure of Love, His Relationship with the Beloved Woman and the Identification of the Lover-Poet in Dante’s *Vita nuova* and Petrarca’s *Triumphus Cupidinis* and *Triumphus Pudicitie*.” Paper presented at the Renaissance Conference of Southern California 54<sup>th</sup> annual meeting, San Marino, California, 2010.
- “The English Women of the Browning Circle and their Influence on Nineteenth-century Italian Culture.” Paper presented at the Northeastern Modern Language annual convention, Boston, Massachusetts, 2009.

## INTRODUCTION

A person falling in love with another, sight unseen was both a literary motif and a point of polemic from the origins of Italian literature through the end of the Renaissance. Writers of Italian vernacular literature inherited the topos of love by hearsay principally from the Provençal troubadours, although they may have also been aware of its appearance in classical literature.<sup>1</sup> Love by hearsay (also referred to as *amor de lonh* and *amor ex auditu*<sup>2</sup>), however, also contradicted the dominant definition of love as a reaction to a visual stimulus, supported by a long philosophical and medical tradition. Italian writers were deeply divided on the subject, torn between, on one hand, cases of love by hearsay in some of the most influential works in their canon, and on the other hand, the conflict between the notion of an “unseen beloved” and classical and medieval erotic philosophy. Love by hearsay thus occupies the center of a debate among Italian writers that began in the thirteenth century and that would not be definitively resolved until midway through the Cinquecento. By tracing the various manifestations of the question of love by hearsay in Italian literature, we may follow changing cultural and literary attitudes toward the relationship between philosophy and poetry, the waning of courtly ideals and the rise of humanistic scholarship, and the increasingly popular perception of love as a psychological-physiological process, understood properly only through philosophical and scientific analysis.

Love by hearsay is most often associated with Provençal poetry and, specifically, with the life and works of the twelfth-century troubadour Jaufré Rudel. While Rudel himself sings of

---

<sup>1</sup> For examples of love by hearsay in classical literature, see Appendix A.

<sup>2</sup> The expression *amor de lonh* is derived from the *vida* of the troubadour Jaufré Rudel (see n. 3 below), while the phrase *amor ex auditu* is found in Saint Augustine’s *De trinitate* X.1.1 (see Chapter One).

an *amor de lonh* in his poem, “Lanquan li jorn son lonc en mai,” the emphasis remains on the distance of the beloved, and not of the act of falling in love through hearing her praises. An example of the latter, and the text that would be considered by Italian writers to be the paradigm of love by hearsay, appears instead in the troubadour’s *vida*.<sup>3</sup> We can observe several elements present in Rudel’s legendary biography of which later Italian writers would take special note. The first of these is the social class of both Rudel and his beloved: Rudel himself is a prince and, the anonymous biographer adds, “molt gentils hom,” who falls in love with the Countess of Tripoli. This establishes a precedent for the association of love by hearsay with nobility. The Prince falls in love with the Countess on account of the lauds of pilgrims returning from Antioch, and subsequently “takes the cross” (*se crozet*) and sets out to find her. Although not all lovers by hearsay in the Italian tradition are crusaders, they are always pilgrims; that is, almost without exception, lovers by hearsay are unfulfilled by contemplating the beloved from afar, and journey to see her with their own eyes. Rudel, in fact, “per voluntat de liei vezer,” embarks on a perilous journey across the sea, and falls mortally ill before reaching his destination. The poet is eventually united with the Countess, only to die in her arms after seeing her for the first and last time. Before he does, he thanks God for their union—an indication of the importance of the lover by hearsay’s first glimpse of the beloved. The Countess, “per la dolor qe ella ac de la soa mort,” becomes a nun on the very day of his burial.

---

<sup>3</sup> Rudel’s *vida* reads as follows:

Jaufres Rudels de Blaia si fo molt gentils hom, princes de Blaia; et enamoret-se de la comtessa de Tripol ses vezer, per lo ben q’el n’auzi dir als pelegrins que vengron d’Antiocha; e fetz de lieis mains vers ab bons sons, ab paubres motz. E, per voluntat de liei vezer, el se crozet e mes-se en mar; e pres-lo malautia en la nau, e fo condug a Tripol, en un alberc, per mort. E fo faich asaber a la comtessa, et alla venc ad el, al sieu lieilich, e pres-lo entre sos bratz; et el saup q’ella era la comtessa, e recobret lo vezer e-l fazar, e lauzat Dieu e-l grazi qe-ill avia la vida sostenguda tro q’el l’ages vista; et enaissi el moric entre sos bratz. Et ella lo fetz a gran honor sepeillir en la maison del Temple; e pois en aqel dia ella se rendet monga, per la dolor qe ella ac de la soa mort.



Rudel's tragic love may be understood as a symbol of courtly love's inability to survive the union between the lover and beloved. R. Howard Bloch explains:

The meeting with the lady corresponds not only to the end of the song, but to the end of life itself. The lady must remain a virgin in order for singing to occur; and her own renunciation of the world as a result of his death is symptomatic of the esthetics of virginity that courtliness entails (154).

In his seminal 1944 article, "L'amor lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours," Leo Spitzer recognizes *amor de lonh* as a prototypical manifestation of the paradoxical love that forms the base of all troubadour poetry. He cites several characteristics of this type of love that are also intrinsic to troubadour eroticism in general, all of which are related to the contradictory nature of a physical desire that must be denied physicality in order to exist:

J'avais toujours cru cet amour, entouré des brumes du rêve, la manifestation la plus émouvante de ce que j'appelais le "paradoxe amoureux" qui est à la base de toute la poésie troubadouresque: amour qui ne veut posséder, mais jouir de cet état de non-possession, amour-*Minne* contenant aussi bien le désir sensuel de "toucher" à la femme vraiment "femme" que le chaste éloignement, amour chrétien transpose sur le plan séculier, qui veut "have *and* have not" (Spitzer 1-2).

While I agree with Spitzer on the point that *l'amor lointain* is representative of the Provençal concept of eros, I must elaborate upon it. First, the symbolic function of this topos extends beyond the realm of Occitan lyric poetry, and represents instead an ideal of courtly love that is also expressed in Italian medieval and early modern literature. Second, love by hearsay embodies courtly values for reasons other than its reflection of the courtly lover's perpetual paradoxical state of "having and having not."

The idea that *amor de lonh* encapsulates the paradoxical love of the troubadours is accurate, but not comprehensive: it is, in fact, representative of the broader concept of courtly love as expressed in vernacular love literature that includes but is not limited to Provençal poetry. This topos, furthermore, cannot be severed from its courtly roots because it embodies not

only courtly love, but also the court itself. James A. Schultz defines courtly love as precisely the love of courtliness—“a sort of aristophilia” (98)—that does not just take place within the court, but expresses its very essence: “The social forms of courtly life are not just the setting for courtly love but its very medium. Courtly love takes the shape of courtliness” (171). Schultz also writes that a lover by hearsay is “the purest aristophiliac” (93).<sup>4</sup> My research affirms Schultz’s theory—which, he clarifies, is to be understood within the context of late twelfth- and early thirteenth-century German chivalric texts—but also extends it, both by applying it to Italian medieval and early modern works, and by suggesting that, if a lover by hearsay is the purest aristophiliac, love by hearsay is the purest form of aristophilia. In short, love by hearsay is the ultimate expression of courtly love and, consequently, the ultimate expression of courtliness. The courtliness of *amor de lonh* manifests in its reliance on the power of reputation in courtly culture. In his book on the courtly tradition, Don A. Monson defines reputation in medieval courtly culture as “the external, public projection of inner worth,” and analyzes the way in which this idea is reflected in vernacular love literature of the Middle Ages (273-274). He recognizes reputation’s association with social virtues—such as nobility, good deeds, and courtesy—as well as moral considerations, and concludes that reputation is most intimately linked to love. Schultz recognizes the function of reputation and courtly social dynamics in various episodes of love by hearsay in medieval German poetry. Regarding a case in the *Nibelungenlied*, he writes:

Siegfried falls in love with the judgment of the court that Kriemhild represents the pinnacle of beauty and noble presence, a judgment that is so powerful it has begun to circulate through the world. Siegfried does not need a body to fall in love, only a reputation of courtly nobility (Schultz 93).

---

<sup>4</sup> Here Schultz is referring specifically to Siegfried, a character in the Middle High German epic poem *Nibelungenlied*.

Schultz's summation implies several key points about love by hearsay. We must first consider his statement that Siegfried "falls in love with the judgment of the court." The rationality of *amor de lonh* is dependent upon the importance assigned to the opinions of others and upon the perpetual goal towards achieving and maintaining the social and moral virtues held dear by the courtly system. For this reason, it is acceptable within courtly society and the literature that it reflects, but, when transplanted outside the courtly realm, is often perceived as ridiculous. This explains why Italian writers who consider it from an academic, humanistic perspective find it illogical and, in many cases, absurd. To courtly writers and readers, however, the idea of a desire for corporal beauty that does not involve corporeality—that is, falling in love with a beautiful woman without actually seeing her—is perfectly sensible. This is why, to borrow from Schultz, "Siegfried does not need a body to fall in love." Schultz draws a similar conclusion regarding two other cases—one in a song by Walther von der Vogelweide and another in a song of Reinmar von Hagenau—which may be applied to a wide variety of literary instances in which "the court's regard for the courtly paragon [...] provoke[s] an erotic love" (93):

In these cases the high opinion of "the best people," that is, those whose opinion counts at court, is itself an aphrodisiac. The lover does not need to verify that her beloved lives admirably. She only needs the court's judgment that he does, and this causes her to fall in love (93).

The lover by hearsay is, thus, the quintessential courtly lover. He relies on the admiration of his beloved by those who are, in turn, the most admirable, even to the extent that his own opinion of her becomes irrelevant. In other words, the opinion of the lover by hearsay is conflated with the opinion of the court. Reputation replaces the visual stimulus as the origin of love.

The definition of love by hearsay as "emblematic" (Cherchi, "Tradition" 291) of courtly love thus extends beyond the context of Provençal troubadour poetry. This study reveals that Italian medieval and early modern writers also perceived a fundamental connection between this

*amor de lonh* and the concept of courtly love. For them, love by hearsay would come to embody the fantastical and idealized perception of the world that was synonymous with courtly culture, and that, ultimately, would have no place within a world dominated by humanistic scholarship.

Italian medieval and early modern writers approached the question of love by hearsay practically; that is, they debated its existence within the natural world—rather than, that is, within a literary context. Love by hearsay emerged as a topic of debate in the Middle Ages, which, as Alessandro Carrera explains, is due to the medieval preoccupation with theories of vision and their relationship to the generation of love:

Solo nel Medioevo, ancora più ossessionato dai gradi della visibilità di quanto non lo fossero i greci, l'amore «senza vedere» viene tematizzato esplicitamente, al punto da costituire un problema (128-129).

I agree with Carrera that love by hearsay erupts as the center of a polemic in the Italian Middle Ages, and that the connection of love with vision, established since Antiquity, is at the heart of it. Classical philosophers, especially Plato and Aristotle, represent the beginning of a long tradition that identified a visual stimulus and the contemplation of the image it created as the cause of erotic love.<sup>5</sup> In the approximately fifteen hundred years that separate these ancient Greek writings and those that mark the beginning of Italian literature, an abundance of theories on the generation of love would emerge. Among them, the importance of seeing the beloved and

---

<sup>5</sup> Plato describes the origin of love as the passage of the beauty of the beloved through the eyes of the lover, and even equates *erōs* with *ophthalmia*—a disease of the eyes—in *Phaedrus* 255c-d. Similarly, Aristotle states in *Nic. Ethics* 1167a that “the pleasure at seeing a person is the beginning of love” (238). Both Plato and Aristotle’s understanding of the nature of love are based upon a complex epistemological philosophy that may be traced throughout their works. Massimo Ciavolella provides a comprehensive and concise summary of visual themes in Platonic and Aristotelian erotic theory (15-31), as does Giorgio Agamben (84-104). In addition, Plotinus’s etymological study of the word *erōs* in the *Ennead* III.5.3 reveals love’s conceptual as well as lexical connection with vision:

Thus; there is a strenuous activity of contemplation in the Soul; there is an emanation towards it from the object contemplated; and Eros is born, the Love which is an eye filled with its vision, a seeing that bears its image with it; Eros taking its name, probably, from the fact that its essential being is due to this (*h*)*orasis*, this seeing” (MacKenna).

contemplating her image in the mind's eye is extraordinarily consistent.<sup>6</sup> The first writers in the vernacular—the thirteenth-century poets of the so-called *Scuola siciliana*—thus inherited a rich and eclectic phenomenological understanding of love, which rendered *amor de lonh* an essentially epistemological problem. Carrera explains:

La variante rudelliana del *fin'amor* è percepita come minacciosa dalla poesia che raccoglie l'eredità dei trovatori. Di fatto, l'*amor de lonh* di Jaufre pone ai poeti successivi un vero e proprio problema di epistemologia amorosa. Come ci si può innamorare di una donna che non si è mai vista in una cultura essenzialmente contemplativa come quella medioevale, dove filosofi, fisiologi e teologi dibattono incessantemente intorno alla natura della luce e della vista, e dove la conoscenza è un processo garantito da una corretta gnoseologia della visione? (127).

Love by hearsay contradicts the prevalent medieval epistemological understanding of love, which would be upheld, as well, throughout the Renaissance. Because of this, Italian writers almost always found *amor ex auditu* to be improbable—often impossible—and inferior to *amor ex visione*.<sup>7</sup>

In the Italian literature, *amor de lonh* is much more than a topos—it is a notion that embodies the conflict between the Italian tradition's two great inheritances concerning love—the poetic and the philosophical. Medieval and early modern Italian writers are unique in their treatment of love by hearsay in that they are unwilling to ignore the logical fallacies inherent within it. Even the immediate heirs of troubadour poetry, the early medieval poets, while they easily adopted other Provençal motifs, are notably uncomfortable with *amor de lonh*. After them, Italian writers for centuries would wrestle with the topos, always demonstrating an awareness of its philosophical implications, and struggling to respect their poetic predecessors without contradicting their sophisticated understanding of the psychological and physiological processes

---

<sup>6</sup> For an overview of visual themes in Italian medieval erotic theory and its precedents see Dana E. Stewart (13-32).

<sup>7</sup> This phrase is found in Andreas Capellanus's definition of love in *De amore* I.1.1 (see Chapter One).

behind falling in love. Ultimately, they would confirm the definition of love as a phenomenon born *ex visione* rather than *ex auditu*, and banish the well-loved but essentially fallacious literary cases of love by hearsay to the realm of literature and miracles.

\* \* \*

This study examines various texts featuring love by hearsay as a literary motif as well as works that consider it philosophically. I have chosen the works that were most influential during their own time and those that are most representative of trends in the Italian perspective on love by hearsay. I begin with the consideration of love by hearsay in the earliest works of Italian vernacular literature, thirteenth- and fourteenth- century poetry. I then examine the appearance of *amor de lonh* in the works of Italian literature's "Three Crowns," Dante Alighieri, Francesco Petrarca, and Giovanni Boccaccio. Next, I analyze the question of love by hearsay as it was debated in various dialogues, treatises and lectures of the Cinquecento. I conclude with what may be considered the culmination and resolution of the debate, the sixteenth-century dialogue *Aretefila* by Luc' Antonio Ridolfi.

In the first chapter, I demonstrate the way in which love by hearsay, a Provençal poetic topos, erupted as a point of polemic in medieval Italian poetry. The earliest writers in the Italian vernacular inherited ideas about love from both troubadour poetry and from the treatise that attempted to systemize those poetics, Andreas Capellanus's *De amore* (1185), which offered a medical definition of love as a phenomenon born from sight. Through close readings of poems by Giacomo da Lentini, Rustico Filippi, and Cecco d'Ascoli, I highlight the general medieval Italian tendency to neutralize what was perceived as the "problem" of love by hearsay by deeming it possible, but rare and inferior to love generated by sight. I also analyze the notion of

love by hearsay between virtuous men in the works of Dante and Petrarch. I explain how these writers' acceptance of the phenomenon only within certain parameters is an extension of the tentative attitude toward *amor de lonh* demonstrated by earlier poets.

In the second chapter, I analyze the role of love by hearsay in Boccaccio's *Decameron*. Boccaccio is a unique example of a writer who uses *amor de lonh* as a literary device, but who is obviously aware of its philosophical implications. He privileges love by hearsay not only because it represents a minoritarian notion of love, but also because, far from being a mechanical reaction to a visual stimulus, it relies on the distinctly human capacity of imagination. At the same time, Boccaccio does not idolize this *topos*, but parodies it, thus demonstrating his refusal to blindly accept any literary convention. The *Decameron* is an essential text in this study because it contains one of the earliest examples of an author explicitly addressing the Italian polemic surrounding *amor de lonh*, and because it would become one of works most often cited by sixteenth-century *trattatisti* who engaged in this debate.

In the third chapter, I investigate the resurgence of the debate over love by hearsay in sixteenth-century dialogues, treatises and lectures. This phenomenon may be explained by the fact that the question of whether or not someone may fall in love by hearsay was one of many standard *dubbi* or *questioni d'amore* utilized in such genres. These questions were debated in two general contexts: in a courtly environment, represented primarily by dialogues, and in an academic environment, usually represented by treatises and lectures. Through a survey of works belonging to both of these categories, I highlight the increasing tension between philosophical and literary authorities surrounding the question of love by hearsay, and propose that such a division was responsible for the question's prolonged irresolution.

In my fourth and final chapter, I analyze the only work of Italian literature dedicated exclusively to the question of love by hearsay, Ridolfi's *Aretefila* (1562). This dialogue pretends to be the transcription of a debate between two Florentine gentlemen, who are obvious representatives of the courtly and academic sides of the larger polemic. Ridolfi's dialogue is, in effect, the final "showdown" between the two perspectives on the question of love by hearsay, and the conclusion of his work may therefore be read as the conclusion of the entire debate. Ridolfi leaves no question as to his position: the victor of the debate quotes, at times verbatim, the most significant academic work concerning *amor de lonh*, Benedetto Varchi's 1554 lecture to the *Accademia fiorentina*. Ridolfi thus transplants the academic argument into a courtly love dialogue, allowing it to dominate in both the academic and courtly realms.



## CHAPTER ONE LOVE BY HEARSAY IN MEDIEVAL ITALIAN POETRY

Early Italian writers inherited the topos of love by hearsay principally from Provençal poetry—specifically from the *vida* of Jaufré Rudel.<sup>8</sup> They were not, however, mere imitators: *amor ex auditu* undergoes a distinctive transformation in thirteenth- and fourteen-century Italian poetry. In short, love by hearsay represents a serious epistemological problem for medieval Italian writers.<sup>9</sup> While their predecessors, writing in a courtly literary context, described love for an unseen woman without concern for scientific fallacies, many thirteenth- and fourteenth-century Italian poets were unable to ignore the topos's contradiction with conventional erotic theory. Some, such as Giacomo da Lentini, Rustico Filippi, and Cecco d'Ascoli, conceded the possibility of love by hearsay (which, considering the literary antecedents, could hardly be denied), while deeming such instances as anomalous and inferior to those in which love is generated through the eyes. Others, including Dante Alighieri and Francesco Petrarca, acknowledged the existence of love by hearsay, even in their own lives, but—following certain classical and early Christian examples—created strict parameters for it. These medieval Italian writers sought to resolve the conflict between the two great traditions of eros that they had

---

<sup>8</sup> As I mentioned in the Introduction, there are also several examples of love by hearsay in classical literature. Of these, Italian medieval writers would have been most familiar with the sixteenth letter of Ovid's *Heroides*, in which Paris describes his love for Helen, even before they had met (see n. 199 below). This fictional epistle and the *vida* of Jaufré Rudel share striking similarities, which I hope to consider in a future project. For the study at hand, however, limiting the comparison to the topos's treatment in Provençal and early Italian poetry is far more productive. I will also consider the influence of the precedent set by Aristotle, Cicero, and Saint Augustine concerning love by hearsay between virtuous men later in this chapter.

<sup>9</sup> Alessandro Carrera has also recognized the problem that Rudel's far-away love presented to medieval Italian writers, who understood love as a complex visual and imaginative process (see Introduction). He points to Giacomo da Lentini's "Amor è un desio che ven da core" (XIII Century) as well as Cecco d'Ascoli's *Acerba* (XIV century) as evidence (see the section "Amore lontano" (Carrera 126-132)). Carrera analyzes these early texts in order to provide background for his examination of *amore lontano* in the poetry of Giacomo Leopardi. The aim of the present study, on the other hand, is to trace Italian writers' struggle with this subject throughout the Middle Ages and early modern era, beginning with Giacomo da Lentini and continuing with Filippi, Cecco d'Ascoli, Dante, Petrarch, Boccaccio, and, finally, sixteenth-century *trattatisti*.

inherited—one based on classical philosophy and ancient and medieval medicine, and the other based on vernacular courtly literature. They did so by continuing to categorize and particularize *amor de lohn* until it was effectively neutralized.

THE EXCEPTION THAT PROVES THE RULE<sup>10</sup>  
*AMOR DE LOHN* ACCORDING TO GIACOMO DA LENTINI, RUSTICO FILIPPI AND CECCO D'ASCOLI

The earliest example of love by hearsay in Italian literature appears among the earliest examples of Italian literature in general; that is, in the *poesia delle Origini*, the poetry of the *Scuola siciliana*. Giacomo da Lentini discusses the subject in the sonnet “Amor è un desio che ven da core” (XIII Century) his contribution to the *tenzone* with Iacopo Mostacci and Pier della Vigna regarding the nature of love. In his first stanza, *il Notaio* recognizes the important role of the eyes in the generation of love:

Amor è un desio che ven da core  
per abundanza de gran plazimento,  
e gl'ogli en prima genera l'amore  
e lo core li dà nutrigamento; (vv. 1-4).

Giacomo da Lentini's definition of love is most directly influenced by Andreas Capellanus, who, in his explanation of *Quid sit amor* in the treatise *De amore* (1185), states, “Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus” (I.1.1).<sup>11</sup> Michelangelo Picone, in fact, recognizes the first quatrain of this sonnet as a translation of the first paragraph of Andreas Capellanus's treatise into verse (“Tenzone” 28). In the remainder of

---

<sup>10</sup> I refer here to Picone's insightful analysis of Giacomo da Lentini's sonnet: “Per il Notaio invece il «vedere», l'esperienza sensibile, sta alla base del normale processo di innamoramento umano, mentre il «senza vedere», l'esperienza numinosa, rappresenta l'eccezione che conferma la regola” (“Tenzone” 27).

<sup>11</sup> For the influence of Andreas Capellanus's philosophy over Giacomo da Lentini's, see Roberto Antonelli (392), Enrico Fenzi (136), Franco Mancini (19 n. 27), Bruno Nardi (9), and Graziano Ruffini (xxii). Don A. Monson notes that, in the Middle Ages, the Chaplain's definition of love was one of the most influential passages of the work: “No aspect of the *De Amore* has received more attention than the definition of love with which it begins. Already in the Middle Ages this was among the best-known parts of the treatise” (169-170).

the sonnet, Giacomo da Lentini parses the complex movement of the image of the beloved through the lover's external and internal senses, an idea that corresponds both to the visual (*ex visione*) and imaginative (*immoderata cogitatione*) aspects of falling in love described in Andreas Capellanus's definition, as well as to Aristotelian cognitive theory, filtered through medieval Arab philosophy.<sup>12</sup> He describes the way in which the eyes perceive the beauty of the beloved and report it to the heart, thus forming an image that the heart contemplates and from which it derives pleasure:

[...] quel amor che strenze cum furore  
da la vista di gl'ogli à nasmento,  
che gl'ogli representa a lo core  
d'ogni cosa che veden bono e rio  
cum è formata naturalmente;  
e lo cor, che di zo è concipitore,  
imazina e plaze quel desio: (vv. 9-13).

This sophisticated illustration of the physiological process of falling in love would seem to exclude the possibility of love being generated without a visual stimulus. *Il Notaio*, however, addresses the notion of love by hearsay in his second stanza: "Ben è alcuna fiata om amatore / senza vedere so 'namoramento" (vv. 5-6). Why does Giacomo da Lentini choose to recognize a love that is not generated by the vision of the beloved, especially after he has so eloquently reaffirmed an erotic theory that would contradict this possibility? The answer may lie in verse six, in which the poet refers to love by hearsay with the phrase "senza vedere." This obvious allusion to Rudel's love *ses vezer* for the Countess of Tripoli serves as a reminder of Provençal

---

<sup>12</sup> See Picone:

La teoria erotica del Notaio viene cioè modellizzata sulla teoria conoscitiva di derivazione arabo-aristotelica. Per cui l'uomo ama nello stesso modo in cui conosce. Come l'uomo percepisce la realtà fisica con i sensi esterni per poi immagazzinarla con i sensi interni e farla oggetto della conoscenza razionale, così anche l'amante prima vede con gli occhi la bellezza della donna e più conserva nel cuore la sua immagine che diventa il vero oggetto del desiderio ("Tenzione" 28-29).

poetry's overwhelming influence over the poets of the *Scuola siciliana*.<sup>13</sup> In fact, a second glance at the aforementioned erotic theory reveals that, while it is clearly influenced by a long philosophical and medical tradition, it is also a reiteration of the *percorso* "occhi-cuore," a motif highly favored by the Provençal poets.<sup>14</sup> In short, though it opposes mainstream philosophies of love, Giacomo da Lentini cannot ignore love by hearsay, nor can he deny its existence, because to do so would deny the poetic authority of the troubadours.

Before analyzing Giacomo da Lentini's reaction to this problem, it is useful to consider such conflicting ideologies in Andreas Capellanus's *De amore*. The Chaplain's treatise, after all, is an amalgam of erotic theories found in classical philosophy, Arab medical treatises, and Provençal poetry. Don A. Monson explains the way in which Andreas Capellanus, adhering to the method of medieval scholasticism, "establishes an intricate dialectic" between "standard sources of authority"—that is, the love writings of Ovid as well as Christian theology and canon law—and "contemporary, vernacular, courtly sources, that of the courtly vernacular love poetry and the 'non-literary intertext' comprising the attitudes and prejudices of courtly feudal society" (169). The inherent contradictions between these sources are clearly manifested in the Chaplain's descriptions of how one falls in love. On one hand, his definition, highly influenced by classical sources as well as medieval medical authorities,<sup>15</sup> emphasizes the primacy of sight in this

---

<sup>13</sup> The corresponding text from Rudel's *vida* reads: "enamoret-se de la comtessa de Tripol ses vezer." Antonelli also notes the correspondence between Giacomo da Lentini's *senza vedere* and the description in Rudel's legendary biography (407 n. 6).

<sup>14</sup> For an in-depth analysis of this topos in Provençal and Sicilian poetry, see Margherita Beretta Spampinato.

<sup>15</sup> Notwithstanding Ruffini's insistence that "la sua fonte è sicuramente il verso di Properzio (II, 15, 12): «Si nescis, oculi sunt in amore duces»" (337), it seems clear that no single work can be identified as the source of Andreas Capellanus's definition. It also appears to be highly influenced by Aristotelian philosophy as well as of Constantinus Africanus's definition in *Pantegni* and Avicenna's definition in his *Canon*, among many others. For the sources of Andreas Capellanus's definition of love, see Paolo Cherchi (*Andreas* 28) and Monson's fifth chapter, "Love and the Ontological Order: Andreas's Scholastic Definition" (169-197).

process. Andreas Capellanus reinforces this idea in his fifth chapter, when he excludes the blind from among those “*aptae ad amorem*,” precisely because they cannot see anything that they might then contemplate: “*Caecitas impedit amorem, quia caecus videre non potest unde suus possit animus immoderatam suscipere cogitationem; ergo in eo amor non potest oriri, sicut plenarie supra constat esse probatum*” (*De amore* I.5.6). On the other hand, the *De amore* features a notably Rudellian example of love by hearsay at the end of the first book. In the dialogue *Loquitur nobilior nobili*, the author imagines a conversation between a woman and the man who has fallen in love with her after hearing rumors of her goodness. The *nobilior*’s description of how he became enamored of the *nobilem feminam* closely resembles Rudel’s *vida*.<sup>16</sup> These shared characteristics include: a desire generated before having seen the beloved, from hearing tales of her praise (“*Quia vestri decoris ac sapientiae laudes mundus universus attollit*”) (*De amore* I.17.3)); a desire to see the beloved with the eyes of the body, rather than that of the mind (“*Non enim poterat diei vel noctis hora pertransire continua, qua Deum non exorarem attentius, ut corporaliter vos ex propinquo videndi mihi concederet largitatem*” (*De amore* I.17.2)); the beloved’s living in a distant land and the travel of her praises over a long distance (“*Et per infinitas mundi partes curiae probitatis vestrae relatione quasi cibo quodam corporali pascuntur*” (*De amore* I.17.2)); the lover’s impulse to travel to that distant land in order to fulfill the desire to see his beloved (“*Nec est mirum, si vos videndi tam magno agebar affectu et tam grandi voluntate angebar*” (*De amore* I.17.3)); and the lover’s thanking God once that desire has been fulfilled (“*Maiores mihi restant Deo gratiae referendae quam cuiquam in orbe viventi, quia hoc, quod meus animus videre super omnia cupiebat, nunc corporali mihi visu est*

---

<sup>16</sup> Monson also notes this similarity (201).

concessum aspicere” (*De amore* I.17.2)).<sup>17</sup> Monson notes the puzzling fact that “the woman accepts the lover’s claim without contradiction, although it is difficult to reconcile it with Andreas’s reasons for excluding the blind from loving” (201), and offers the following explanation: “The poetic themes are full of inconsistencies and thus ultimately unsystematizable, for the simple reason that they are not philosophy but poetry” (163). Monson’s conclusion introduces three notable points: first, that one of the treatise’s inconsistencies concerns the role of sight in the generation of love; second, that the contradiction is created by opposing scientific theories and poetic, courtly notions of love; and third, that Andreas Capellanus does not attempt to reconcile one idea with the other.

Giacomo da Lentini, on the other hand, perceives such discrepancies between poetic and philosophical authorities to be an ideological problem, which he attempts to neutralize in his contribution to the *tenzone*. Picone asserts that in this sonnet, “Il Notaio contrappone all’*auctoritas* poetica di Jaufre Rudel l’*auctoritas* filosofica di Andrea Capellano” (“Tenzone” 29). Giacomo da Lentini will not openly defy Provençal poetics by denying the possibility of love by hearsay. At the same time, he cannot support an erotic theory that he does not consider philosophically sound. He thus adds a corollary to his admission of its existence, excluding it from the category of true love, “quel amor che strenze cum furore” (v. 9). The poet confirms this idea in his last line. After describing that type of love born from the eyes and nourished by the heart, *il Notaio* concludes, “e questo amore regna fra la zente [emphasis mine]” (v. 14)—*e non quell’altro*, his readers may infer, *quello senza vedere*. Alessandro Carrera accurately (and poetically) describes Giacomo da Lentini’s perception of *amor de lohn* as “Rudel’s heresy”:

Giacomo da Lentini ridimensiona Jaufre e lo rende un caso isolato, sospetto forse di mania, e tuttavia non può negarlo; né può impedire di giustificare parzialmente

---

<sup>17</sup> Compare these elements with those found in Rudel’s *vida* (see n. 3 above).

e involontariamente l'eresia rudelliana quando insiste sulla facoltà immaginatrice del cuore, superiore a quella della vista (128).

Dana E. Stewart, who argues that there is a gradual waning of love by hearsay in medieval poetry after the troubadours, identifies this sonnet—and more specifically, this stanza—as its vanishing point in the Italian tradition (23). “Amor è un desio che ven da core,” however, is not an end point, but a beginning—this is the first evidence of a problem with which Italian writers would continue to struggle for the next few centuries. Moreover, Giacomo da Lentini’s approach to solving it—maintaining that love by hearsay was a possible, but inferior form of love—would be repeated numerous times by later writers.

One of those to follow Giacomo da Lentini’s lead in the examination of love *senza vedere* is the thirteenth-century poet Rustico Filippi. His sonnet, “A nessuno omo adivenne già mai,” begins with an examination of love *sanza veduta*:

A nessuno omo adivenne già mai  
ch’Amor prendesse altrui sanza veduta;  
a meve è adivenuto; non pensai  
ca sí forte pungesse sua feruta (vv. 1-4).

Several scholars recognize a connection between this sonnet and that of *il Noatio*. Giuseppe Marriani writes, “Che il sonetto si rapporti [...] alla tenzone fra il Noatio e il Mostacci, non dubiterei” (88).<sup>18</sup> The relationship between them is founded on the shared subject of *amor de lonh*—described as love *senza vedere* by Giacomo da Lentini and love *sanza veduta* by Filippi.<sup>19</sup> Like Giacomo da Lentini, Filippi concedes that love by hearsay is entirely possible. His proof, in fact, lies in personal experience: Love *sanza veduta* has, in fact, “happened” to him (“meve è

---

<sup>18</sup> Antonelli and Pier Vincenzo Mengaldo suggest the connection between the two poems more tentatively; Antonelli writes, “Si noti che Rustico Filippi [...] polemizzerà forse con le posizioni espresse in questo sonetto ‘normativo’ di Giacomo da Lentini [emphasis mine]” (408), while Mengaldo’s comment ends in a question mark (108).

<sup>19</sup> Antonelli, Marriani, and Mengaldo also interpret Filippi’s love *sanza veduta* as a reference to Rudel’s *vida*. Silvia Buzzetti Gallarati is the only critic to reject this idea (see n. 20 below).

adivvenuto”). Filippi, however, deviates from the older poet when he describes this love’s great power (“sí forte”), all the while admitting that such strength is unexpected (“non pensai [...]”). We readers are left to wonder if Filippi’s surprise is an allusion to the precedent set by Giacomo da Lentini; that is, does he wonder at such power because of its contradiction with the poetic authority of *il Notaio*, who insists that love by hearsay may not be defined as “amor che strenze cum furore” (v. 9)? If we are to understand Filippi’s sonnet as a poetic representation of his ideologies, and not as a strict recording of autobiographical events, his awareness of his experience’s incongruity with Giacomo da Lentini’s judgment suggests his deliberate defiance of the latter. In essence, Filippi reverses Giacomo da Lentini’s “neutralization” of the problem of *amor de lonh* by insisting on its power over the lover.

Filippi, however, debilitates love by hearsay in his own way by creating a new, still limited space in which it may exist. The first line of the sonnet points to the singularity of the poet’s experience—this type of love has never been shared by another man. Silvia Buzzetti Gallarati writes, “Il sonetto si apre con l’affermazione preventiva e topica dell’unicità ed eccezionalità dell’esperienza vissuta dall’io-locutore” (130). This exceptionality proves to be more than a mere topos, however—Filippi demonstrates that love by hearsay is possible, that he has experienced it, and that its effect upon the lover is powerful, but its occurrence and its strength are anomalies. His love is “un caso isolato”—to use the words of Carrera (128)—as was Rudel’s. What is more, Filippi’s description of a love that is not generated by the eyes is divergent from the erotic philosophy he presents in the remainder of his poetic corpus.<sup>20</sup> The poet thus creates another

---

<sup>20</sup> Buzzetti Gallarati, in fact, points to this incongruity as proof that Filippi is not referring to love by hearsay when he writes of “amor [...] senza veduta”: “Il riferimento a Rudel può valere solo—pare bene precisarlo—sotto l’aspetto lessicale, per la corrispondenza di *ses vezer a senza veduta*, al di là del significato assunto dal sintagma nel contesto, a meno che non si voglia completamente isolare *A nes[s]uno omo* dagli altri testi del canzoniere” (131). As I have demonstrated, there are ideological reasons for which Filippi presents this isolated case of love by hearsay in a



exception to prove the rule of sight-based love; in so doing, he supports, rather than negates, Giacomo da Lentini's argument, and strengthens it.

Not long after Filippi, Cecco d'Ascoli (Francesco Stabili) would contribute to the debate over love by hearsay in his encyclopedic poem *L'acerba*.<sup>21</sup> The placement of Cecco d'Ascoli's discussion of love in his poem is significant, for it reveals the scientific basis of his understanding of eros. The subject of *L'acerba*'s second book is virtue, but Cecco d'Ascoli rejects the opportunity to explain the nature of love here, and instead uses it as an introduction to his bestiary. There is no question that the poet—who was, tellingly, also a physician—is deliberately contradicting those poets who write of love as a sentiment born of virtue, and whose theories are, ultimately, not scientific (Castelli 96). As Giuseppe Castelli rightly observes, Cecco d'Ascoli sees love as a physiological phenomenon, deeply rooted in natural science and even astrology, and a topic to be considered within a chapter dedicated not to virtue, but to the animals.<sup>22</sup> Cecco d'Ascoli's judgment of love *senza vedere* reads as follows:

Senza vedere, l' uom pò innamorare  
formando spiechio di la nuda mente,  
vezendo vista su nel maginare;  
ma pur dagli ochi nasce più piacere  
e più si chiude amore in noi possente  
con gran dolcezza e con maior temere (III.1.1959-1964).

---

corpus of poetry emphasizing the importance of sight in falling in love. I must thus disagree with Buzzetti Gallarati's interpretation of the meaning of "amor senza veduta" and instead accept that of Antonelli, Marriani, and Mengaldo (see n. 19 above).

<sup>21</sup> The first edition of this poem was published posthumously in 1476; however, it Cecco d'Ascoli most likely composed the majority of it in 1327.

<sup>22</sup> See Castelli:

Per lui amore non è virtù in sè, ma fenomeno fisiologico, che da virtù può essere nobilitato o quasi fatto divino. Perciò terminato il libro secondo, ch'è un trattato delle virtù comincia il libro terzo, ch'è degli animali, col capitolo dell'amore, e in tal modo riconduce la questione ne' suoi veri confine, in quelli cioè della storia naturale, che comprende pure l'astrologia e la fisiologia (105).

Vincenzo Nestler and Anna Maria Partini interpret this passage as a demonstration of “the magic power of the imagination” in Cecco d’Ascoli’s thought and identify, as does Giorgio Agamben, the classic symbol of the mirror (“spiechio”) for the mind or phantasy.<sup>23</sup> Cecco d’Ascoli’s belief in man’s capability to fall in love through seeing by way of imagining (“vezendo vista su nel maginare”) suggests that, if a phantasm may be formed in the mind in a way other than the visual impression (for example, through the description of a beautiful person), the contemplation of this image would lead to one’s falling in love, thus rendering love by hearsay acceptable within the parameters of the “scientific truth” of his time.<sup>24</sup> In his well-known *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Giorgio Agamben describes the true cause of love according to medieval phantasmology: “Non un corpo esterno, ma un’immagine interiore, cioè il fantasma impresso, attraverso lo sguardo, negli spiriti fantastici, è l’origine e l’oggetto dell’innamoramento” (30). Agamben, in fact, notices a shift in medieval erotic philosophy away from an emphasis upon the visual stimulus and in favor of the phantasmatic character of love: “È sola nella cultura medioevale che il fantasma emerge in primo piano come origine e oggetto d’amore, e la situazione propria dell’eros si sposta dalla visione alla fantasia” (97).<sup>25</sup> If

---

<sup>23</sup> See Nestler and Partini:

Il magico potere dell’immaginazione, che agisce talora anche sul soggetto inconsapevole e che è particolarmente vivo e operante nella donna, specialmente in determinate circostanze, non era sconosciuto a Cecco. Egli parla ancora dell’immaginazione come strumento di evocazione, intesa alla maniera dei poeti del *dolce stil novo*, per cui l’immagine dell’amata *pinta nella mente* ne rendeva la presenza come se fosse reale. [...] Notiamo che la «mente che fa da specchio» è uno dei più classici mezzi di *realizzazione metafisica* (106-107).

For the mirror as a symbol of the imagination in thirteenth-century poetry, see Agamben, (99 n. 2), where he also cites this passage from *L’acerba*.

<sup>24</sup> Achille Crespi writes that, in *L’acerba*, “è racchiuso un insegnamento scientifico rispettoso della ‘verità della scienza’ del tempo” (6).

Agamben's analysis is correct, it would seem that, according to the medieval erotic physiology, the contemplation of an image created by *any* external sensory impulse would be sufficient for the generation of love. James A. Schultz seems to allude to this possibility in his comparison of love by sight and love by hearsay in medieval romances: "Whether it is the image of the beloved penetrating the eyes of reports or the beloved entering through the ears, the lover is consistently represented as the passive object of some external force or stimulus" (73).

Although Giacomo da Lentini and Filippi both acknowledged the possibility of love by hearsay before him, Cecco d'Ascoli's admittance of its existence is significant, because it very clearly explains how it may arise from the phantasmatic process—to use Achille Crespi's paraphrase of verses 1959-1961: "L'uomo può innamorarsi di cosa non veduta ma immaginata nel semplice pensiero e come riflessa nel suo stesso sguardo" (246). Despite the scientific possibility, however, Cecco d'Ascoli's judgment of the phenomenon is highly reminiscent of Giacomo da Lentini's: love "born of the eyes" is more pleasurable, more powerful, and produces more sweetness and anxiety. This passage from *L'acerba* is a testament to how deeply rooted the problem of love by hearsay is for medieval writers. Why must Cecco d'Ascoli belittle this form of love immediately after establishing its scientific integrity? Crespi alludes to the answer when he writes, "Le ragioni didattiche inducono l'autore a vivacizzare una materia incomprensibile ai

---

<sup>25</sup> This passage immediately follows Agamben's analysis of the definition of love in Andreas Capellanus's treatise, in which he identifies the discovery of love's phantasmatic character as "la novità della concezione medioevale dell'eros":

Andrea Cappellano, il cui *De amore* è considerata come la teorizzazione esemplare della nuova concezione, definisce così l'amore come *immoderata cogitatio* di un fantasma interiore e aggiunge che «ex sola cogitatione, quam concipit animus ex eo, quod vidit, passio illa procedit». La scoperta medioevale dell'amore su cui, non sempre a proposito, si è così spesso discusso, è la scoperta dell'irrealtà dell'amore, cioè del suo carattere fantasmatico. Ed è in questa scoperta, che spinge fino alle estreme conseguenze quella connessione di desiderio e fantasma che l'antichità aveva appena presentato nel *Filebo* platonico, che consiste la novità della concezione medioevale dell'eros (96).

più e astratta; inoltre egli si scaglia aspramente contro la poesia fatta di favole” (6). In short, the question of love by hearsay for medieval Italian writers is one of ideology, authority, and loyalty, and not necessarily of logic. Cecco d’Ascoli’s principal purpose is to align himself with certain philosophical authorities—such as Giacomo da Lentini and the classical and medieval thinkers who influenced him—and to distance himself from irrational poetic principles.<sup>26</sup> This triumph of philosophical over poetic *auctoritas* would dominate the Italian debate over love by hearsay for centuries.<sup>27</sup> The passage from *L’acerba* proves that even as early as the fourteenth century, we see the status of courtly poetry in the pursuit to understanding the nature of love as unsubstantial. Together, the poetry of Giacomo da Lentini, Rustico Filippi, and Cecco d’Ascoli marks the beginning of the gradual displacement of courtly values by academic and humanistic scholarship as the supreme authority on eros in the Italian tradition.

LOVE BY HEARSAY BETWEEN VIRTUOUS MEN  
ACCORDING TO DANTE, PETRARCH AND THEIR SOURCES

Two of Italy’s greatest poets, Dante and Petrarch, acknowledge the possibility of love by hearsay, and even claim to have some experience with it in their own lives. The love of which

---

<sup>26</sup> Of course, we should not ignore Cecco d’Ascoli’s desire to distance himself also from certain poets—in *L’acerba* he openly attacks Dante’s *Divina commedia* to an extent that Gianfranco Contini dubbed Cecco d’Ascoli’s poem the “anti-Commedia” (Crespi, Presentazione 6). The poet’s life-long struggle with Dante and his ideologies has been well-documented; see, for example, “Cecco d’Ascoli e Dante” (Castelli 181-124) and “Cecco e Dante” (Nestler and Partini 127-140). Cecco d’Ascoli also criticizes Guido Cavalcanti’s *Canzone d’amore*, the most extensive commentator of which was Dino del Garbo—the man who sentenced Cecco d’Ascoli to death. Castelli explains Cecco d’Ascoli’s distancing himself from certain poetic schools in his discussion of love:

Cecco si separa francamente dalla teoria convenzionale dell’amore aristocratico e feudale dei trovatori di Provanza, dalla filosofica contemplazione dell’amore causa ed effetto di gentilezza, per cui da Guido Guinizelli a Dante la lirica italiana creò il tipo di donna angelicata; pare che l’Ascolano non intenda o respinga le graziose larve della scuola del *dolce stil novo* (96).

<sup>27</sup> See my analysis of sixteenth-century love treatises, dialogues, and lectures—especially Benedetto Varchi’s *Sopra alcune quistioni d’amore*—in Chapter Three, as well as my analysis of Luc’Antonio Ridolfi’s *Aretefila* in Chapter Four.

they write, however, is not one of corporal beauty. Instead, Dante and Petrarch understand love for an unseen person as an affection based on virtue that may exist only between men. In this regard, the poets clearly draw from ancient as well as early medieval philosophers—specifically, Aristotle, Cicero, and Saint Augustine—who were careful in explaining exactly under which circumstances such a phenomenon could be possible. A consideration of love by hearsay between virtuous men is pertinent to this study for two reasons: first, although Aristotle refers to this phenomenon as friendship by hearsay, Cicero, Saint Augustine, Dante and Petrarch all use forms of *amare* (or *amāre*) to describe the fondness a man may feel toward another he has not seen. Second, many sixteenth-century *trattatisti* would not distinguish between a man’s love for an unknown virtuous man and his love for an unknown beautiful woman in their examinations of the question of love by hearsay. In fact, Petrarch’s description of his own love for an virtuous man he had never met in his *canzone* to the *Spirto gentil* (*RVF* LIII) would become one of the works most often cited as proof of love by hearsay in Cinquecento treatises, dialogues, and lectures—second only to certain tales from Giovanni Boccaccio’s *Decameron*<sup>28</sup> (Favaro 9-10).

Before analyzing love by hearsay for a virtuous man according to Dante and Petrarch, let us first examine the consideration of this topic in their sources. A passage from Aristotle’s *Nicomachean Ethics* may be Western literature’s most ancient reference to one man’s affection for another whom he has never met. The Philosopher concedes that two men who do not know each other may hold each other in esteem, but denies that this is sufficient for the formation of true friendship:

Those who wish for the well-being of others in this way are called well disposed if the same feeling is not evoked from the other party, because goodwill, they say, is friendship only when it is reciprocated. Perhaps we should add “and recognized”; because people are often well disposed towards persons whom they

---

<sup>28</sup> See nn. 139 and 146.

have never seen,<sup>29</sup> but believe to be good or helpful, and one of the latter might feel the same towards the former: then clearly these people are well disposed towards each other, but how could we call them friends when their feelings for one another are not known? (Aristotle 203).<sup>30</sup>

Instead of highlighting the way in which friendship by hearsay violates the principle that the pleasure of the eye is the beginning of love—confirmed by Aristotle himself in a later passage<sup>31</sup>—the Philosopher identifies the nonreciprocity of such a relationship as the reason for which it is impossible. This passage in the *Nicomachean Ethics* thus introduces an important secondary foundation of the philosophical problem of love by hearsay; after all, two of the most influential classical philosophers, Plato and Aristotle, both confirm the reciprocal nature of love. It is notable that the medieval poets presented in the previous section do not cite love by hearsay's unidirectionality as its fatal flaw.<sup>32</sup> The phenomenon would be challenged on these grounds, however, by later writers such as Benedetto Varchi, Lodovico Domenichi, and Luc'Antonio Ridolfi, who all refer to the passage cited above in their texts.<sup>33</sup>

Cicero addresses the notion of love for an unseen virtuous man in his *Laelius de amicitia*: “Nihil est enim virtute amabilius, nihil, quod magis adliciat ad diligendum, quippe cum propter virtutem et probitatem etiam eos, quos numquam vidimus, quodam modo diligamus” (VIII.28).

---

<sup>29</sup> Aristotle's admittance of the frequency of “benevolence by hearsay” is quite remarkable, and proves that the notion of feeling affection for a person one has never met was not entirely obscure. Saint Augustine offers a similar revelation in *De trinitate* (see n. 35 below).

<sup>30</sup> See *Nic. Ethics* 1155b-1156a.

<sup>31</sup> See *Nic. Ethics* 1167a: “Thus goodwill seems to be the beginning of friendship, just as the pleasure at seeing a person is the beginning of love; for nobody falls in love without first feeling pleasure at the person's appearance” (Aristotle 238).

<sup>32</sup> Plato works, of course, would not be available to Italian readers until Marsilio Ficino's 1484 translation and commentary of the *Symposium*. Thirteenth- and fourteenth-century Italian writers, however, would have certainly been exposed to the *Nicomachean Ethics*, especially through the commentary and translation by Saint Thomas Aquinas.

<sup>33</sup> For Varchi and Domenichi's allusion to *Nic. Ethics* 1155b-1156a, see Chapter Three. For Ridolfi's discussion of it, see Chapter Four.

This passage establishes a few significant precedents regarding this topic: first, that the affection one may feel for a virtuous man he has never met is, in fact, a form of love; second, that this love is based on the beloved's virtue; and third, that this love may transcend time. Although his is a treatise on friendship, Cicero, unlike Aristotle, clarifies that the affection felt toward a person one has never seen is, in fact, a form of love, as clarified by the philosopher's repeated use of the verbs *amāre* and *diligere*. For Cicero, this type of love is a testament to the power of virtue, which overcomes the improbability of feeling affection for those whom we have never seen. He even insists that virtue may generate bonds between people separated by many generations—Cicero refers to the Roman statesmen Gaius Fabricius and Manius Curius, still well loved by the Roman people, but who were both long dead by the time he wrote the *Laelius*: “Quis est, qui C. Fabrici, M. Curi non cum caritate aliqua benevola memoriam usurpet, quos numquam viderit?” (VIII.8).<sup>34</sup> In most literary instances of *amor ex auditu*, as has been demonstrated, it is spatial distance that separates the lover from the object of his affection. Here, Cicero suggests that one's good reputation can also bridge temporal gaps, an idea that both Dante and Petrarch would later express poetically.

Referring to this passage from *Laelius de amicitia*, Paolo Cherchi notes a “Ciceronian echo” in Saint Augustine's discussion of *amores ex auditu* in his *De trinitate* (“Eco” 303). Here the Bishop of Hippo distinguishes between love based on the reputation of another's beauty and that based upon the reputation of another's virtue:

---

<sup>34</sup> It should be noted that immediately after this line, Cicero proposes the possibility of hate by hearsay:

Quis autem est, qui Tarquinius Superbum, qui Sp. Cassium, Sp. Maelium non oderit? Cum duobus ducibus de imperio in Italia est decertatum, Pyrrho et Hannibale; ab altero propter probitatem eius non nimis alienos animos habemus, alterum propter crudelitatem semper haec civitas oderit (*Laelius de amicitia* VIII.8).

In my research of *amor ex auditu*, I have only found an example of *odium ex auditu* in this passage from the *De amicitia* and in the eleventh-century love treatise *The Ring of the Dove* by Andalusian philosopher Ibn Hazm.

Et in his quippe rebus in quibus non usitate dicitur studium solent existere amores ex auditu dum cuiusque pulchritudinis fama ad videndum ac fruendum animus accenditur quia generaliter nouit corporum pulchritudines ex eo quod plurimas vidit, et inest intrinsecus unde approbetur cui forinsecus inhiatur. Quod cum fit non rei penitus incognitae amor excitatur cuius genus ita notum est. Cum autem virum bonum amamus cuius faciem non vidimus, ex notitia virtutum amamus quas nouimus in ipsa veritate (*De trinitate* X.1.1).

I agree with Cherchi's assumption that Saint Augustine intends physical beauty (*corporis pulchritude*) to be feminine, in contrast to spiritual beauty (*notitia virtutum*), which the Saint explicitly defines as masculine ("Eco" 304). Saint Augustine thus establishes a precedent for the association—recognized later, as I have mentioned, by sixteenth-century *trattatisti*—between love by hearing of the beauties of bodies and love by hearing of a good man's virtue. Cherchi, in fact, confirms this passage's connection to "il misterioso problema dell'*amors de lonh* di Jaufré Rudel" ("Eco" 303). Cherchi observes another important implication of this passage from *De trinitate* on the question of love by hearsay, embodied in the phrase "solent existere amores ex auditu." With these words, Saint Augustine indicates that *amor ex auditu* is either a poetic or an everyday commonality: "Si dovrà almeno notare che l'autore del *De Trinitate* esamina un fenomeno ben noto—in poesia o nell'esperienza quotidiana (*solent dicere*)" ("Notula" 187).<sup>35</sup> Considering the relative rarity of the notion's literary precedents,<sup>36</sup> Saint Augustine is most likely

---

<sup>35</sup> Cherchi makes a similar observation about this passage in his article "Un'eco ciceroniana in S. Agostino":

Per gli studiosi di S. Agostino, invece, è interessante per il discorso che egli sa dedurre dalla constatazione di questo amore *ex auditu*. Ma si tratta di una constatazione tanto ovvia e comune da esser codificata in un'espressione proverbiale («solent existere amores ex auditu»), o di una nozione letteraria? In realtà l'osservazione quotidiana e la memoria letteraria possono convivere; anzi, la seconda nobilita la prima; e ciò potrebbe essere vero anche per S. Agostino (303-304).

<sup>36</sup> Cherchi, in fact, concludes his article with a reference to "la singolarità della nozione dell'amore per una persona virtuosa mai vista" ("Eco" 304), after identifying Cicero as the only antecedent to Augustine (an inaccurate observation, as has been demonstrated by the passage from Aristotle's *Nicomachean Ethics*). Cherchi recognizes early examples of love by hearsay for physical beauty in Ovid *Heroides* and Propertius's *Elegiae*, but here, again, the list is in reality much longer (see Appendix A).



referring to the phenomenon as it was well known in daily life.<sup>37</sup> His discussion of it in his *Confessiones*, in fact, is based upon personal experience. He admits to having loved the Roman orator Hierius, whom he did not know personally, but by second-hand account. The impression of Hierius's fame upon Saint Augustine was so strong that he dedicated his first work, *De pulchro et apto*, to this man:

Quid est autem, quod me movit, domine deus meus, ut ad Hierium, Romanae urbis oratorem, scriberem illos libros? Quem non noveram facie, sed amaveram hominem ex doctrinae fama, quae illi clara erat, et quaedam verba eius audieram, et placuerant mihi. Sed magis, quia placebat aliis et eum efferebant laudibus stupentes, quod ex homine Syro, docto prius graecae facundia, post in latina etiam dictor mirabilis extitisset, et esset scientissimus rerum ad studium sapientiae pertinentium, mihi placebat (*Confessiones* IV.14.21).

Saint Augustine affirms that there are multiple sources of his affection for Hierius: one is, precisely, Hierius's fame, and another arises from the Saint's being pleased by the orator's words.<sup>38</sup> However, Saint Augustine identifies the most effective force behind his love for Hierius as—rather than the orator's own laudable qualities—the fact that others love him: “sed magis quia placebat aliis et eum efferebant laudibus.” He then describes the mechanics of falling in love by hearsay in general, placing emphasis upon the importance of the one who praises:

Laudatur homo et amatur absens. Utrumnam ab ore laudantis intrat in cor audientis amor ille? Absit! Sed ex amante alio accenditur alius. Hinc enim amatur qui laudatur, dum non fallaci corde laudatoris praedicari creditur, id est cum amans eum laudat (*Confessiones* IV.14.21).

John M. Quinn views this passage as evidence against the idea that “the love of the praiser automatically trigger[s] love in the heart of the listener” (227). Saint Augustine clarifies that rather than “a sheer mechanical transmission,” *amor ex auditu* relies upon the virtue of the

---

<sup>37</sup> Aristotle makes a similar allusion in the *Nicomachean Ethics*. See n. 29 above.

<sup>38</sup> Love for an unknown author through the reading of his works—*amor ex lecto*, if you will—is a rare variation of love for an unseen beloved. It also appears in Lucian's *Imagines*, Dante's *Divina commedia*, and Baldassarre Castiglione's *Libro del cortegiano*.

laudator: “the love of the listener is enkindled only if the praiser is authentically lauding the subject of his admiration” (Quinn 227). The importance of the praiser’s virtue, established here by Saint Augustine, would be recognized by future writers who considered the question of love by hearsay: hundreds of years after Saint Augustine’s writing his *Confessiones*, in fact, Dante would also consider this notion in his *Divina commedia*.

Finally, we must return to *De trinitate* in order to consider a passage in which Saint Augustine identifies a few more noteworthy characteristics of *amor ex auditu*:

Quilibet igitur studiosus, quilibet curiosus non amat incognita etiam cum ardentissimo appetitu instat scire quod nescit. Aut enim iam genere notum habet quod amat idque nosse expetit etiam in aliqua singula vel in singulis rebus quae illi nondum notae forte laudantur, fingitque animo imaginariam formam qua excitetur in amorem. Unde autem fingit nisi ex his quae iam noverat? Cuius tamen formae animo figuratae atque in cogitatione notissimae si eam quae laudabatur dissimilem invenerit, fortasse non amabit; quod si amaverit, ex illo amare incipiet ex quo didicit. Paulo ante quippe alia erat quae amabatur quam sibi animus formans exhibere consueverat. Si autem illi formae similem invenerit quam fama praedicauerat cui uere possit dicere: “Iam te amabam,” nec tunc utique amabat incognitam quam in illa similitudine noverat (X.2.4).

Here the Saint introduces two significant questions regarding the nature of love by hearsay: first, in cases of *amor ex auditu*, does the lover fall in love with the beloved himself, or with the image of the beloved that he has created in his mind? Second, what is the effect of finally seeing the unseen beloved? Saint Augustine asserts that the lover by hearsay is prompted to love through an imaginary picture composed of that which he already knows. Regarding the discrepancy between the image of the beloved and his reality, the Bishop offers two scenarios: if such a discrepancy exists, the lover by hearsay will instead become a lover at first sight. If the beloved is revealed to be the same as the lover had imagined, however, Saint Augustine confirms that the lover may truly claim to have fallen in love with another, sight unseen. Both of these questions would

reappear with noticeable frequency in the works of sixteenth-century *trattatisti*, many of which would refer to Augustine when debating them.<sup>39</sup>

Aristotle's, Cicero's, and Saint Augustine's examinations of love by hearsay represent a long-established tradition of considering the subject in both a philosophical and realistic context. These *auctores* not only analyzed the phenomenon's compatibility with erotic theory, but also confirmed its frequent occurrence in their own lives, as well as in the lives of others. These philosophical and practical approaches to the question of *amor ex auditu* would be inherited by Italian writers, who would often appeal to the very passages I have just presented in order to support their arguments for or against the existence of love by hearsay in the natural world. I will provide examples of this in sixteenth-century dialogues, treatises, and lectures in my third and fourth chapters. In the remainder of this chapter, I will address the topic of love for an unseen virtuous man according to two of Italy's greatest poets: Dante and Petrarch.

*Amor ex auditu* appears at the beginning of *Purgatorio* XXII, when Virgil tells Statius of his affection for him, which arose after he heard from another—fellow Limbo-dweller Juvenal—that Statius came to love Virgil after reading his poetry:

[...] Virgilio incominciò: «Amore,  
acceso di virtù, sempre altro accese,  
pur che la fiamma sua paresse fore;  
onde da l'ora che tra noi discese  
nel limbo de lo 'nferno Giovenale,  
che la tua affezion mi fé palese,  
mia benvoglienza inverso te fu quale  
piú strinse mai di non vista persona,  
sí ch'or mi parran corte queste scale» (vv. 10-18).

The influence of Aristotle, Cicero, and Saint Augustine is apparent in these lines. Dante would have known the *Nicomachean Ethics* through Saint Thomas Aquinas's commentary, in which the

---

<sup>39</sup> See Chapter Three.

theologian faithfully records Aristotle's requirement of *benevolentia mutua* for the formation of friendship (*Sententia libri ethicorum* 1097). The *benvoglienza* that Virgil admits to feeling for Statius evokes, in this context, the passage from the commentary. Moreover, Dante's example of *amor ex auditu* complies with Aristotle's theory on friendship. The Philosopher's principal objection to friendship between people who have never met is that their feelings are not known to one another (in Saint Aquinas's translation, "Non possunt dici amici, cum id lateat eos qualiter se habeant adinvicem" (*Sententia libri ethicorum* 1098)). Dante's Virgil echoes this line of thinking when he adds a corollary to statement on the reciprocity of virtuous love: love kindles love, "provided that its flame shows outwardly."<sup>40</sup> Lastly, Aristotle concedes that men may feel goodwill towards people they have never seen, but believe to be ἐπιεικεῖς. Saint Aquinas interprets this word as "virtuous": "multi enim sunt benevoli aliquibus, quos nunquam viderunt, inquantum ex auditis existimant eos esse epīiches, idest virtuosos" (*Sententia libri ethicorum* 1097). Virgil's emphasis on virtue in the first lines of the passage thus reinforces the influence of Aristotelian ethics upon this episode.

Cicero's influence is not only recognizable in the important role that virtue plays in creating bonds of affection between two men who have not met, but also in the temporal distance that separates Virgil from both the praiser (Juvenal) and the praised (Statius). As noted above, Cicero refers to the Roman statesmen Gaius Fabricius and Manius Curius, still well loved by the Roman people, but who were —like Virgil was in the time of Juvenal and Statius—both long dead by the time Cicero wrote the *Laelius de amicitia*.

Traces of Augustinian philosophy are also visible in this passage; most obvious among these is the emphasis on virtue, which, as has been demonstrated, is developed in Saint

---

<sup>40</sup> This is Robin Kirkpatrick's translation (203).

Augustine's discussion of *amor ex auditu*. Although, as we have just seen, the concept of virtue appears in both Aristotle's (using Aquinas's translation) and Cicero's examinations of love by hearsay, a specific allusion to Augustinian philosophy appears in this passages opening lines: "Amore, / acceso di virtù, sempre altro accese" (*Purg.* XXII.10-11). These are highly reminiscent of the phrase "sed ex amante alio accenditur alius" in Saint Augustine's *Confessiones* (IV.14.21). This affirmation of the reciprocity of virtuous love will be addressed shortly.

Dante, then, relies heavily upon his philosophical predecessors in his consideration of love for a virtuous man one has never met. His unique ideology, however, emerges in the episode two distinct ways: one concerns the noble nature of this love, and the other relates to its miraculous qualities. Let us first return the notion of reciprocity expressed in Virgil's opening statement "Amore, / acceso di virtù, sempre altro accese" (*Purg.* XXII.10-11). Here Virgil is referring to the way in which he came to feel affection for Statius after hearing that Statius felt affection for him. An attentive reader will hear echoes of Francesca's famous line from *Inferno* V: "Amor, ch'a nullo amato amar perdona" (v. 103). It is notable that Paolo and Francesca as well as Statius are lovers by reading. Paolo and Francesca's illicit affair began through their misinterpretation of a book by Galehaut. Statius's reading of Virgil was also a misinterpretation—he finds the Christian message in the lines of the pagan Virgil's fourth eclogue—but it is this misunderstanding that leads to his salvation. Statius confesses to Virgil that it was he who "prima appresso Dio m'alluminastí" (*Purg.* XXII.66), and states: "Per te poeta fui, per te cristiano" (*Purg.* XXII.73). Tommaso Di Salvo explains that the *virtù* mentioned in *Purgatorio* XXII distinguishes Francesca's deformed concept of reciprocated love from the noble variety shared between Virgil and Statius:

Ma perché non si ritorni all'errore di Francesca da Rimini, il poeta specifica e determina: questo contraccambio, questa corrispondenza affettiva si desta ed opera solo se si tratta di amore virtuoso, *acceso di virtù* (387).

Dante thus contrasts this episode from *Purgatorio* XXII with that in *Inferno* V in order to promote Christian morality and demonstrate that love by reading can result in condemnation or salvation, depending on whether or not the love is kindled by virtue.

Perhaps the most distinctive characteristic of Dante's version of *amor ex auditu* is its miraculousness. Virgil, in fact, alludes to the exceptionality of his feelings when he declares that his love for Statius "fu quale / piú strinse *mai* di non vista persona [emphasis mine]" (*Purg.* XXII.17). Cicero had already observed fame's ability to cause living persons to feel love or hate for one that had long been dead, but Dante's scenario is even more extraordinary. Were the situation in *Purgatorio* XXII to be recreated in *De amicitia*, for example, Cicero would (supernaturally, of course) tell Gaius Fabricius and Manius Curius of the affection held for them by the generation of Roman people that succeeded them. The otherworldly setting of Dante's epic allows this possibility; the one hundred-year gap between Virgil and Statius (and Juvenal, for that matter) is closed within the realm of the Christian afterlife. Furthermore, the news of Statius's affection for Virgil travels from earthly reality, where the two second-century poets once lived together, to the world of the dead. Finally, it journeys across the threshold separating those souls who will never know God and those who will be blessed after they have sufficiently repented; that is, from the "limbo de lo 'nferno" (*Purg.* XXII.14) in which Virgil and Juvenal both reside to the final encounter between Virgil and Statius on the latter's assigned terrace in Purgatory.

Dante's oeuvre also contains a reference to friendship (though not love) by hearsay that occurs in the natural world. In the poet's epistle to Cangrande della Scala, Dante recalls the way

in which the former's fame played a part in the creation of their friendship. Dante begins the letter by describing the effects that Cangrande's fame has upon the people of Verona. These are sometimes positive, and sometimes negative, but they are always powerful: "Inclita vestre Magnificente laus, quam fama vigil volitando disseminat, sic distrahit in diversa diversos, ut hos in spem sue prosperitatis attollat, hos exterminii deiciat in terrorem" (*Epistole XIII.2*). Here the poet alludes to a civic concept of love by hearsay; that is, of a subject's devotion to a ruler that he may never see face-to-face. Dante, however, focuses on his own reaction to such reports. Considering the magnitude of the nobleman's fame, Dante suspects that it may be exaggerated, and, not trusting his ears, travels to Verona to confirm Cangrande's virtue with his eyes:

Huius quidem preconium, facta modernorum exsuperans, tanquam veri existentia latius, arbitrabar aliquando superfluum. Verum ne diuturna me nimis incertitudo suspenderet, velut Austri regina Hierusalem petiit, velut Pallas petiit Helicon, Veronam petii fidis oculis discursurus audita (*Epistole XIII.2-3*).

It is skepticism, therefore, and not affection, which prompts Dante to journey to see Cangrande.<sup>41</sup>

Dante discovers that Cangrande's actual merit exceeds that suggested by his reputation: "Ibique magnalia vestra vidi, vidi beneficia simul et tetigi; et quemadmodum prius dictorum ex parte suspicabar excessum, sic posterius ipsa facta excessiva cognovi" (*Epistole XIII.3*).<sup>42</sup> While the

---

<sup>41</sup> This motif is similar, though not identical, to the "wager cycle" often associated with Shakespeare's *Cymbeline* and its source, *Dec. II.9. V*. Frederic Koenig summarizes the basic pattern of the cycle as follows:

A man stakes his possessions or his life on the virtue of a woman whom another undertakes to possess. A deception makes it appear that the woman has yielded to the would-be seducer, and he claims the stake, only to be brought to confusion when the lady's chastity is finally established (76).

The wager motif in tales of love by hearsay almost always follow a conversation in which various men boast about the virtue and beauty of the women of their country (see, for example, *Dec. VII.7* and Machiavelli's *Mandragola*) or of their own wives (such as in Matteo Bandello's *Novelle II.15*). In these cases, the lover by hearsay embarks on his pilgrimage in order to judge the accuracy of these reports.

<sup>42</sup> The discrepancy between a person's reputation and his or her actuality is a topic often associated with *amor ex auditu*. As has been demonstrated, Saint Augustine refers to this notion in *De trinitate X.2.4*. I will address the discussion of this idea in sixteenth-century dialogues, treatises and lectures in Chapters Three and Four.

discovery that his beloved's true beauty is greater than that for which she is famed typically prompts an lover by hearsay to fall even more deeply in love, Dante's authentication of Cangrande's virtue encourages him to become his "faithful servant and friend": "Quo factum est, ut ex auditu solo cum quadam animi subiectione benevolus prius exstiterim; sed ex visu postmodum devotissimus et amicus" (*Epistole* XIII.3). Here the poet makes an intriguing distinction between what is possible "ex auditu solo" and that which is possible "ex visu": although he was "favorably inclined" to Cangrande when he knew him solely by hearsay, he is now his friend by sight. This is reminiscent of Aristotle's differentiation between goodwill and friendship (or *benevolentia* and *amicitia*, in Saint Aquinas's translation) in the *Nicomachean Ethics*. Dante also follows Aristotle in describing his relationship to Cangrande as friend (*amicus*), and does not use any forms of the verbs *amāre* and *diligere*, as do Cicero and Saint Augustine in their meditations of love for a virtuous man one has never seen.

Instances of love for an unseen virtuous man are more frequent in the works of Petrarch than in those of Dante: they appear in both his Latin and his vernacular works, in both his poetry and prose. Notably, in all four of the cases that I will analyze in this section, the poet himself (or, at least, a fictional representation of the poet) features as either the lover or beloved by hearsay. Let us first consider the case of *amor ex auditu* in Petrarch's *Triumphus cupidinis*. Similar to the episode in Dante's *Purgatorio*, this instance of love by hearsay takes place within a supernatural setting. Here, the encounter between the lover and beloved by hearsay is made possible by miraculous circumstances, in which two individuals whose lifetimes are separated by over a millennium are suddenly united. Among the many captives in Love's procession, the poet recognizes the African king Massinissa. Petrarch addresses the King in a manner that reveals his knowledge of him, and Massinissa is surprised that one whom he does not know appears to know



him so well. Petrarch explains this imbalance with the differing magnitudes of Massinissa's and his own fame:

«L'esser mio» gli risposi «non sostiene  
tanto conoscitor, chè così lunge  
di poca fiamma gran luce non vene.  
Ma tua fama real per tutto aggiunge,  
e tal che mai non ti vedrà né vide,  
con bel nodo d'amor teco congiunge (*Triumphus cupidinis* II.19-24).

The poet emphasizes both the vast spatial range of Massinissa's fame<sup>43</sup>—as opposed to the limited radius of the “slight flame” of Petrarch's glory—as well as the powerful effects that it produces: rather than simply stirring up admiration and respect in those who have never seen him, Massinissa's reputation binds people to him “with the fair bond of love.”<sup>44</sup> It is this discrepancy between the king's greatness and the poet's relative mediocrity, Petrarch insists, for which it is natural that the former does not recognize the latter. In this way, Petrarch utilizes the topos of *amor de lonh* to comment on the futility of his own glory, a theme that pervades the corpus of his work and which occupies a significance space in the *Triumphus temporis*. This passage from *Triumphus cupidinis* thus confirms Petrarch's awareness of the philosophical implications of *amor de lonh*, and introduces his unique symbolic use of the topos in his work. We will see a more exquisite demonstration of this shortly, in my analysis of Petrarch's *canzone* to the *Spirto gentil*.

---

<sup>43</sup> Ernest Hatch Wilkins's translation—“Thy royal fame extends throughout the world” (12)—suggests that the reach is geographical in nature, but it clear that Massinissa's reputation has also spanned the temporal gap separating him and Petrarch.

<sup>44</sup> The phrases in quotations are from Wilkins's translation (12).

Petrarch records his personal experience with this phenomenon<sup>45</sup>—once as the lover and, on another occasion, as the beloved—in his letters. In his metrical epistle to Paolo Annibaldi, the poet laments man’s obsession with finding treasure (specifically, gold), often at great peril to their lives, and the contrasting laziness with which they pursue the world’s greatest treasure, which Petrarch identifies as friendship. The poet then describes his friendship with Annibaldi, which was cultivated through fame:

Tua cognita late  
Fama quidem tibi me, mihi te, nec fama profecto,  
Nec virtus, sed Fata dabant (*Ad Paulem Annibalensem* vv. 14-16).

Similar to that of his predecessors—notably, Aristotle, Cicero, Saint Augustine, and even Dante—Petrarch’s notion of *amicitia ex auditu* is rooted in virtue.<sup>46</sup> Still, these verses are unique in that Petrarch also suggests that a reciprocated friendship was created through fame. It is this force that made Annibaldi known to him, and him known to Annibaldi—a notion that contradicts Aristotle’s rejection of friendship by hearsay on account that, in such cases, reciprocity is not possible. This idea, the reader will remember, was confirmed by Dante in his own epistle to Cangrande della Scala, for whom he did not feel friendship until he had seen him. Unlike Dante, who traveled to Cangrande with the suspicion that his reputation was exaggerated, Petrarch compares describes his journey to Annibaldi as one in search of treasure—that is, the treasure of friendship: “Traxisset ad Indos / Spes tanti longinqua boni” (*Ad Paulem Annibalensem* vv. 16-17).

---

<sup>45</sup> Petrarch’s conversation with Massinissa takes places within the imaginary world of the *Triumphs*, and cannot be considered a true life experience.

<sup>46</sup> Aristotle, Cicero, Saint Augustine, and Dante, as we have seen, all write of virtue in their consideration of the affection one may feel for an unseen person. The reader will remember, however, that Aristotle does not concede the possibility of friendship by hearsay, while Cicero, Saint Augustine, and Dante (in *Purg.* XXII.10-18) all speak of love, rather than friendship. These verses are also unique because of the poet’s indication of the role of destiny (*Fata*) in friendship by hearsay.

In one of his letters of old age, Petrarch confesses to his friend Donino, a grammarian of Piacenza, that he had many times been beloved by those who had never met him, but who had read his works. Petrarch confirms that *amor ex lecto*<sup>47</sup> is an ancient phenomenon, and offers an example of it from the early Christian writings of Jerome (*Rerum senilium libri XVII.7.3*). Concerning his own experience, Petrarch recounts the exodus of noble learned men from northern France and Italy who came to Avignon for “nullo alio negotio tractos quam ut me viderent mecumque colloquerentur” (*Rerum senilium libri XVII.7.7*). We readers soon learn, moreover, that the friendship between Petrarch and the addressee of this very letter began in a similar fashion:

Si horum tu vel inscius esses vel incredulus, tui certe ipsius oblitus esse non potes, qui me, diu postea in Italiam iam reversum, non quidem tanto magno tamen vie tractu, nunquam antea michi visus aut cognitus adiisti; unde hec amicitia orta est (*Rerum senilium libri XVII.7.8*).

The poet then highlights a specific episode, in which the “bard of Perugia” (*perusini vatis* (*Rerum senilium libri XVII.7.9*); that is, Andrea Stramazzo (Dotti 2139 n. 24)) traveled from Naples, to Rome, to Pontremoli, and finally to Parma in order to see him. This case is exceptional among the rest because of the man’s advanced age and physical impediments, contrasted with the fervor with which he wishes to see Petrarch. In an unexpected development, the lover by hearsay himself becomes a marvel, to the extent that the King of Naples, hearing of the elderly wayfarer, asks to see him. In his conversation with the King, the bard declares: “Ego vero [...] nisi me vita destituat ipsum, si oporteat, apud Indos queram” (*Rerum senilium libri XVII.7.10*). Stramazzo’s determined statement echoes Petrarch’s own in the metrical epistle to Paolo Annibaldi (“Traxisset ad Indos / Spes tanti longinqua boni” (vv. 16-17)), suggesting that

---

<sup>47</sup> This phrase does not appear in Petrarch’s letter. I use it here and throughout this study to describe the phenomenon that bears such a close resemblance to *amor ex auditu*.

Petrarch, inspired by that earlier letter, may have embellished this anecdote in the *Rerum senilium libri*.<sup>48</sup> The letter, after all, does not appear to be without some ornamentation: Petrarch even claims that the old man described himself as a pilgrim (“Vide [...] ne tedio tibi sim, si cupidius te fruor ad quem videndum tanto cum labore peregrinus advenio!” (*Rerum senilium libri* XVII.7.12)), a classification suspiciously consistent with the traditional courtly characterization of the lover by hearsay as undertaking a *pelegrinatio amoris*.<sup>49</sup> At the letter’s conclusion, in fact, Petrarch reveals the exemplary nature of such a tale; that is, to free Donino out of his lethargy, and to prove “esse adhuc aliquos qui virtutem colerent, modo aliqua esser virtus” (*Rerum senilium libri* XVII.7.13). Petrarch, however, mentions his friend’s familiarity with the story on two separate occasions, which suggests that although his tale may be enhanced by some hyperbole, the poet was, in truth, often loved through hearsay.

Perhaps these personal experiences allowed Petrarch to fully understand the subtleties of *amor ex auditu*, which he so masterfully describes in the *congedo* of his *canzone* to a *Spirto gentil* (*RVF* LIII). The historical personage behind this epithet has been debated since the eighteenth century, when Jacques-François-Paul-Aldonce de Sade, proposing that the addressee was Stefano Colonna il Giovane (472), contradicted what had been the theretofore unquestioned candidate, Cola di Rienzo, nominated by Alessandro Vellutello in 1525 (190). The identity of the

---

<sup>48</sup> This is not the only reference to making a pilgrimage to India to see a virtuous man; earlier in the same letter, Petrarch writes:

Credo equidem, si Titus Livius ipse nunc viverete, non quosdam ad eum sed plurimos profecturos. Certe ego, ut est animus, foret modo que nuper erat valitudo prosperor et securum iter, nedum usque Romam, sed usque ad Indos eum querere non gravarer ex hac ipsa urbe Patavi, unde illi origo fuerat, ubi michi multos iam per annos est mora (*Rerum senilium libri* XVII.7.5).

<sup>49</sup> For information about the topos of the *pelegrinatio amoris*, or love pilgrimage, see Jurgen Hahn’s second chapter, “A Metaphor of Problematic Love” (63-113).

dedicatee of the poem, in fact, hinges on the interpretation of two lines in the last stanza, in which Petrarch seems to confess to have fallen in love with him “per fama”:

Sopra ‘l monte Tarpeio, canzon, vedrai  
un cavalier ch’italia tutta onora,  
pensoso più d’altrui che di se stesso.  
Digli: Un che non ti vide ancor da presso,  
se non come per fama huom s’innamora,  
dice che Roma ognora  
con gli occhi di dolor bagnati et molli  
ti chier mercé da tutti sette i colli (*RVF* LIII.99-103).

The literal interpretation of these lines connotes that Petrarch is writing of a person he would not have known but had heard of at the time of the poem’s composition. This is the basis of Giosuè Carducci’s argument, as he reveals in a rather brusque letter to Aldolfo Borgognoni in the early 1880’s. He offers two possibilities:

O il Petrarca ha scritto male, sbagliando proprio del tutto l’espressione anzi pigliando le parole al rovescio di quello che significano [...] o ha scritto esprimendo proprio quel pensiero che le parole suonano, e la canzone non può essere indirizzata a persona che il Petrarca conoscesse di persona (203-205).

It is apparent that Carducci proposes the first option—that of Petrarch’s error—for rhetorical purposes only. However, “pigliare le parole al rovescio di quello che significano” is precisely what Francesco Torraca—and, later, Mario Martelli—believe is Petrarch’s intention. Both critics claim that, in this *canzone*, the poet deliberately turns the topos of love by hearsay on its head. Torraca’s innovative interpretation is contingent in part on the significance of *come*. “Come si può innamorarsi per fama?” he asks (Torraca 81); that is, what are the characteristics of love by hearsay? Torraca answers his own question by cataloguing the qualities associated with various tales of *amor ex auditu*, including the *vida* of Jaufré Rudel, Paris’s letter to Helen in Ovid’s *Heroides*, a *novella* from the *Decameron*, and Petrarch’s own *Triumphus cupidinis* and letter to Donino, which I have already examined (Torraca 81-84). At the conclusion of his brief survey of

the topos, Torraca offers an alternative translation of the two lines:

Tradurrei i due versi così: *Uno che sinora ti vide da presso a quel modo con che uom s'innamora d'altri per fama*, e intenderei: *Uno che sinora ti vide, da vicino, con stima, con entusiasmo, con ammirazione*, insomma, *con quei sentimenti che fanno innamorare di persona celebrata dalla fama* (84).

Petrarch, according to Torraca, did not fall in love with the addressee of the poem by hearsay; instead, his love for him resembles that of someone who has fallen in love by hearsay. Mario Martelli elaborates upon Torraca's interpretation, identifying in these lines a reversal of the saying "Minuit praesentia famam," originally found in Claudian's *De Bello Gildonico*, but also cited by Dante, Boccaccio, and Petrarch himself.<sup>50</sup> According to Martelli, Petrarch dedicates his *canzone* to a man who, "non gli era mai apparso, pur frequentato e veduto da vicino, inferiore alla sua, pur altissima fama" (94). Only someone in the poet's privileged position—someone who both knew the man "in carne ed ossa" and esteemed him as does one who loves from afar—would be capable of such a judgment (Martelli 94). It follows, then, that Petrarch's personal acquaintance with the addressee of this poem is—rather than impossible, as was suggested Carducci—a "condizione indispensabile" (Martelli 102). Agreeing with Torraca and Martelli's interpretation, I propose that Petrarch's use of the topos in *RVF* LIII is purely metaphorical, and, in this way, absolutely unique. He courageously reinvents a long-established poetic motif by demonstrating the way in which love by hearsay may exist between two men who have already met face-to-face.

Our examination of the notion of love for an unseen virtuous man in the works of Dante and Petrarch reveals two points of great importance: first, that they were aware of the idea's philosophical implications; and second, that both poets specify certain conditions under which

---

<sup>50</sup> Claudian, *De Bello Gildonico* v. 385; Dante Alighieri, *Convivio* I.3.5-11; Giovanni Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, XIV.19; Petrarch, *Remediis utriusque fortunae* I.92, *Rerum senilium libri* VI.3, and *Africa* (Martelli 100-101).

such a phenomenon may occur. Let us first consider these two points in regard to Dante. As we have seen, Dante's perception of the concept of love by hearsay for a virtuous man was heavily influenced by key philosophical texts. Our analysis of *Purg.* XXII.10-18 and the letter to Cangrande della Scala revealed various allusions to Aristotle's *Nicomachean Ethics*, Cicero's *Laelius de amicitia*, and Saint Augustine's *De trinitate* and *Confessiones*. Dante's consideration of these works confirms that, for him—as well as for future generations of Italian intellectuals even as far as the sixteenth century, as shall be seen—the question of love by hearsay was inseparable from the long tradition of erotic philosophy that he inherited. Moreover, in the two examples from the poet's oeuvre that we have analyzed, Dante confirms that this kind of *amor ex auditu* is only possible within certain parameters: in *Purgatory* XXII, Virgil defines this type of love as both born of virtue and reciprocal in nature. The scenario in this passage, moreover, takes place on a supernatural plane, further highlighting the phenomenon's exceptionality. In his letter to Cangrande, Dante confirms that a feeling friendship only developed after he saw the man of which he had heard.

In the works of Petrarch, the influence of the aforementioned classical and early Christian meditations on love by hearsay is not as explicit as it is in Dante's writings. Petrarch demonstrates his awareness of *amor ex auditu*'s philosophical implications instead through his symbolic use of the topos in *Triumphus cupidinis* and especially in his *canzone* to the *Spirto gentil*. Regarding Petrarch's restriction of love by hearsay to certain circumstances, his explanation of the conditions for *amor ex auditu* is not nearly as precise as, for example, Virgil's statement in *Purgatorio* XXII. Petrarch does, however, reserve love by hearsay for only the noblest of human bonds: these include the poet's affection for a great king, whose fame traveled across the ages (King Massinissa); for a man whose friendship was worth more than gold (Paolo

Annibaldi); and for a man who the poet was sure could bring Italy back to her former glory (the *Spirto gentil*). He also describes the love of an old man for Petrarch himself, which demonstrates to the poet the possibility that virtue may still exist in the world (Andrea Stramazzo). Dante and Petrarch's treatment of love by hearsay for a virtuous man may be thus seen as an extension of the treatment of love by hearsay for a beautiful woman in early Italian poetry. Love by hearsay posed a philosophical problem—one that contradicted the understanding of love both as a reaction to a visual stimulus and as a reciprocal experience—to be approached tentatively. Like Giacomo da Lentini, Rustico Filippi, and Cecco d'Ascoli before them, Dante and Petrarch characterize *amor ex auditu* as an anomaly, and even, at times, a miracle.<sup>51</sup> As will be seen, this attitude would persist throughout the hundreds of years during which the question of love by hearsay was debated in Italy, and would embody that which may be considered the final judgment of the debate, the conclusion of Ridolfi's *Aretefila*.

Finally, the appearance of love by hearsay in the works of Dante and Petrarch is significant because it proves that the notion of the unseen beloved within the Italian literary tradition was far from obscure—it was worthy, after all, to have been considered more than once by two of Italy's "Three Crowns." In the next chapter, we will consider the important role that love by hearsay plays in the masterpiece of Italy's third crown, Giovanni Boccaccio.

---

<sup>51</sup> It is also essential to note that the other form of love by hearsay—that for a beautiful woman—does not appear any work of either Dante or Petrarch. Both Dante's love for Beatrice and Petrarch's love for Laura are heavily dependent upon the vision of the beloved. This point, too, would be recognized by various *trattatisti*, who argued against love by hearsay with the claim that, when these poets truly intended to write about love, they always emphasized the role of the eyes.



## CHAPTER TWO LOVE BY HEARSAY IN THE *DECAMERON*

As was demonstrated in the previous chapter, love by hearsay is a poetic topos that was popularized by the Provençal troubadours and analyzed by thirteenth- and fourteenth-century Italian poets. Equally important, however, is the topos's appearance in Italian prose, which may be traced back to the thirteenth-century *novella*. In the following century, one of Western literature's greatest short story writers, Giovanni Boccaccio, would include *amor ex auditu* in three different tales of the *Decameron* (I.5, IV.4, and VII.7). Boccaccio privileges love by hearsay precisely because it represents an alternative to the mainstream theory of sight-based love upheld by poets and philosophers alike in fourteenth-century Italy. The idea of *amor de lonh* was also very attractive to Boccaccio because of its emphasis on the power of narration, interpretation, and imagination. At the same time, Boccaccio does not idolize this topos, but parodies it in a myriad of ways, demonstrating his refusal to blindly accept any literary convention. In short, Boccaccio's treatment of love by hearsay contributes to his main objective of presenting a renewed literature for a new society.

### LOVE BY HEARSAY IN THE EARLY ITALIAN SHORT STORY

Before analyzing the role of love by hearsay in the *Decameron*, we must look at the use of the topos in the novellestic tradition that Boccaccio inherited. One of the earliest examples of love by hearsay in Italian prose appears in the frame story of the anonymous collection of tales *Il libro dei sette savi di Roma*, a vulgarized version of an Eastern (mostly likely Indian) work very similar to the more famous *One Thousand and One Nights*. The book begins with a description of the protagonist, the much-beloved only son of a Roman emperor. When the boy is seven years

old, the emperor charges him to his seven sages, who raise the child in a place outside the city. Within ten years, the prince surpasses his masters and the fame of his wisdom spreads throughout the land. The emperor's wife dies and her widower remarries. The new empress, who has never met her stepson, hears of his good reputation, falls in love with him, and demands that he be brought back to the palace. Upon the boy's arrival, the empress insists on seeing him alone in her bedroom, where she confesses her love to him. When the prince refuses his stepmother's advances, the empress tells her husband that his son tried to seduce her, and demands that he be put to death.

Love by hearsay plays a critical role in *Il libro dei sette savi di Roma* both because of its position and function in the work. First, its presence within the frame story signals its importance in the collection as a whole. Moreover, the topos not only serves as a catalyst for the action of the entire book, but also contributes greatly to the collection's pedagogy. *Il libro dei sette savi di Roma* is an exemplum designed to offer life lessons and a model of proper behavior through one-dimensional characters that embody either good or evil (Battaglia Ricci, Introduzione xiii). The perfect valor of the young prince is the topic of the story's opening lines, emphasizing the didactic function of the character: "La biografia, quasi agiografica, del giovane, modello di virtù eccezionali, funziona nel suo complesso come un romanzo proposto al lettore per l'implicita valenza esemplare e pedagogica" (Battaglia Ricci, "Libro" 15). The emperor's young wife, in contrast, is not described so thoroughly—we read only that she is "molto giovane e bella" (*Sette savi* 17). She is instead characterized by her evil actions, which are all connected to her falling in love by hearsay with her own stepson:

[La moglie dell'imperatore] avendo inteso della fama e bellezza di esso giovane, avvegnaché fusse suo figliastro, niente di manco s'innamorò grandemente di lui, che non si potea contenere, molestando ogni dì l'imperatore che ovesse mandare per lui, conciossiaché molto lo desiderava di vedere (*Sette savi* 17).

By introducing both the phrases “fusse suo figliastro” and “s’innamorò grandemente di lui” with “avvegnaché” and “niente di manco”—language that expresses opposition—the anonymous author emphasizes the impropriety of the empress’s love for her stepson. Her obsession with meeting the boy, perceptible in the constancy with which she begs her husband to send for him (“molestando ogni dì”), also highlights the desperation and madness of her illicit desire.<sup>52</sup> Her subsequent attempts to seduce the prince and, finally, condemn him to death, confirm her immoral intentions. In short, it is clear that, in *Il libro dei sette savi di Roma*, love by hearsay diverges from the traditional courtly concept of pure and noble love. There is also a break with convention in regard to gender roles: the woman’s falling in love with the boy is a reversal of the topos—“rovesciando al femminile un canone cortese piuttosto diffuso nel romanzo arturiano e soprattutto nella lirica trobadorica” (Marucci, Introduzione 8). In this case, the new roles also serve a pedagogical purpose, highlighting the villainy of the empress—and of women in general<sup>53</sup>—and the virtue of the young boy, who becomes a victim of her wickedness. The contrast is emphasized at the conclusion of the tale, in which the youth tells a story that confirms his innocence and prompts the emperor to execute his wife. Here reputation once again surfaces as an important theme: after his good name was threatened at his father’s court, the young man’s triumph causes the fame of his wisdom to spread even further than before. Now, however, his reputation does not spark the lust of an adulterous—not to mention incestuous—woman, but the love and loyalty of his subjects, who travel great distances to seek the advice of the prince of

---

<sup>52</sup> When the empress finally confesses her love to the prince, in fact, the author writes, “la donna l’incominciò di dire parole d’amore, e che moria per lui” (*Sette savi* 19). Valerio Marucci describes the empress’s desire as “un amore del tutto carnale” (Introduzione 8).

<sup>53</sup> The seven sages, in fact, attempt to convince the king to save his son’s life by telling stories that demonstrate the vile nature of all women: “I savi narrano per dimostrare la malvagità della donna, anzi l’impossibilità assoluta che una donna agisca in modo ‘buono’ e moralmente accettabile” (Battaglia Ricci, Introduzione xiii).

which they have heard from afar: “E la sua sapienza reggié per tutto il mondo, e ciascuno venìa a lui per consiglio (*Sette savi* 48).<sup>54</sup>

To summarize, *Il libro dei sette savi di Roma* is intriguing because it provides an example of *amor ex auditu* that is thoroughly corrupt and irredeemable, and meant to serve as a negative example to readers. Another anonymous thirteenth-century collection of tales, *I conti di antichi cavalieri*, offers a different perspective on the topos in Italian medieval prose. In “Conto di Re Tebaldo,” the king’s sister Felice hears praise of the knight Fulco, her brother’s enemy, and falls in love with him: “Tebaldo avea e’ una sora, che Felice avea nome, che donzella era bella e savia molto. Quando ella entese el pregio che la gente tucta a Fulcon dava, de lui enamorò né mai altro pensò che poter cristiana devenire ed a marito averlo” (*Antichi cavalieri* 83). While in *Il libro de sette savi di Roma*, love by hearsay impels the empress to commit adultery, incest, and murder, here *amor ex auditu* inspires the Saracen Felice to turn to the True Faith and to seek to sanctify her love through marriage. This contrast may be explained by the different sources of the two tales: *Il libro dei sette savi di Roma*, as I have mentioned, has Eastern origins, while this story in *I conti di antichi cavalieri* is essentially an “obscure and hurried summary”<sup>55</sup> of the *chason de geste Folque de Candie* by Herbert le Duc of Dammartin. The didactic purpose of the latter work is far from “il solito scopo” of many Eastern tales, including the *Il libro dei sette savi di Roma*; that is, “di mettere in guardia i lettori contro le astuzie ed i raggiri delle donne” (Di Francia 89).

---

<sup>54</sup> The wisdom of the prince celebrated at the conclusion of the collection is also, as notes, Marucci, an example of a classical topos that was prominent in medieval literature:

Il figlio dell’imperatore si conferma nel ruolo tipico del giovane-vecchio, giovane d’età ma saggio e posato come un anziano. Questo modello, già classico, conobbe vasta fortuna nel Medio Evo: un o dei suoi esempi più antichi e divulgati e costituito dal protagonista della Leggenda di Barlaam e Iosafat, biografia leggendaria e cristianizzata del Gothama Buddha (Note 50 n. 17).

<sup>55</sup> Letterio Di Francia writes that the tale of King Tebaldo “non è altro che un oscuro e rapidissimo sunto d’un romanzo francese, Le roman de Foulque de Candie, di Herbert Leduc” (52).

Rather, the anonymous author of *I conti dei antichi cavalieri* is concerned with presenting characters that embody chivalric ideals. In this case, both the lover and beloved by hearsay demonstrate courtly virtues: Felice falls in love with Fulco because she hears that of his knightly valor,<sup>56</sup> which prompts her to commit the two noblest acts in which (according to Western chivalric literature) a righteous woman may engage—converting to Christianity and consecrating one’s desire through marriage.

These tales in *Il libro dei sette savi di Roma* and *I conti di antichi cavalieri* represent two of the most widely circulated examples of love by hearsay in Italian prose. Together with the poetic examples, they form the body of ideas about love by hearsay that would be inherited by later writers, including Boccaccio. The topos of *amor de lonh* undergoes a transformation in the *Decameron*. Although examples reminiscent of the empress’s vile lust as well as of Felice’s perfect love may be found throughout the collection, Boccaccio is less concerned with promoting a certain morality than he is with demonstrating the failure of both societal and literary codes to comprehend or control human love. In the following analyses of Boccaccio’s three tales of love by hearsay, we may observe the way in which Boccaccio manipulates the topos—at times to a point beyond recognition—for the purpose of advancing his own social commentary and literary agenda.

THE KING OF FRANCE AND THE MARCHIONESS OF MONTFERRAT (*DEC. I.5*)  
A PARODY OF THE *VIDA* OF JAUFRÉ RUDEL

The first instance of love by hearsay in the *Decameron* appears in the fifth story of the first day, in Fiammetta’s tale of the Marchioness of Montferrat and the King of France. On the

---

<sup>56</sup> Fulco’s reputation is based on his prowess in battle against Tebaldo: “Mulle meravellie fe’ d’armi” (*Antichi cavalieri* 83).

eve of his departure for the Holy Land, King Philippe Le Borgne hears from a courtier of the Marchioness of Montferrat's great virtue and beauty. The courtier's words make such an impression on the King that he falls in love with the Marchioness, sight unseen. He chooses the port of Genoa as his departure point, precisely because it would give him a convincing pretext to visit the Marchioness while her husband is away on the Crusade. The perceptive woman, understanding the King's intentions, prepares a feast for him in which every dish is made of hens. The King eventually remarks upon the monotony of the courses, thus presenting the Marchioness with an opportunity to clarify, by means of a witty remark, that her guest will not be granted that which he seeks. The King, embarrassed, leaves his hostess as quickly as possible.

Several critics believe the source of this tale to be the short story "L'orma del leone," found in some versions of *Libro dei sette savi di Roma* (although not in the version that has been examined above).<sup>57</sup> A. C. Lee identifies several possible sources, all in which "a wife reproves her would-be seducer" by reciting various witty sayings (17). For our purposes, it is notable that love by hearsay appears in none of these antecedents. The King's falling in love with the Marchioness's reputation is Boccaccio's invention, and not mere imitation, suggesting that the topos's function in the tale is rather significant. I suggest that Boccaccio includes it, first, to demonstrate the way in which words—essentially, storytelling—may powerfully affect human behavior and, second, to parody conventional concepts of courtly love. Fiammetta alludes to both of these ideas when explaining the dual purpose of her tale: one is to demonstrate the power of a witty remark, and the other is to evidence certain truths regarding the proper conduct between the sexes according to the courtly code.

---

<sup>57</sup> See A. C. Lee (17-18), Olimpio Musso (245), and Luigi Russo (101-102).

Let us begin with Fiammetta's fist motive—"perché mi piace noi essere entrati a dimostrare con le novelle quanta sia la forza delle belle e pronte risposte" (Boccaccio, *Dec.* 63).<sup>58</sup> Here, Fiammetta is clearly referring back to the various *motti* that conclude the tales of her four predecessors, as well as foreshadowing the "bella e pronta risposta" that will close her own. Readers of the *Decameron* know, however, that Boccaccio's words never function on an exclusively superficial level. In order to consider the preamble's deeper meaning, we must consider this story in the context of the day to which it belongs. Although Day One has no explicit topic, critics have suggested various themes that seem to unite Boccaccio's first tales. One of these is the importance of narration and interpretation.<sup>59</sup> Storytelling, of course, is one of the principal themes that run throughout the collection—which is, after all, the supposed product of a group of young men and women narrating tales in order to distract themselves from the misery of the world around them. Boccaccio seems to pay particular attention to the themes of narration and interpretation in the tales of Day One. Marilyn Migiel notes that the first three tales—those of Ser Cepparello, Abraham the Jew, and Melchisedech—form "a unit [that] have shaped our reading of the *Decameron* as a metacritical reflection on the power of the word, the uses of narrative, and the pitfalls inherent in reading" (31). As we have seen in Fiammetta's introduction, this emphasis on "the power of words to transform reality" (Migiel 171 n. 6) continues into the day's fifth tale. Dante Della Terza considers *forza* to be the key word in the Fiammetta's preamble, since it proves that "her inclination is [...] not to stress the beauty and the timeliness of the clever retorts per se, but rather their impressive power to transform human behavior, their impact" (136). On a literal level, the *forza* of which Fiammetta speaks is the

---

<sup>58</sup> All quotations from the *Decameron* are taken from Vittore Branca's edition, referred to in the parenthetical references as *Dec.*

<sup>59</sup> See, for example, Giusi Baldissoni and Michelangelo Picone, "Principio."

effect of the Marchioness's sharp retort upon the King of France: his recognizing the foolishness and impropriety of his love, his falling out of love with the Marchioness, and his hastily departing from her house and continuing his journey to join the Crusade. This is not the only way, however, in which Boccaccio demonstrates the profound effects that words may have upon a person. After all, love by hearsay is the ultimate example of the power of language to influence a human being. It is, essentially, the lover's reaction to his interpretation of a narration. Boccaccio's syntax reveals that the Marchioness's beauty and virtue only indirectly cause the King to fall in love. In reality, the King's passion is enflamed by words: "Le quali *parole* [emphasis mine] per sí fatta maniera nell'animo del re di Francia entrarono, che, senza mai averla veduta, di subito ferventemente la cominciò ad amare" (*Dec.* 64). Moreover, the way in which the King falls in love at the beginning of the tale accentuates the way in which he falls out of love at its conclusion. Let us consider the King's reaction to the Marchioness's witty retort:

Il re, udite queste parole, raccolse bene la cagione del convito delle galline e la virtù nascosa nelle parole, e accorsesi che invano con così fatta donna parole si gitterebbono, e che forza non v'avea luogo: per che così come disavvedutamente acceso s'era di lei, così saviamente s'era da spegnere per onor di lui il mal concetto fuoco (Boccaccio, *Dec.* 66).

*Parole...parole....parole...* it is clear that Boccaccio wishes to highlight the importance of words in this episode. Indeed, just as the courtier's praise enflamed King's "folle amore", both the Marchioness's "leggiadre parolette" and her invulnerability to the King's own "honeyed words"<sup>60</sup> convince him to extinguish it.<sup>61</sup> The author offers his readers an illustration of passion that, from its commencement to its conclusion, is entirely dependent on the interpretation of spoken words. It is clear from this early episode in the collection, then, that love by hearsay is

---

<sup>60</sup> This is G. H. McWilliam's translation of Boccaccio's third use of the word *parole* (51).

<sup>61</sup> Both Italian phrases appear in the tale's introductory description: "La marchesana di Monferrato con un convito di galline e con alquante leggiadre parolette reprime il folle amore del re di Francia" (Boccaccio, *Dec.* 63).



not merely a narrative device that the author chooses arbitrarily among the many topoi at his disposal. Boccaccio privileges love by hearsay because of its ideological implications: it demonstrates the power of language to affect human imagination and behavior.

Fiammetta's second purpose for telling this tale is a reiteration of a common rule of courtly etiquette:

Perché quanto negli uomini è gran senno il cercar d'amar sempre donna di più alto legnaggio ch'egli non è, così nelle donne è grandissimo avvedimento il sapersi guardare dal prendersi dello amore di maggiore uomo ch'ella non è (Boccaccio, *Dec.* 63)

This resembles one of the many precepts of proper behavior outlined in Andreas Capellanus's *De amore* as well as a *questione d'amore* upon which Boccaccio himself meditates in the *Filocolo*.<sup>62</sup> By reciting a rule of courtly love, Fiammetta reveals, first, that her tale will comment on the courtly code of conduct exemplified in chivalric literature, and, second, that it has a didactic purpose. In order to begin decoding how the tale of the King of France and the Marchioness of Montferrat demonstrates courtly principles, let us compare it to the example of chivalric literature that it most closely resembles. I have already mentioned that the principal source of this story is generally thought to be the first short story in the Eastern version of *Il libro dei sette savi*, known as "L'orma del leone." I have also noted that an episode of love by hearsay does not appear in this tale, nor in any other probable sources. Boccaccio's addition of the King falling in love with the Marchioness's reputation is instead highly reminiscent of the *vida* of Jaufré Rudel. As has been demonstrated, Rudel's *amor de lonh* is the ultimate expression of courtly, idealized

---

<sup>62</sup> McWilliam notes the close relationship between the *questioni d'amore* considered in the *Filocolo* and those that resurface in the *Decameron*:

Indeed, it would not be unduly fanciful to suggest that Boccaccio, in constructing several of the *novelle* in the *Decameron* that treat of love and honour [...] was drawing upon the experience he had acquired, in composing the *questioni d'amore* sequence in the earlier work [the *Filocolo*], of debating the finer points of a topic that had engaged the minds and sensibilities of many of his medieval predecessors (Introduction xciii).

love:<sup>63</sup> Leo Spitzer notes that the distance that separates the poet from the Countess is responsible for the “rayonnement métaphysique” of his love (16). Rudel’s love is purely spiritual. It does not require physical fulfillment—in fact, it is dependent upon a perpetual state of non-possession (Spitzer 1-2). The pilgrims’ praise creates a mental picture of the glorified lady that inspires Rudel to both poetry and pilgrimage.<sup>64</sup> Here, the motif of the Crusades (perceptible in the pilgrims returning from Antioch and Rudel’s taking the cross and setting out to sea) serves to highlight the spiritual nature of both the poet’s love for his lady and his journey to see her. The tragic outcome of his pilgrimage elevates the noble nature of his love: Rudel makes the ultimate sacrifice, surrendering his life in order to see his beloved with his own eyes—an opportunity for which, finally regaining consciousness, he thanks and praises God. Moreover, Rudel’s ill-fated love has an ennobling effect upon the Countess, who dedicates herself to a life of chastity on the day he dies.

Several critics have observed the similarities between Rudel’s *vida* and the central tale of the *Decameron*’s first day.<sup>65</sup> In his analysis of the *novella*, Luigi Russo writes, “Si ripete, per la ennesima volta, l’esempio di Jaufre Rudel” (98). However, it is clear that Boccaccio’s story is much more than mere imitation, and that Philippe Le Borgne’s love for the Marchioness hardly resembles Rudel’s “amour chrétien transpose sur le plan séculier” (Spitzer 2). In fact, *Dec.* I.5 may be read as a parody of the troubadour’s legendary biography. Hints of satire are perceptible in the first line of narration following Fiammetta’s preamble. Just as Rudel’s *vida* begins with a statement concerning his nobility (“Jaufres Rudels de Blaia si fo molt gentils hom”), Boccaccio’s

---

<sup>63</sup> See Introduction.

<sup>64</sup> Before Rudel embarks on his pilgrimage, the biographer writes, “fetz de lieis mains vers ab bons sons, ab paubres motz.”

<sup>65</sup> See Della Terza (138-139); Picone, “Racconto” (92-93); and Russo (98).

tale opens with a description of a man's extraordinary worth. This "uomo d'alto valore" (Boccaccio, *Dec.* 63), however, is not the King of France, but the Marquis of Montferrat. By describing the moral excellence of the Marchioness's husband, Boccaccio creates an effective contrast between the Marquis and the man who will attempt to seduce his wife. Philippe Le Borgne, in fact, seems impervious to stories of the Marquis's worthiness. A courtier reports the valor of both the Marquis and his wife, but the King's reaction seems limited to his intense desire for the Marchioness—his reaction to the fact that "quanto tra' cavalieri era d'ogni virtù il marchese famoso" (Boccaccio, *Dec.* 64) is conspicuously absent. What is more, the courtier praises the Marquis and Marchioness not only as individuals, but also as a couple: "Fu per un cavalier detto non esser sotto le stelle una simile coppia a quella del marchese e della sua donna" (Boccaccio, *Dec.* 64). Boccaccio thus emphasizes the integrity of their marriage, putting into even sharper relief the iniquity of he who attempts to violate it.

Rudel's *vida* and *Dec.* I.5 also share the common theme of the Crusades. I have already noted the way in which the motif of the Crusades serves to accentuate the sublimity of Rudel's love for the Countess of Tripoli and his pilgrimage to see her. In Boccaccio's tale, conversely, the pilgrimage to the Holy Land represents a noble endeavor that the author juxtaposes with the dishonorable enterprise of the King. First, he neglects his regal and Christian duty by delaying his journey in order to see the Marchioness. Second, the King exploits the Marquis's fulfillment of his Christian duty, knowing that in his absence he can succeed in bringing his desires for the Marchioness to fruition. Finally, he uses the Crusade itself as a pretext for visiting the Marchioness, the villainy of which Boccaccio highlights with the playfully ironic phrase "onesta cagione" (*Dec.* 64). While the primary definition of *onesta* in this phrase is "plausible," Boccaccio alludes to the secondary meaning of the word in his conclusion, where the "onesta

cagione” for the King’s visit transforms into “la sua disonesta venuta” (*Dec.* 66). It is also necessary to consider the role of Rudel’s and Le Borgne’s beloveds in the context of the their personal crusades, or love pilgrimages. Melisende of Tripoli is the inspiration for Rudel’s journey—it was for the sake of seeing her—“per voluntat de liei vezer”—that he takes the cross and sets out to sea. While the King of France reroutes his itinerary to visit the Marchioness, he does not embark for her sake. Boccaccio makes clear that the King was preparing to leave for the Holy Land before the courtier’s words kindle his lust. Far from being the King’s sole objective, Montferrat—and the beautiful marchioness that lives there—is merely a detour. Boccaccio implies that the King’s love for her is momentary, one that will be forgotten when he resumes his journey’s original course.<sup>66</sup> Finally, while Rudel’s ultimate objective is the contemplation of his beloved, the King’s intentions are clearly sexual.<sup>67</sup> Without a doubt, Philippe Le Borgne is a far cry from the quintessential courtly lover.

After the point in the tale when the King meets his far away love face-to-face, the parody of Rudel’s *vida* becomes much less explicit. An attentive reader, however, will find traces of it through to the tale’s conclusion. In both Rudel’s *vida* and *Dec.* I.5, the vision of the beloved

---

<sup>66</sup> Della Terza also observes the fleeting nature of the King’s feelings for the Marchioness:

While he is in Monferrato the lady will be the pleasurable object of his attentions, but she will be soon forgotten, since he must leave for Genoa, the seaport from which he will sail to the land of third Crusade, the destination to which duty leads him (139-140).

Picone contrasts the King’s short-term desire to Rudel’s singular devotion to his Countess:

Mentre però nella *vida* trobadorica Jaufre intraprendeva una *peregrinatio* in Oriente con l’unico obiettivo di incontrare l’oggetto esclusivo del suo desiderio, nella novella decameroniana Filippo il bornio compie una semplice deviazione rispetto al suo «passaggio» in Oriente (dove prenderà parte alla terza crociata) con lo scopo di incontrare il momentaneo oggetto del suo «disio», la marchesana di Monferrato (“Racconto” 93).

<sup>67</sup> Besides the King’s requiring the Marquis’s absence to fulfill his desires, the King’s intentions are revealed in the blatant sexual undertone of his comment upon Marchioness’s dinner: “Dama, nascono in questo paese solamente galline senza gallo alcuno?” (Boccaccio, *Dec.* 65).

plays a central role in the first encounter. Prior to meeting his beloved, Rudel loses consciousness on his ill-fated voyage. When the Countess gathers the dying pilgrim in her arms, her touch seems to have a miraculous effect upon his senses, and his sight is restored. Rudel's last words thank God for allowing him to live long enough to see her.<sup>68</sup> He dies contentedly, having satisfied his ultimate goal: to see her ("liei vezer"). Rudel thus embodies the courtly ideal of a love that maintains the state of non-possession through the contemplation of the beloved. The King of France also derives pleasure from looking upon the Marchioness of Montferrat. At their first meeting, Philippe Le Borgne gazes at his hostess and, "riguardandola" and finding her to be even more beautiful, intelligent, and well-mannered than her reputation suggested, becomes all the more inflamed with passion.<sup>69</sup> Similarly, he finds great pleasure in watching her during dinner: "Con diletto talvolta la marchesana bellissima riguardando, sommo piacere avea" (Boccaccio, *Dec.* 65). As Millicent Joy Marcus notes, "the theme of contemplation is central to courtly love," and Boccaccio's repeated use of the verb *riguardare* invites a comparison between the King's gazing and the courtly lover's mediation upon the image of the beloved.<sup>70</sup> It is clear that the King's desire is not satisfied by contemplation. Considering the nature of the King's

---

<sup>68</sup> See the *vida*: "Et ella venc ad el, al sieu lieilich, e pres·lo entre sos bratz; et el saup q'ella era la comtessa, e recobret lo vezer e·l fazar, e lauzat Dieu e·l grazi qe·ill avia la vida sostenguda tro q'el l'ages vista."

<sup>69</sup> This is a paraphrase of McWilliam's translation (50). Boccaccio's text reads: "Il [re], oltre a quello che compreso aveva per le parole del cavaliere, riguardandola, gli parve bella e valorosa e costumata, [...], tanto nel suo disio più accendendosi quanto da più trovava esser la donna che la sua passata stima di lei" (*Dec.* 65).

<sup>70</sup> Marcus situates *riguradare* specifically in the lexicon of the *stilnovisti*, but acknowledges the importance of contemplation in courtly love, as well:

Indeed, the theme of contemplation is central to courtly love, as well as to the *stilnovist* poetic, as Andreas insists that 'love is a certain inborn suffering, derived from the sight of an *excessive mediation* upon the beauty of the opposite sex' (emphasis mine). Moderate thought is not enough for Andreas—indeed an "excessive one is required" by the dictates of his teaching. The *stilnovists* took the injunction quite seriously, giving verbs of contemplation high frequency in their lexicon. Thus *mirare* enjoys considerable popularity, along with *guardare* and *riguardare*, often accompanied by the adjective *fiso* to describe a visual act so penetrating that it goes beyond the manifest appearance of the object to its spiritual or intellectual core (7).

“mal concetto fuoco” (Boccaccio, *Dec.* 66), his contemplation is practically reduced to voyeurism.

Boccaccio’s ironization culminates in the tale’s conclusion, which may be read as an implicit comic deconstruction of Rudel’s ill-fated love story. The comedic rewriting of tragic tales is a narrative device that Boccaccio utilizes throughout the collection to parody various literary norms. For example, Giovanna Fogli writes in her comparison of *Dec.* IV.1 and V.4 that Boccaccio’s “overturning of tragedy into comedy results in an ironic representation of Stilnovistic love, and contributes to the undermining of the ideology of the Sweet New Style” (21). In a similar way, Boccaccio’s “overturning” of Rudel’s tragedy results in an ironic representation of chivalric literature and undermines the ideology of courtly love. Let us examine the conclusion of the two tales: neither Rudel’s *vida* nor *Dec.* I.5 closes with the coupling of the lover and his beloved. However, while Rudel’s physical abstinence (conveniently eternalized by his death) preserves his perfect “amour qui ne veut posséder” (Spitzer 2), Philippe Le Borgne’s failure to satisfy his desires simply results in sexual frustration. It is true that in the end, the King considers his honor, and wisely decides to fall out of love—or lust—with the Marchioness.<sup>71</sup> And yet Boccaccio reveals that the King’s reaction is prompted less by honor than by his disappointment that he cannot seduce nor force her. Here, too, Boccaccio’s parody of the *vida* resurfaces: for unlike Rudel and his fellow courtly lovers who find the signing of a lady’s praises to be satisfying in itself, the King of France counts all words incapable of seduction to be “worthless” (“invano”). The King finishes his meal hurriedly, realizing his is a lost cause. Boccaccio amusingly dramatizes Philippe’s sexual frustration, writing, “fuori d’ogni speranza desinò” (*Dec.* 66). His exaggeration of the King’s despair carries farcical undertones; the comic

---

<sup>71</sup> The King’s ability to will himself out of love, in fact, seems to suggest the superficiality of his passion in the first place.

absurdity introduced by the profusion of chickens in the beginning of the scene thus returns here for a pardoic finale.

As Michelangelo Picone rightly observes, in the tale of the Marchioness of Montferrat, “l’altissima *quête* esistenziale e conoscitiva di Jaufre [...] si trasforma nella *quête* sessuale e capricciosa di Filippo il bornio” (“Racconto” 93). But what is the purpose of Boccaccio’s transformation? One of the principal functions of parody is, of course, to provoke laughter, and Fiammetta does allude to narration’s capacity for amusement when citing her first objective: “Perché *mi piace* noi essere entrati a dimostrare con le novelle quanta sia la forza delle belle e pronte risposte [emphasis mine]” (Boccaccio *Dec.* 67). The ladies of the *lieta brigata*, however, do not laugh at this tale as they had, for example, after hearing *Dec.* I.4.<sup>72</sup> Fiammetta emphasizes the didactic rather than the entertaining function of her tale in the preamble, using the words *dimostrare* and *mostrarvi* when explaining her motives. The question we must ask, then, is what is the lesson to be learned from Boccaccio’s “ironia oscena” (Picone, “Principio” 62)? Picone insists that by the use of her witty retort, the Marchioness aims to stigmatize the “ideological fall” of the King, whose sexual intentions represent the antithesis to the “great courtly myth” of *amor de lonh*.<sup>73</sup> Taking Picone’s analysis into account, I suggest that Boccaccio focuses his parody—rather than on the King’s gross misunderstanding of courtly love—on the myth of love by hearsay. That is, Boccaccio does not seem as interested in condemning the King for his

---

<sup>72</sup> Boccaccio describes the ladies’ reaction to *Dec.* I.4 as “appena del rider potendosi abstenere” (*Dec.* 63). After hearing the fifth tale, they simply commend the Marchioness’s virtue and her clever remark: “Essendo già da tutte commendato il valore e il leggaidro gastigamento della marchesana fatto al re di Francia” (Boccaccio, *Dec.* 66).

<sup>73</sup> See Picone:

La riduzione della *domina* a pura ‘femmina’ si pone pertanto agli antipodi del grande mito cortese dell’*amor de lonh* rievocato all’inizio della novella; è proprio questa violenta caduta ideologica, riscontrabile nel comportamento del re, che la marchesana vuole stigmatizzare con la sua battuta (“Racconto” 93).

inappropriate desire as he is in lifting the veil on this idealized notion of love and portraying it realistically, within a human reality. Fogli observes a similar pattern in *Dec.* V.1, in which Boccaccio uses parody to free the idea of love in general from the literary standards dictated by the *Dolce stil novo*:

Boccaccio overcomes the Sweet New Style, and, between comedy and tragedy, liberates love from the boundaries of a unilateral interpretation, returning it to the dimension of a complex, and human, passion, which excites the imagination, dominates the will and only rarely, works according to reason (25).

Boccaccio thus humanizes the topos of *amor de lonh* for his Human Comedy, offering his readers an opportunity to observe its dynamics in a realistic setting.

There are a few clues in this *novella* that indicate that Boccaccio is creating a true-to-life illustration of love by hearsay. The first is the great care with which he historically contextualizes its action and characters. Using the details provided by Fiammetta in the beginning of the tale, scholars have been able to identify the *novella*'s various characters. The King, whom Boccaccio names, is Philip II Augustus of France, who participated in the Third Crusade along with Richard the Lionheart and Holy Roman Emperor Frederick I Barbarossa. Picone recognizes the Marquis as Conrad of Montferrat, another notable historical figure who participated in the Third Crusade, and suggests that the Marchioness is a reference to Beatrice (Conrad's niece, rather than his wife), whose famous beauty is immortalized in the poems of the troubadour Raimbaut de Vaquerias ("Racconto" 94).<sup>74</sup> By populating his tale with personages who truly lived, Boccaccio invites his audience to read this *novella* as a nonfiction alternative to

---

<sup>74</sup> Scholars do not anonymously agree upon the identities of the two unnamed protagonists of this tale. McWilliam—who does not attempt to assign historical personages to each of Boccaccio's characters—points out that the ruler of Montferrat at the time of Philip Augustus II of France's departure for the Third Crusade was Guglielmo il Vecchio, and that his wife, Giulia of Austria, over seventy years old at that point, "was unlikely to have stirred Philip's amorous inclinations" (Notes 807 n. 3). He also mentions Corrado degli Aleramici, noting that his second wife, Theodora, "never set foot in Montferrat (McWilliam, Notes 808 n. 3). McWilliam concludes by stating, "The intermingling of fact and fantasy is a recurrent feature of the *Decameron*'s narratives" (Notes 808 n. 3).



Rudel's lofty love story. Additionally, Boccaccio writes that the Marchioness suspected the King's motives upon learning of his impending visit:

E appresso entro in pensiero che questo volesse dire, che uno così fatto re, non essendovi il marito di lei, la venisse a visitare: né la 'ngannò in questo l'aviso, cioè che la fama della sua bellezza il vi traesse (Boccaccio, *Dec.* 64).

Underneath the Marchioness's easy discernment of the King's intentions lies a subtle implication: the version of love by hearsay that Boccaccio depicts in this tale is an everyday occurrence, and by no means the extraordinary instance described by Rudel's biographer. Boccaccio achieves a considerable degree of verisimilitude with this detail. As readers, we can imagine the Marchioness's sigh as she arrives at a conclusion regarding her visitor: *Oh, I see. He is one of those lovers by hearsay.* She does not pause to marvel at the King's pilgrimage of love; instead, she immediately ("senza indugio" (Boccaccio, *Dec.* 64)) sets about effectuating the scheme that will rid her of this nuisance. The Marchioness's rather mechanical response to the King's love from afar serves to magnify Boccaccio's parody.

Finally, we must consider the role of courtly etiquette in this tale's lesson, and how it relates to love by hearsay. Boccaccio's careful attention to proper behavior dictated by social rank is perceptible throughout the *novella*. For example, the Marchioness entertains the King because to do so is proper for a woman of her nobility, and at the banquet, the guests are seated according to their rank.<sup>75</sup> Even the Marchioness's retort is designed to exemplify her knowledge of courtly protocol, as explains Russo: "La marchesana di Monferrato rifiuta il suo amore al re di Francia, non solo per non commettere adulterio, ma, direi, anche per una legge di cortesia

---

<sup>75</sup> Boccaccio's text reads: "Come valorosa donna dispostasi a onorarlo" (*Dec.* 65). James M. Rigg translates this as "she made ready to do him honour in a manner befitting her high degree" (46). Later, in his description of the banquet, Boccaccio writes, "Il re e la marchesana a una tavola sedettero, e gli altri secondo le loro qualità a alter mense furono onorati" (*Dec.* 65).

cavalleresca” (97). In his comparison of this tale to its sources, Russo demonstrates how Boccaccio’s revision privileges this etiquette over uxorial virtue:

In tutti questi racconti popolari, quello che sta a cuore del novellatore è il motivo dell’onestà muliebre: il Boccaccio riprende il racconto, e tralascia proprio quel motivo [...]. Il galateo cortese e la bravura di una donna di spirito, questo è ciò che tocca la fantasia del Boccaccio; del resto egli non si cura (103).

In the same way, the King loves wrongly not because he attempts to seduce a married woman, but because he does not follow Fiammetta’s rule of loving a lady of a higher rank than his own. But why does Boccaccio choose to parody Jaufré Rudel’s love for the Countess of Tripoli in a tale designed to demonstrate this rule? Perhaps this, too, is part of his lifting the veil on the myth of *amor de lonh*. Boccaccio seems to suggest that, according to such precepts, lovers by hearsay may motivated by pure erotic desire and still be ideal courtly lovers if they and their ladies belong to the appropriate ranks. That is, even King Philippe’s *folle amore* (the base nature of which, as we have seen, Boccaccio has taken great care to demonstrate) would be compatible with courtly etiquette if he and the Marchioness simply belonged to different social classes. In this way, Boccaccio uses courtly ideology against itself, demonstrating how its precepts for social conduct undermine its idealization of eroticism. He invites his readers to a new interpretation of courtly love literature by forcing us to reconsider “one of its dearest and most poetic topoi.”<sup>76</sup> Boccaccio’s parody of *amor de lonh* contributes thus to the main objective of the entire collection—the renewal of literature.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> This is Branca’s description of love by hearsay: “Uno dei più cari e poetici canoni della letteratura erotica medioevale” (Note 1025 n. 4).

<sup>77</sup> Branca was the first to observe this function of parody in Boccaccio’s masterpiece, which he discusses in “Le nuove dimensioni narrative e il linguaggio storicamente allusivo” in his *Boccaccio medievale* (165-188). He provides a very useful summary of this idea in the introduction to his edition of the *Decameron*:

Il procedimento nuovo e inatteso è quello che punta risolutamente a prendere le distanze dalle tradizioni letterarie più divulgate rovesciandole dall’interno, o meglio ironizzandole sottilmente e

GERBINO AND THE PRINCESS OF TUNIS (*DEC. IV.4*)  
BOCCACCIO'S CONFRONTATION WITH A LITERARY POLEMIC

The next case of love by hearsay in the collection appears in the fourth story of the fourth day.<sup>78</sup> In a rare example of a double *innamoramento per udita*, Prince Gerbino, grandson of the King of Sicily, and an unnamed princess, daughter of the King of Tunis, fall in love with each other after hearing of one another's valor and beauty. After carrying on their love affair through the exchange of gifts, the Princess is eventually promised in marriage to the King of Granada. When the news reaches Gerbino, he decides to intercept the ship that is transporting his beloved to her new husband and rescue her—that is, kidnap her. During an exhilarating maritime battle, the Saracens hired to escort the princess brutally murder her on the ship's deck, wishing for her to die at their hands rather than surrender to an intruder. Gerbino, in a rage, slaughters the opposing crew, recovers his beloved's body from the sea and buries it on a nearby island, and eventually returns to Sicily, brokenhearted. Shortly afterward, the King of Tunis demands that Gerbino be punished for his abduction attempt. King William of Sicily, “volendo avanti senza nepote rimanere che esser tenuto re senza fede” (Boccaccio, *Dec.* 391), orders Gerbino to be beheaded in his presence. The tale introduces several topics that Boccaccio favors throughout the

---

risolutamente. È una controletteratura per rinnovare la letteratura, è una forzatura di codici linguistiche e strutturali per rinnovare dall'intero temi e intrecci ormai topici e stanchi: un procedimento analogo a quello ora accennato nell'invenzione di nuovi generi, analogo a quello operato nel *Decameron* stesso con la prodigiosa trovata del linguaggio storicamente alluso, bilicato fra storia e metastoria (Branca, Introduzione xxvi).

Branca, however, does not examine this use of parody in the context of *Dec.* I.5 in either of these works.

<sup>78</sup> A motif similar to love by hearsay appears in *Dec.* II.7, the tale of Alatiel and her many lovers. Three of the nine men that fall in love with Alatiel hear the fame of her beauty before meeting her. While Alatiel's reputation inspires them to journey to see her in person, Boccaccio makes very clear that each of these men fall in love with the lady only after they have met her and have gazed upon her. Although reputation certainly plays an important role in the tale, Boccaccio characterizes love in *Dec.* II.7 as a highly visual experience. For this reason, I will not be dedicating a section to its analysis here (Branca, on the other hand, groups *Dec.* II.7 among the tales featuring the motif of “*innamoramento per fama*” (Note 1227 n. 9). He is one of the only critics to do so—most identify only *Dec.* I.5, IV.4 and VII.7). A comparison between this tale and the others that feature “true” cases of love by hearsay, however, would be a very interesting topic for another project.

*Decameron* and that could easily serve as part of its pedagogy, including the irresistible force of love<sup>79</sup> and the opposition of love and honor.<sup>80</sup> In her introduction, however, Elissa defines her tale as a response to those who would say that love by hearsay is impossible. *Dec.* IV.4 marks Boccaccio's explicit participation in the debate over *amor de lonh*.<sup>81</sup> Here, he supports a minoritarian notion of eros with the purpose of rebelling against the conventional literary conception of love—and, it follows, against literary conventions in general.

Boccaccio combatively approaches medieval literary tradition in the beginning of Day Four, when he interrupts the *brigata*'s proceedings in order to directly address his potential detractors. Among these critics' several complaints are two that concern Boccaccio's abandonment of literary protocol: first, that his writings are mere "frivolities" (a reference, we may assume, both to his choice of language (the Italian vernacular) and genre (the lowly *novella*)), and that his stories are largely fictional.<sup>82</sup> Boccaccio unapologetically defends his work against both counts, concluding, "io gli lascerò con la loro oppinione, seguitando la mia, di loro dicendo quello che essi di me dicono" (352). The author's justification of his creative choices may be interpreted as his defense of a new literature in general, and his defiance of

---

<sup>79</sup> McWilliam notes that this "naturalistic attitude to human relationships" is one "that Boccaccio consistently adopts, especially in his handling of amatory material" (Introduction lxxx).

<sup>80</sup> McWilliam cites II.9, III.9, X.4, X.5, X. 6, and X.8 as some of the many *novelle* that treat of love and honor. He suggests that the discussion of this topic in these tales is a continuation of the *questioni d'amore* debated in the *Filocolo* (Introduction xciii).

<sup>81</sup> It is not surprising that Boccaccio uses Elissa as his spokesperson for this controversial notion. He has previously characterized her attitude as insolent, as when she is about to introduce her tale on Day Three: "Elissa [...] la quale anzi acerbetta che no, non per malizia ma per antico costume, così cominciò a parlare" (Boccaccio, *Dec.* 272).

<sup>82</sup> See Boccaccio: "E son quegli ancora che, più dispettosamente che saviamente parlando, hanno detto che io farei più discretamente a pensare donde io dovessi aver del pane che dietro a queste frasche andarmi pascendo di vento" and, "E certi altri in altra guisa essere state le cose da me raccontatevi che come io le vi porgo s'ingegnano in detrimento della mia fatica di dimostrare" (*Dec.* 346).

restrictive codes.<sup>83</sup> The introduction to the fourth day thus serves as a context for Boccaccio's polemical engagement with literary standards in the fourth tale. Here, the author specifically challenges the prevalent definition of love as a visual phenomenon by asserting the possibility of love *per udita*. Elissa states the purpose of her tale as follows:

Piacevoli donne, assai son coloro che credono Amor solamente dagli occhi acceso le sue saette mandare, coloro schernendo che tener vogliono che alcun per udita si possa innamorare; li quali essere ingannati assai manifestamente apparirà in una novella la qual dire intendo (Boccaccio, *Dec.* 386).

This passage is essential to our study because it confirms that by the mid-fourteenth century, the debate over love by hearsay was very much alive, and was attracting the attention of one of the era's most influential Italian writers. Let us first consider the people—or groups of people—whom Elissa (i.e. Boccaccio) intends to contradict in this tale; that is, those to whom she refers with the pronoun *coloro*. Considering this story's contextualization within the extended digression that introduces Day Four, it is clear that the polemic to which Elissa alludes in this passage is literary in nature. *Coloro*, then, refers to certain writers or poetic schools that maintain the mainstream notion of love as a visual stimulus, and reject all extraneous erotic theories. These, in fact, are some of the same “detractors who are advocates of traditional literary conventions” (Virgulti 107) against whom Boccaccio has already defended himself. In short, it is possible to see Elissa's introduction to this tale as an extension of the author's introduction to this day.

---

<sup>83</sup> Ernesto Virgulti states that the purpose of the Introduction to Day Four is

not simply to defend his new work, but above all to challenge the claims, precepts, and authority of medieval literary tradition. In its place, the architect of the novella genre is proposing a radically new work, one that can better reflect the changing sociocultural milieu of the second half of the *Trecento* and one that is capable of ushering in a new age in literature (120).

In *Dec* IV.4, Boccaccio engages with the two major medieval critics of love by hearsay: Andreas Capellanus<sup>84</sup> and Giacomo da Lentini. Andreas Capellanus is one of the most influential medieval supporters of sight-based love. As I explained in the previous chapter, the Chaplain defines love as a result of both the external sensory perception (which he specifies as sight, *visio*) and the internal contemplation (*cogitatio*) of the beloved. Boccaccio contends with Andreas Capellanus's definition when he carefully describes how the Princess of Tunis falls in love with the Prince after hearing about him and forming a mental picture of him:

La [principessa], volentieri de' valorosi uomini ragionare udendo, conta tanta affezione le cose valorosamente operate dal Gerbino da uno e da un altro raccontate raccolse, e sì le piacevano, che essa, seco stessa immaginando come fatto esser dovesse, ferventemente di lui s'innamorò, e più volentieri che d'altro di lui ragionava e chi ne ragionava ascoltava (*Dec.* 387).

It is noteworthy that Boccaccio does not use the verb *immaginare* in either of the other cases of love by hearsay in the *Decameron*. Here, he is clearly emphasizing the psychological-physiological process of falling in love. If we consider this tale—as Elissa's preamble suggests—as the author's confrontation with conventional erotic ideologies, it becomes apparent that Boccaccio is replacing hearsay with Andreas Capellanus's *visio* as the stimulus for the excessive meditation upon the beloved. In this way, he uses the Chaplain's own principles to prove how love by hearsay is, in fact, “scientifically” possible: an image may be created in the imagination through the interpretation of words, making *amor de lonh*, like Andreas Capellanus's *amor*, the product of cognitive obsession.

This physiological possibility of love by hearsay, as demonstrated in Chapter One, is conceded by Giacomo da Lentini (and, following him, Cecco d'Ascoli)—who nevertheless attempts to neutralize the problem by declaring *amor de lonh* to be a possible, but weaker form

---

<sup>84</sup> The influence of Andreas Capellanus's treatise upon Boccaccio has been noted by critics; see, for example, Grabher.

of love. Boccaccio's response to this notion is evident in Elissa's introduction. The narrator insists that in her tale, "non solamente ciò la fama, senza aversi veduto giammai, avere operato vedrete ma ciascuno a misera morte aver condotto vi fia manifesto" (Boccaccio, *Dec.* 386). Here Boccaccio, through Elissa, insists upon love by hearsay's possibility *and* potency: fame not only caused the protagonists to fall in love, but it was also powerful enough to lead them to their deaths. Giacomo's assertion that "quel amor che strenze cum furore / da la vista di gl'ogli à nasmento" (vv. 7-8) and Cecco d'Ascoli's insistence that

pur dagli ochi nasce più piacere  
e più si chiude amore in noi possente  
con gran dolcezza e con maior temere (*Acerba* III.1.1962-1964)

are thus effectively nullified.

Boccaccio's intent, however, is not to idolize *amor de lonh* and the courtly tradition to which it belongs. He does not favor love by hearsay because of some lofty ideology; that is, because he believes it is by nature nobler and more spiritual than love by sight. Rather, he supports it precisely because it represents an alternative to highly conventionalized medieval notions of love. Boccaccio's endeavor does not stop here—he is set upon rebelling against all varieties of restrictive standards, literary and societal. For the remainder of the tale, then, the author focuses on how idealized erotic conventions suppress human love as well as how they attempt to conceal the savagery that aristocratic behavioral codes truly allow. As I demonstrated in the previous section, Boccaccio offers his readers a human, realistic perspective of *amor de lonh* in *Dec.* I.5. He maintains this objective in *Dec.* IV.4, opting this time for a sober examination of the pleasures and pitfalls of young love, rather than a farcical charade. It is true that the author only limitedly describes the psychology of the characters, who appear as faint

reflections from a time long past.<sup>85</sup> This is part of Boccaccio's meticulous reconstruction of the chivalric world and the codes that govern it.<sup>86</sup> By deeply immersing his protagonists within the courtly environment, Boccaccio forcefully exposes the lovers' struggle against the literary and societal codes that attempt to regulate human passion.

At first, Gerbino and the Princess of Tunis faithfully adhere to the precepts of courtly love. After falling in love with the Prince by hearsay, the Princess takes pleasure in talking and hearing about him.<sup>87</sup> This delight in conversing about the beloved replaces the visual contemplation described by Andreas Capellanus—and, later, the *stilnovisti*<sup>88</sup>—and is a natural deviation, considering the important roles that narrating and listening played in her falling in love in the first place. In this way, although it assumes a slightly different form, the Princess's love for Gerbino still resembles proper courtly love at this point in the tale. Gerbino, too, mimics traditional lovers by hearsay such as Rudel in his longing to see his far-away beloved. He is, however, unwilling to act upon this desire in a way that violates either familiar or feudal loyalties. He will not leave for Tunis without his grandfather's (that is, the King's) permission, and will not invent a pretext in order to procure it. Boccaccio cleverly emphasizes this last point by describing the plausible reason as “onesta cagione” (*Dec.* 387). An attentive reader will

---

<sup>85</sup> Mario Baratto makes this observation specifically in regard to Gerbino—“Il Boccaccio non approfondisce la psicologia del personaggio, perché tutto ha la lontananza del mito cavalleresco” (325)—but it resonates with all of the characters in the *novella*.

<sup>86</sup> Baratto notes that Boccaccio's attention to detail in *Dec.* IV.4 in recreating the environment is virtually unparalleled within the rest of the *Decameron*:

Raramente il Boccaccio ha mantenuto con tanto rigore la coerenza della ricostruzione ambientale, ottenendo un risultato narrative originale con mezzi che potremmo chiamare filologico-storici. I personaggi si piegano a un codice che li sfuma nello schermo di una memoria culturale; e le vicende, pur strettamente circuite in un intreccio delimitato, si dispongono in un'insolita distanza, assurgono a simboli di un mondo diverso e remoto (327).

<sup>87</sup> See Boccaccio: “E più volentieri che d'altro di lui ragionava e chi ne ragionava ascoltava” (*Dec.* 387).

<sup>88</sup> See n. 70 above.



remember this phrase from the excuse that the King of France devised for visiting the Marchioness of Montferrat. In this way, Philippe Le Borngé serves as a foil to Gerbino—an ignoble alternative to the honorable Prince. Instead of rashly following his desires, Gerbino follows proper courtly conduct and pursues his “love affair” with the exchange of gifts and letters through an intermediary.<sup>89</sup> He and the Princess, still unwilling to disobey decorum, approach the relationship passively. Boccaccio writes that they wait for fortune to present to them a proper occasion to meet: “Con lei certi trattati tendendo da doversi, se la fortuna conceduto l’avesse, vedere e toccare” (*Dec.* 388). With this last word, however, Boccaccio foreshadows the impending failure of idealized notions of love to describe human passion, as well as the failure of strict behavioral codes to suppress it. These lovers by hearsay are not satisfied with the purely contemplative love—along with desiring to see (*vedere*), they also wish to touch (*toccare*). In fact, in the next sentence, the narrator explicitly refers to the lovers’ dissatisfaction with their distant affair: “Ma andando le cose in questa guisa e un poco più lunghe che bisognato non sarebbe, ardendo d’una parte la giovane e d’altra il Gerbino [...]” (Boccaccio, *Dec.* 388). According to medieval literary tradition, Gerbino and his Princess have achieved the ultimate form of love—“amour qui ne veut posséder, mais jouir de cet état de non-possession, [...] qui veut ‘have *and* have not’” (Spitzer 1-2). It is apparent, however, that the young lovers do not revel in the glory of this perpetual state of non-fulfillment. Boccaccio’s characters react to their separation as would real human beings—with frustration, disappointment, and impatience.

The gerund in Boccaccio’s description of the lovers’ discontent—*andando*—suggests an imminent new development in the situation. In fact, it is soon revealed that the King of Tunis

---

<sup>89</sup> The use of an intermediary in love affairs is encouraged by Andreas Capellanus: “Praeter istos internuntium fidelem de communi possunt habere consensus, per quem amor occulte et recte semper valeat gubernari” (*De amore* II.6.32-33).

intends to marry his daughter to the King of Granada. The marriage promises to negate both of the young lovers' wishes; that is, the possession of and proximity to one another. In fact, the Princess immediately recognizes her betrothal as an obstacle to these desires: "Ella fu crucciosa oltre modo, pensando che non solamente per lunga distanza al suo amante s'allontanava ma che quasi del tutto tolta gli era" (Boccaccio, *Dec.* 388). Having threatened the fulfillment of their passion, the Princess's betrothal stimulates the complete breakdown of courtly conduct on the part of the two protagonists. The Princess immediately abandons her loyalty to her father (and King) in thought if not in deed. Moreover, Boccaccio clarifies that she restrains from doing the latter only because she does not know how: "E se modo veduto avesse, volentieri, acciò che questo avvenuto non fosse, fuggita si sarebbe dal padre e venutasene al Gerbino" (*Dec.* 388). Gerbino, too, is driven to reckless considerations, but is impeded by his uncertainty of how to accomplish them: "Seco spesso pensava, se modo veder potesse, di volerla torre per forza se avvenisse che per mare a marito n'andasse" (Boccaccio, *Dec.* 388).

The manifestation the of lovers' thoughts into deeds coincide with that of the King's: as soon as her father prepares the boat that will escort the Princess to her new husband, she is compelled to actively participate in the determination of her own destiny. She commissions a servant to send word of her upcoming departure to Gerbino. Upon hearing the news, the Prince, too, undergoes a transformation: while he is at first reluctant to abandon old loyalties (his first reaction—"non sapeva che farsi" (Boccaccio, *Dec.* 389)—is uncertainty), he soon makes haste to Messina. Boccaccio specifies two motives for his decision to act: one, of course, is love; the other is his adversity to appearing cowardly: "Pur da amor sospinto [...] e per non parer vile" (*Dec.* 389). These, in fact, correspond to the Princess's two purposes for having contacted Gerbino in the first place: to verify both his reputation as a gallant man and his confession of

affection: “Per che ora si parrebbe se così fosse valente uomo come si diceva e se cotanto l’amasse quanto più volte significato l’avea” (Boccaccio, *Dec.* 388). In many cases of love by hearsay, a man makes his pilgrimage not only for love, but also to confirm the truth of his beloved’s reputation for beauty and virtue.<sup>90</sup> In *Dec.* IV.4, Boccaccio reverses the motif, depicting Gerbino’s pilgrimage as a response to his lady’s challenge of his honor. The author thus achieves two goals: he not only contradicts conventional gender roles, but also presents an alternative to the highly idealized motives behind *peregrinationes amorum*. Gerbino’s journey is, in part, a selfish endeavor to prove his own worth, prompted by fear of his lady and her threat to his manhood. Boccaccio’s protagonist is by no means a perfect pilgrim of love—he appears to us as a true picture of a human being, and, more specifically, as a proud young man in love.

The rousing speech that Gerbino delivers to his comrades before they confront the Princess’s ship is Boccaccio’s most poetic presentation of the opposition between the lofty ideals of courtly love and the reality of human intentions. The Prince begins with a passionate discourse on the ennobling effects of love, claiming that without it, “niun mortal può alcuna virtù o bene in sé avere” (Boccaccio, *Dec.* 389).<sup>91</sup> Boccaccio arouses his readers’ suspicions, however, when Gerbino claims to have embarked on this venture for the sole purpose of love (“amor m’indusse a darvi la presente fatica” (Boccaccio, *Dec.* 389)), the inaccuracy of which the author has already made clear. Boccaccio reveals the imperfection of Gerbino’s intentions in the next sentence, when he describes the ship’s contents. The Prince announces, “la [nave], insieme con quella cosa che io più disidero, è piena di grandissime ricchezze” (Boccaccio, *Dec.* 388). Though Gerbino describes her as that which “he desires above all else,” the position of the Princess in the

---

<sup>90</sup> See n. 41 above.

<sup>91</sup> Branca identifies this affirmation as a clear reference to the philosophy of love of the *stilnovisti*, and specifically that of Guinizzelli and Dante (Note 1229 n. 10).

subordinate clause suggests that her rescue is not the principal inspiration for this quest. Indeed, Gerbino's speech characterizes the impending event as more of a raid than a rescue mission. Not only does he promise the lady's possessions to a crew of mercenaries,<sup>92</sup> he even conflates his beloved with the riches themselves, pledging that she will be his only claim upon "the spoils of their victory": "Della qual vittoria io non cerco che in parte mi venga se non una donna, per lo cui amore i' muovo l'arme: ogni altra cosa sia vostra liberamente infin da ora" (Boccaccio, *Dec.* 389). Unlike that of the troubadours, Gerbino's *amor de lonh* is clearly rooted in a desire to possess the beloved. Boccaccio thus updates this chivalric tale for his merchant-class audience, who would have understood well the importance of acquisition.

Until this point in the tale, Gerbino's disobedience of courtly values has been somewhat ambiguous. Although he moves closer to breaching protocol with his intention to disrupt the political pact between the King of Tunis and the King of Granada (that is, the latter's marriage to the Princess), he does not openly defy it until he begins his attack on the Princess's ship. The threatened Saracens present their assailants with King William's glove, a symbol of his pledge for the Princess's safe passage. Gerbino, however, is not impressed; in fact, in a brazen mockery of chivalric formality, he sarcastically comments that the glove is superfluous, since there are no falcons present at that moment. The timing of the Prince's rejection of the honor code is essential; it is, in fact, a response to his first vision of the Princess. Gerbino spots his beloved on the ship's deck and, as is customary of lovers by hearsay, finds her to be more beautiful than her reputation had suggested and falls more deeply in love with her. By contrasting this conventional reaction of the courtly lover to his first glimpse of the beloved with Gerbino's subsequent

---

<sup>92</sup> Elissa narrates that Gerbino assembled these men in Messina shortly before intercepting the Princess's ship in Sardinian waters (Boccaccio, *Dec.* 389).

abandonment of courtly etiquette, Boccaccio effectively ironizes the ennobling power of love.<sup>93</sup> Elissa's statement that the Prince becomes "inflammato più che prima" (Boccaccio, *Dec.* 390) is, on the surface, a reference to his deepening love. It is clear, however, that Gerbino also becomes more "enflamed" with rashness, and even madness. His refusal to acknowledge the emblem that ensures his lady's safety leads—not surprisingly—to her endangerment. But Gerbino's compulsion to possess his "spoil of victory" blinds him to this fact, and he sets afire a small boat and maneuvers it toward the opposing ship. Her panicked escorts, unwilling to surrender either to death or to their aggressor, brutally slaughter the Princess and drop her body into the sea. They then address Gerbino directly, to inform him that he and his treachery are the cause of the Princess's death: "Togli, noi la ti diamo qual noi possiamo e chente la tua fede l'ha meritata" (Boccaccio, *Dec.* 391). Boccaccio certainly characterizes the Princess's murderers as villainous, but he also invites his readers to consider the accuracy of their words: has Gerbino's fixation with possessing his far-away love transformed him into her killer? Before we may answer, Boccaccio reveals that Gerbino's metamorphosis is not yet complete. His witnessing the lady's death pushes him into the depths of madness, and he begins to resemble more of a beast than a man. He embarks upon a frenzied massacre, in which he cuts down Saracens, "non altramenti che un leon famelico nell'armento de' giovenchi venuto or questo or quello svenando prima co' denti e con l'unghie la sua ira sazia che la fame" (Boccaccio, *Dec.* 391). Here, Boccaccio creates a grotesque distortion of the *prodezza* for which Gerbino was famed at the onset of the tale (*Dec.* 386). No longer an expression of chivalric bravado, it has transformed into a reckless and violent vengeance. What is more, the Prince fails not only as a lover, but also as a plunderer; Elissa

---

<sup>93</sup> Fogli notes Boccaccio's "explicit ironization of the ennobling power of love" throughout the *Decameron*, and especially in the tale of Cimone (*Dec.* I.5) (14). I instead suggest that Gerbino serves as a striking foil to Cimone; while the latter transforms into the quintessential courtly lover by gazing at his beloved, the former loses his sense of dignity precisely when he sees his lady for the first time.

remarks that he and his crew salvage “poco lieta vittoria” (Boccaccio, *Dec.* 391)—a reference both to the meager merchandise that survived the fire as well as to the Princess herself, whose body Gerbino manages to salvage from the sea. Still, however, Gerbino’s dizzying vacillation between courtly lover and murderous pirate has not yet reached its conclusion. As if to unsettle his readers before they become too comfortable with their discernment of the protagonist, Boccaccio once again characterizes the Prince as a paragon of *cortesia*.<sup>94</sup> He mourns his lady with copious tears, and honorably buries the Princess on the tiny island of Utica. Notably, the *vida* of Jaufré Rudel also concludes with one lover honorably burying the other.<sup>95</sup> Boccaccio will not let us forget this tale’s association with troubadour ideal of *amor de lonh*.

In his analysis of *Dec.* IV.4, Giovanni Getto observes that Gerbino exhibits “[la] tipicamente boccacciana disponibilità aperta a tutte le voci della vita, alle più sublimi come alle più egoistiche” (125).<sup>96</sup> Boccaccio’s multi-dimensional depiction of his protagonist complicates the task of the reader—Gerbino is infinitely more difficult to assess than, say, *Dec.* I.5’s Philippe Le Borgne. Given his capacity for highly noble expressions of devotion, we cannot upbraid the Prince for his explosive fits of passion. Given the tragic end of both him and his lady, we cannot laugh at him. In this tale, Boccaccio leaves us no steady ground on which we may stand as we cast judgment upon his characters. He instead accurately represents the varied nature of the lover, as well as the varied nature of love itself. As affirmed in Elissa’s preamble, Boccaccio has set out to prove the existence and power of *amor de lonh*, and he does so with great finesse. He depicts neither the perfect love Rudel, or of Felice from the *I conti dei antichi cavalieri*, nor the

---

<sup>94</sup>This is the other quality, along with *prodezza*, with which Elissa introduces Gerbino (Boccaccio, *Dec.* 386).

<sup>95</sup> The Countess of Tripoli has Rudel honorably buried in the Church of the Templars.

<sup>96</sup> Here Getto is referring specifically to Gerbino’s speech to his comrades, but I believe it may be applied to Boccaccio’s characterization of Gerbino in general.

corrupt desire of the King of France in *Dec.* I.5, or of the Empress in *Il libro dei sette savi di Roma*. His case for the possibility of love by hearsay is so convincing because it is not reliant on tired literary conventions, but rather on an illustration of true human passion, one that cannot be categorized, idealized, or controlled.

This tale, however, does not conclude with the Princess's burial. The King of Tunis demands Gerbino's arrest for having invalidated the King of Sicily's pledge for his daughter's safety. King William thus condemns his grandson to death. Boccaccio emphasizes the King's agency in the matter, specifying that it was "egli medesimo" to sentence the Prince, even at the opposition of each one of his barons, and that watches the execution (*Boccaccio, Dec.* 391). Elissa leaves no mystery as to the motivation behind the King's actions; she affirms that he kills the Prince, "volendo avanti senza nepote rimanere che esser tenuto re senza fede" (*Boccaccio, Dec.* 391). Baratto rightly identifies this episode as "l'inevitabile affermazione della ragione politica sulle ragioni dell'amore," which, he insists, has been the perspective from which the entire tale operates (327). Boccaccio's presentation of this phenomenon is markedly biased—*Dec.* IV.4 is by no means an exemplum designed to celebrate the victory of justice over dishonor. The author clearly portrays Gerbino as a victim—of his grandfather, and, more importantly, of the chivalric code of honor. Boccaccio encourages his readers not to condemn human love—despite its inherent imperfections—but to condemn the systems that aim to control it. Giuseppe Mazzotta writes that Boccaccio manipulates literary devices in order to "expose the violence that the code of courtly love and its elegant etiquette seek to mask" (176).<sup>97</sup> Indeed, in *Dec.* IV.4, Boccaccio presents his readers with a social code that forces young ladies in to loveless marriages, compels men to break the bonds of familial fidelity and murder their own

---

<sup>97</sup> Here Mazzotta is specifically referring to Boccaccio's use of the fabliau in *Dec.* VII.7, but I believe this notion is relevant to *Dec.* IV.4 as well.

flesh and blood, and, ultimately, leads its victims to a “mala morte,” “senza alcun frutto del loro amore aver sentito” (*Dec.* 391). Boccaccio’s criticism extends to literary codes, as well. We must remember that the polemic that introduces this tale is literary in nature, and that Elissa’s story may be seen as an extension of Boccaccio’s defense of his literary endeavors in the Day Four’s introduction. The author takes this opportunity to evidence the fallibility of literary conventions that stifle the idea of love, just as courtly etiquette stifles the love of Gerbino and his Princess. He refuses to adhere to any strict ideology, refuting the exclusively sight-based theories of Andreas Capellanus, Giacomo da Lentini, and the *stilnovisti*, and proving that not even the proponents of *amor de lonh* understood it properly. Boccaccio frees love from all boundaries in this tale. At the same time, he warns his readers against trusting in strict literary codes—in doing so we may yet escape the fate of Gerbino, and avoid an intellectual beheading.

LODOVICO-ANICHINO AND BEATRICE (*DEC.* VII.7)  
A NEW LOVE FOR A NEW SOCIETY

The tale of Lodovico and Beatrice (*Dec.* VII.7) is distinct from the previous two cases of love by hearsay in the collection for several reasons. Most notably, the lovers manage to physically fulfill their desires, without any tragic consequences. In addition, it does not explicitly take place in a distant time and place, but is set in Italy in a time that does not seem far removed from Boccaccio’s own. In short, *Dec.* VII.7 represents a world in which the literary and societal codes that governed those of *Dec.* I.5 and IV.4 have considerably disintegrated.

Lodovico is the son of a Florentine nobleman who grows up at the French court. One day, a knight returning from the Holy Sepulcher tells him of the beauty of a Bolognese noblewoman, Beatrice, wife of Egano de’ Galluzzi. Lodovico falls in love with her, and travels to Bologna to see her. After assuming the name of Anichino, Lodovico secures a place as a servant in Egano’s



household, where he soon becomes the master's favorite. When Egano goes hawking one day, Lodovico-Anichino confesses his love to Beatrice. She returns his affections, and pledges to find a way to carry out their affair without her husband's knowing. That night, the lady tells Egano that Anichino has attempted to seduce her, and that she has agreed to meet him that night in the garden. Egano goes to the garden himself, dressed in his wife's clothes, to catch his traitorous servant in the act. Anichino, himself a part of the scheme, follows him. He meets the disguised Egano in the garden, and, pretending to believe his master is Beatrice, verbally attacks him and physically beats him for "her" disloyalty to her husband. Egano returns to his bedchamber, battered and bruised, declaring to his wife that he has never met a servant so loyal as Anichino. Having thus secured Egano's good opinion, Beatrice and her lover "ebbero assai agio di quello per avventura avuto non avrebbero a far di quello che loro era diletto e piacere, mentre a Anichin piacque dimorar con Egano in Bologna" (Boccaccio, *Dec.* 633).

As he often does, Boccaccio introduces *Dec.* VII.7 with a character description. Rather than providing a brief commentary on a character's virtue as he does in *Dec.* I.5 and IV.4,<sup>98</sup> however, the author instead focuses on the particular social status of his protagonist. Lodovico's father was a Florentine nobleman living in Paris who had decided to become a merchant. Boccaccio emphasizes Lodovico's disinterest in his father's penchant for business and his favor for his noble roots, as well as his aristocratic upbringing:

E perché egli alla nobiltà del padre e non alla mercatantia si traesse, non l'aveva il padre voluto mettere a alcun fondaco ma l'avea messo a essere con altri gentili uomini al servizio del re di Francia, là dove egli assai di be' costumi e di buone cose apprese (*Dec.* 623).

---

<sup>98</sup> The reader will remember that *Dec.* I.5 begins with a presentation of the Marquis of Montferrat's virtue ("Era il marchese di Monferrato, uomo d'alto valore" (Boccaccio, *Dec.* 63)), while *Dec.* IV.4 begins with a description of Gerbino's valor and courtesy: ("Gerbino [...] divenne bellissimo giovane e famoso in prodezza e in cortesia" (Boccaccio, *Dec.* 386)).

Boccaccio's reference to the booming merchant class of his day, along with the unusual lack of historical context, strongly suggests that the setting of this tale is fourteenth-century Europe.<sup>99</sup> After having invited his readers in *Dec.* I.5 and IV.4 to reevaluate the far-away loves of great men and women in the distant past, Boccaccio concludes his series of love by hearsay stories with a depiction of it in the present day. In order to best comprehend the author's commentary on contemporary *amor de lonh*, readers are wise to note two key points in these first lines of the *novella*, both of which are related to the social mobility that the author so carefully describes. First, Boccaccio establishes Lodovico as a paragon of courtly, aristocratic values. In doing so, he greatly strengthens his subsequent ironization of such values. Readers will be forced to wonder, for example, the genuineness of the "be' costumi" and "buone cose" that Lodovico learned at the French court when he begins to pursue a married woman with what Mazzotta accurately describes as "unabashed sexual pleasure" (174). Secondly, this flexibility of class barriers indicates that *Dec.* VII.7 takes place in a world much different than those described in *Dec.* I.5 and IV.4, in which the characters' every action is dictated by a rigid code of social conduct. The tale of Lodovico and Beatrice presents a picture of a changing world—one in which these codes may be transgressed, often without consequences.

Boccaccio immediately follows his description of Lodovico's lineage and education with the *Decameron's* third episode of love by hearsay. Lodovico participates in a discussion among several gentlemen concerning the beauty of various women from all over the world. One description stands out among the rest—that of a certain Bolognese nobleman, Beatrice de'

---

<sup>99</sup> Boccaccio's reference to the knights returning to the Holy Sepulcher later in the tale is a topical device that functions in conjunction with the other motifs related to *amor de lonh*, and is too vague to indicate a certain date, as it does in *Dec.* I.5 (see n. 74 above). The only characters identified by their full names, Egano and Beatrice de' Galluzzi, are not found in historical records, and thus provide no chronological context for the tale. Readers may thus safely assume that Boccaccio means for us to understand the setting of this tale as fourteenth-century France and Italy.

Galluzzi, wife of Egano, deemed by a well-traveled knight returning from the Holy Sepulcher to be the most beautiful woman he has ever seen. As in his other tales, Boccaccio evokes Rudel's *vida* by introducing the motif of the crusaders, creating the illusion of a typical story of *amor de lonh* (the purpose of which, we know by now, is to more effectively disorient his readers when his stories take a highly unorthodox turn). Lodovico, in fact, reacts like a typical lover by hearsay by longing to see his lady and being unable to think of anything else.<sup>100</sup> Significantly, Boccaccio specifies that this is the first time that his protagonist has ever been in love. Typically, Lodovico's *innamoramento* would serve as the capstone to the courtly education that he has been enjoying in France—the attentive reader may be reminded of Gerbino's assertion of the Gunizzellian notion that “senza [amore], niun mortal può alcuna virtù o bene in sé avere” (Boccaccio, *Dec.* 389). The young man's passion for Beatrice de' Galluzzi, however, soon proves to be far from noble. To begin with, the knight first introduces Beatrice not by name, but by her martial status.<sup>101</sup> This emphasis upon Beatrice's belonging to another man serves to underscore the impropriety of Lodovico's desire for her, much like Boccaccio's focusing on the virtue of the Marquis of Montferrat served to highlight the villainy of the King of France in *Dec.* I.5. It is important that the reader does not confuse Lodovico with those courtly lovers who admire their *donna angelicata* (who, in fact, is often married) upon her lofty pedestal. The young nobleman's high social status renders this scenario impossible. As Fiammetta alluded to in her introduction to *Dec.* I.5, the beloved lady must always be ranked above her lover according to the precepts of courtly love—as Russo explains, “una donna deve essere sempre *domina*, sovrana

---

<sup>100</sup> See Boccaccio: “Lodovico [...] s'accese in tanto disidero di doverla vedere, che a altro non poteva tenere il suo pensiero” (*Dec.* 628).

<sup>101</sup> The knight insists: “Per certo di quanto mondo egli avea cerco e di quante donne vedute aveva mai, una simigliante alla moglie d'Egano de' Galluzzi di Bologna, madonna Beatrice chiamata, veduta non aveva di bellezza” (Boccaccio, *Dec.* 627-628).

nelle cose amoroze (97). Lodovico and Beatrice are equals, and his passion for her and desire to possess her is entirely inappropriate. Moreover, his love for the lady is conditional—unlike Rudel and others who surrender themselves to a self-sacrificing love, Lodovico is content to stay in Bologna with his beloved only “se ella gli piacesse” (Boccaccio, *Dec.* 628). The lady’s location is also questionable, especially when compared to that of Rudel’s beloved countess, as notes Picone:

Il nuovo Jaufre della novella, Lodovico, sente decantare la straordinaria bellezza di una *Domina* che però non abita nel «luogo» atto alla manifestazione di simile altissima perfezione, l’Oriente, bensì in una sede altamente improbabile per tali epifanie carismatiche come Bologna (“Rendez-vous” 73).

The trajectory of Lodovico’s love pilgrimage, in fact, is identical to that of the King of France in *Dec.* I.5. Their overland journeys lack the danger of the sea voyages undertaken by Rudel and Gerbino, whose deadly *peregrinationes amorum* demanded a high degree of bravery and devotion. Lodovico also resembles Philippe Le Borgne in that he is quick to use the Crusades as an excuse for his sudden departure. In this way, Lodovico is the antithesis to Gerbino, who does not go to his Princess upon falling in love with her because he lacks a plausible reason for seeking his grandfather’s leave to go to Tunis. Lodovico experiences no such battle of conscience. Boccaccio writes simply that he “fece veduta al padre che al Sepolcro voleva andare,” and adds, “il che con gran malagevolezza ottene” (*Dec.* 628). With this last remark, Boccaccio hints at the truly contemptible nature of Lodovico’s passion. As Luigi Totaro observes, Lodovico’s departure undoubtedly caused his parents emotional as well as financial anguish:

Certo *con malagevolezza*: figlio unico, nel quale il padre aveva investito il riscatto anche sociale del perduto prestigio nobiliare, il suo avventurarsi in un viaggio pericoloso (oltre che costoso) non poteva che serre fonte di preoccupazione per il padre e la madre (210).

At this point, Boccaccio does not bother to describe Lodovico's journey (which, we may assume, he completed without much difficulty), and instead skips to his first encounter with the lady, which takes place at a banquet on the day following his arrival in Bologna. This first meeting includes several recognizable topoi: like many lovers by hearsay, Lodovico finds Beatrice to be even more beautiful than her reputation suggested and falls even more deeply in love with her. Even the setting of a party is a common motif, used frequently by Boccaccio in the *Decameron* and in his other works (Branca, Note 1382 n. 6). Boccaccio, however, is clearly not interested in presenting his readers with a typical love story. Upon espying his beloved, Lodovico becomes determined to remain in Bologna until he wins her love ("propose di mai di Bologna non partirsi se egli il suo amore non acquistasse" (Boccaccio, *Dec.* 628)). This last verb is charged with various connotations. On one hand, it evokes the courtly culture to which Lodovico belongs: *acquistare* is common in the lexicon of Italian medieval lyric poetry, and is often used to describe the obtaining of non-material goods, such as a lady's pledge, pity, or—as in this case—her love (Accademia della Crusca, *Opera del vocabolario*). On the other hand, it is also closely associated to the same mercantile culture that Lodovico has so fervently renounced. As readers, we are reminded here of Gerbino's including his beloved among the spoils of battle in *Dec.* IV.4. Perhaps Lodovico has not distanced himself from his father's trade (and that of many members of this new society) as successfully as we have assumed. By this single verb, we are forced to reconsider this supposed fish-out-of-water story: Lodovico, after all, is a staunch supporter of the aristocratic lifestyle in a world where even distinguished noblemen (like his own father) have turned to the promising mercantile business. Rather than serving as the steadfast proponent of this way of life in a changing society, our protagonist soon finds an opportunity both to manipulate the courtly social code to which he adheres as well as to take advantage of the new

flexibility between social classes that he has shunned. This second point is apparent in a delightful parody of the social mobility described at the *novella*'s beginning. The young nobleman soon discovers that by climbing *down* a few rungs on the social ladder (or at least pretending to), he may position himself closer to the woman that he desires. In doing so, he simultaneously abuses the system of feudal servitude by gaining his master's trust in order to more easily sleep with his wife. This, as notes Picone, is an ironic literalization of the concept of love and loyalty to the feudal lady in courtly lyric poetry.<sup>102</sup> Truly, we cannot help but snicker at the irony when Egano's landlord confesses, "Tu se' dirittamente famiglio da dovere esser caro a un gentil uomo di questa terra che ha nome Egano, il qual molti ne tiene e tutti gli vuole appariscenti come tu se'" (Boccaccio, *Dec.* 628)—for we know that Lodovico's good looks will also be pleasing to a certain *gentil donna*, to whom he will also be *caro*. Finally, it is essential to remember that Lodovico's every deceptive deed is motivated by his love for Beatrice, and that this is his first time in love.<sup>103</sup> In this way, the entire *novella* may be interpreted as an extended parody on the ennobling effects of love, a notion held so dear by the Provençal poets, the poets of the *Scuola siciliana*, and the *stilnovisti* alike.

---

<sup>102</sup> See Picone:

Nella poesia provenzale sappiamo che esiste identità concettuale fra prassi erotica e piena sottomissione al volere della *Domina*: *amar e servir* sono semanticamente equipollenti, sinonimici. Trasposto però nel testo boccacciano il termine *servir* (che traduce appunto l'idea di lealtà assoluta nei confronti della donna, comparabile a quella che vincola il vassallo al suo signore feudale) perde completamente tutto il suo alone metaforico, il suo ambito connotativo. Esprime invece una realtà tutta fattuale e quasi contrattuale: Lodovico entra veramente nella casa di madonna Beatrice come servo (anzi, tecnicamente è "famigliare" di Egano, il marito). Lo stacco dall'ideologia cortese non potrebbe essere meglio indicato di così; la riduzione professionale del servizio amoroso è un altro indice evidente dell'impegno boccacciano al controcanto ironico ("Rendez-vous" 74).

<sup>103</sup> Describing Lodovico's first hearing of Beatrice, Boccaccio writes, "La qual cosa ascoltando Lodovico, che d'alcuna ancora innamorato non s'era [...]" (*Dec.* 628).

Lodovico proves to be less than a gentleman, but Beatrice is not the paragon of feminine virtue, either. In fact, when he finally confesses his love for her during a spirited game of chess,<sup>104</sup> she reveals her preference for Anichino's aggressive, sexually-driven passion for other, more passive attempts to woo her, and responds with an offer of physical gratification:

Anichino mio dolce, sta di buon cuore: né doni né promesse né vagheggiare di gentile uomo né di signore né d'alcuno altro, ché sono stata e sono ancor vagheggiata da molti, mai mi poté muovere l'animo mio tanto che io alcuno n'amassi; ma tu m'hai fatta in così poco spazio, come le tue parole durate sono, troppo più tua divenire che io non son mia. Io giudico che tu ottimamente abbi il mio amor guadagnato, e perciò io il ti dono e sì ti prometto che io te ne farò godente avanti che questa notte che viene tutta trapassi (Boccaccio, *Dec.* 630).

Of course, the “gifts, promises, and fine words” that have proven to be so unsuccessful in other men's attempts at persuading Beatrice to fall in love with them are precisely the expressions of courtly love that are to be expected from a real gentleman, and should be very effective upon a real lady. Boccaccio playfully presents his readers with a flesh-and-blood woman who is not interested in love tokens, compliments, or even poetry. This fourteenth-century Bolognese gentlewoman instead willingly gives herself to a man who has just confessed his false identity and completely dishonest conduct toward her husband, as well as his inappropriate obsession with and sexual desire for herself. Marga Cottino-Jones suggests that this less-than-ladylike behavior is Boccaccio's warning against idolizing women: “The obvious irony of Madonna Beatrice's bawdy and rough play in contrast to Lodovico's idealized expectation of her seems to warn young men against an unrealistically lofty and abstracted view of women” (132). I argue instead that Boccaccio is warning his readers against an “unrealistically lofty and abstracted

---

<sup>104</sup> It is here that Lodovico confirms that he did, in fact, fall in love with Beatrice by hearsay, and did not simply desire to see her after hearing about her and then fall in love with her at first sight, as did Alatiel's lovers in *Dec.* II.7. This is apparent in the order of the events that Lodovico describes to his lady: “Le disse chi egli era, quel che di lei aveva udito e dove e come di lei s'era innamorato e perché per servitor del marito di lei postosi” (Boccaccio, *Dec.* 630). Lodovico admits to having fallen in love with Beatrice after hearing about her and before becoming her husband's servant.

view” of courtly lovers, as he has done in his other tales of *amor de lonh*. Had Boccaccio’s intent been to warn against idolizing women, one would expect him to highlight Lodovico-Anichino’s disappointment in discovering Beatrice’s true nature. Our protagonist, however, does not show any sign of distaste for his lady’s aggressive sexuality; on the contrary, he seems quite pleased with her response: “Queste cose dette, Anichin lasciata la donna andò a fare alcune sue bisogne, aspettando con la maggior letizia del mondo che la note sopravvenisse” (Boccaccio, *Dec.* 631).

Boccaccio reemphasizes Beatrice’s unladylike conduct—as well as Lodovico’s surprisingly lax attitude toward it—at the tale’s conclusion. The entire garden scene, in fact, is a potent farce of what would have been, according to the dictates of the aristocratic society to which Lodovico supposedly subscribes, the young gentleman’s appropriate response to his lady’s deceptive nature. Though Beatrice is undoubtedly the mastermind behind their little scheme, she gives Lodovico the freedom of creativity in carrying out her instruction to “shower Egano with abuse.”<sup>105</sup> Surprisingly, the young lover finds no difficulty in finding effective insults with which to slander the unfortunate crossed-dressed Egano. His invective describes Madonna Beatrice’s own iniquities with such precision, that there is no mistaking Boccaccio’s ironic intent.<sup>106</sup> Here, at the peak of Boccaccio’s parody, we see a caricature of the tragic outcome of transgressing societal codes to which Gerbino fell victim. In the new society depicted in *Dec.* VII.7, there are no consequences for sinning against honor—the only ones who lose are those who allow themselves to be outwitted. Egano’s beguilement is so pathetic because he is not aware that he is

---

<sup>105</sup> This is a paraphrase of McWilliam’s translation (523). Beatrice’s instructions are as follows:

Bocca mia dolce, tu prenderai un buon bastone e andr’tene al giardino e facendo sembianti d’avermi richesta per tentarmi, come se io fossi dessa, dirai villania a Egano e soner’ mel bene col bastone, perciò che di questo ne seguirà maraviglioso diletto e piacere (Boccaccio, *Dec.* 632).

<sup>106</sup> Lodovico’s well-placed accusations include: “Ahi malvagia femina, dunque ci se’ venuta e hai creduto che io volessi o voglia al mio signore far questo fallo? Tu sii la mal venuta per le mille volte!” and “Via, che Dio vi metta in malanno, rea femina, ché io il dirò domattina a Egano per certo” (Boccaccio, *Dec.* 633).



a victim. He returns to his bedroom, battered and still dressed in Beatrice's clothes, affirming the fidelity of both his wife and his servant—beliefs that will only allow such persons to more easily prolong their affair.<sup>107</sup> Finally, lest we readers are tempted to celebrate true love's victory, Boccaccio concludes with a reminder of Lodovico's only provisional commitment to this affair. While still in Paris, the young nobleman vowed only to stay in Bologna for as long as the lady pleased him; similarly, Boccaccio writes that Lodovico will continue his affair with Beatrice "mentre a Anichin piacque dimorar con Egano in Bologna" (*Dec.* 633)—that is, until he loses interest in his new situation. Boccaccio thus clarifies that we have not witnessed the power of young love to triumph over external forces, but rather the fulfillment of the whim of two deceivers, at the expense of a man who has done nothing more than trust the two people who owe him their unconditional loyalty—his wife and his best servant.

What is the lesson to be learned from Boccaccio's modern-day take on love by hearsay? Filomena reveals no explicit purpose for her tale apart from mere diversion; she states simply that she aims to tell a tale as enjoyable as those that came before it.<sup>108</sup> However, even with the apparent gaiety of the tale's concluding slapstick scene, *Dec.* VII.7 leaves us feeling uneasy. The laughter that Lodovico and Beatrice and even Egano share on many future occasions at recalling

---

<sup>107</sup> See Boccaccio:

Era in opinione d'avere la più leal donna e il più fedel servidore che mai avesse alcun gentile uomo; per la qual cosa, come che poi più volte con Anichino e egli e la donna ridesser di questo fatto, Anichino e la donna ebbero assai agio di quello per avventura avuto non avrebbono a far di quello che loro era diletto e piacere (*Dec.* 633).

<sup>108</sup> See Boccaccio: "Amorose donne, se io non ne sono ingannata, io ve ne credo uno non men bello raccontare, e prestamente" (*Dec.* 627).

that night's events<sup>109</sup> does not provoke a similar reaction in the *brigata*. The young aristocrats appear disoriented by the tale's conclusion, and their judgment is uncharacteristically tentative:

Stranamente pareva a tutti Madonna Beatrice essere stata maliziosa in beffare il suo marito, e ciascuno affermava dovere essere stata la paura d'Anichino grandissima quando tenuto forte dalla donna l'udi dire che egli d'amore l'aveva richiesta (Boccaccio, *Dec.* 634).

Vittore Branca identifies the sudden shift in the various literary components of the *novella* as the principal cause of the *brigata*'s "surprise."<sup>110</sup> While I agree with Branca, I would argue that Boccaccio's storytellers are also reacting to shift that is not literary in nature, although it is represented by Boccaccio's manipulation of narrative devices. As Picone notes, the tonal and stylistic distinction between the first and second half of the *novella* is correspondent to the two halves' social and ideological environments; in short, Boccaccio's movement from the tragic into the comic mode is simultaneous with his passage from a courtly perspective to one that is, essentially, bourgeois:

La prima metà della novella assume una tonalità alta e riproduce un ambiente socio-culturale raffinato, oltre che una ideologia cortese-cavalleresca; la seconda sviluppa invece una conclusione del tutto imprevedibile per il lettore che ha appena attraversato l'amenno spazio aristocratico e respirato l'aria rarefatta circolante nella prime parte: la sua tonalità è bassa, il registro stilistico che essa impiega è quello comico-realistico, lo sfondo sociale e ideologico che sembra le si adatti più è quello borghese ("Rendez-vous" 71).

Filomena's listeners (and Boccaccio's readers) witness a shift from an aristocratic to a middle-class society in this tale—one that reflects the boom of the merchant class in Boccaccio's own day. It is for this reason that the members of the *lieta brigata*—who we know to belong to this first social rank—cannot conceal their apprehension. They are aware of the turbulent nature of

---

<sup>109</sup> See Boccaccio: "Poi più volte con Anichino e egli e la donna ridesser di questo fatto" (*Dec.* 633).

<sup>110</sup> See Branca: "Non è un giudizio di carattere formale o di pietà come altri espresso dai giovani dell'aristocratica brigata [...]. La sorpresa è provocata qui dall'improvviso capovolgimento che caratterizza la novella precedente nella vicenda, nei toni, nei caratteristi stessi dei protagonisti" (Note 1386 n. 2).

the time and place in which they live, and realize that their ideologies have already begun to be replaced by those of a new, larger class. Should the skeptical reader feel that this is placing too much significance on Filomena's comedic tale, he would do well in remembering the context of the *novella* within Day Seven. This, undoubtedly, is the most transgressive of the *Decameron's* days, being ruled by the most rebellious member of the *brigata*, Dioneo. The very theme of the day—that of tricks played by women on their husbands—represents “the ultimate transgression within patriarchal society” (*Brigata: Dioneo*). Indeed, by the end of the *novella*, the patriarchal order has toppled completely: Lodovico and Bearice's deceiving of Egano not only breaches conjugal and feudal loyalties, but they also dare to laugh about their betrayal along with him.

Perhaps all of this would not be so disturbing if Lodovico had been rogue in the first place. Had our protagonist been a merchant, like his father, *Dec. VII.7* might have simply functioned as a warning to the upper class not to trust members of a class below their own. Boccaccio offers his readers no such simplicity. Lodovico's behavior is so threatening because he is not a merchant—he is a nobleman, who has deliberately rejected the merchant's way of life in his pursuit of gentlemanly values. And there is nothing more indicative of his courtly aspirations than the way in which he falls in love—*amor de lonh*, as Picone puts it, is “la metafora forse più riassuntiva della cultura romanza” (“Rendez-vous” 71). Once again, Boccaccio has taken the ultimate expression of courtly love, and deconstructed it to a point past recognition. His transformation of *amor de lonh* is never more drastic than in this tale. *Dec. VII.7* truly represents the culmination of a progression—the lovers do not deny themselves carnal pleasure in order to adhere to courtly etiquette, as in *Dec. I.5*; nor must they lose their lives “before tasting the fruits of their love”<sup>111</sup> as a punishment for their dishonor, as in *Dec. IV.4*.

---

<sup>111</sup> This is McWilliam's translation of “senza alcun frutto del loro amore aver sentito” (326).

Living and loving, Lodovico and Beatrice represent an exception to the rules of social order.<sup>112</sup> Boccaccio depicts a world in which the social and literary principles regarding love, against which he has rebelled in his previous tales, have unraveled. But the author's attitude is not entirely celebratory. Boccaccio forces his readers to evaluate the price of this freedom, the price of breaking down preconceived notions about love and literature. Then, as is his wont, he steps back from his own narrative, offering us no advice, consolation or even condemnation, but merely presents us with a picture of the world as it is.

\* \* \*

Boccaccio's masterpiece is certainly not the only work in late medieval or Renaissance Italian literature that features the topos of love by hearsay; given the collection's great influence over later texts, it is not surprising that we find examples of this motif in the works of the great fifteenth- and sixteenth-century *novellieri*, such as Giovanni Sabadino degli Arienti, Matteo Bandello, and Giovan Battista Giraldi Cinzio.<sup>113</sup> The topos also appears in Renaissance comedies—it is clear, for example, that Machiavelli borrowed heavily from *Dec.* VII.7 in order to create the narrative catalyst for his *Mandragola*.<sup>114</sup> The treatment of love by hearsay as a literary device the *Decameron*, however, is unique in that the author was clearly aware of its

---

<sup>112</sup> A. Bonadeo attempts to establish a rule regarding Boccaccio's treatment of the love between noble characters in the *Decameron*:

When Boccaccio comes to deal with love relationships involving noble characters he attributes to them superior moral qualities and uses a higher stylistic level. These characters display a refined way of feeling, and love acts upon them as an ennobling force. There are a few cases of sexual relations but then the characters must either marry or die; that is, their relationship is either brought within the conventional moral frame or is sanctioned by moral conventions (519).

In a footnote he is forced to concede two exceptions, one of which is *Dec.* VII.7.

<sup>113</sup> See Appendix A.

<sup>114</sup> Besides Machiavelli's *Mandragola*, I have found an example in Ludovico Ariosto's *Suppositi*. See Appendix A.

philosophical implications. Boccaccio's is also one of the key texts in following the debate over this question, since he addresses it explicitly in the introduction to *Dec.* IV.4. Finally, it is notable that nearly two hundred years after the *Decameron's* publication, it would become one of the most often-cited works in the debate over the question of love hearsay that took place within sixteenth-century love dialogues and treatises as well as academic lectures. An examination of these texts will be the subject of the next chapter.

CHAPTER THREE  
LOVE BY HEARSAY AS A *QUESTIONE D'AMORE* IN THE SIXTEENTH CENTURY

The debate over love by hearsay erupted in the sixteenth century, a result of the popularity of standard *questioni* or *dubbi d'amore*, one of which was the question of whether or not a person could fall in love with another he or she had never seen. Several scholars have traced the development of the use of questions in European literature, from the Provençal troubadours to the *trattatisti* of the Cinquecento.<sup>115</sup> A codification of these questions appears in a sixteenth-century work that is no longer extant. Modern knowledge of it relies upon its mention in what may be considered “the first modern treatise on love” (Crane 21), Mario Equicola’s *Libro de natura d’amore* (1525). In the first chapter, Equicola offers an encyclopedic account of works concerning the nature of love, starting with Guittone d’Arezzo and ending with a certain Gian Giacomo Calandra. The latter is the author of a dialogue entitled *Aura*. Equicola records that the work consists of seventy doubts on love, and lists “Se di fama uno se puo inamorar di donna” (Equicola 36-37) as one of them. The questions from Calandra’s work enumerated by Equicola represent the most common *dubbi* that appear in subsequent works.<sup>116</sup>

These questions were debated in two general contexts: in dialogues pretending to be transcriptions of conversations among ladies and gentlemen that usually took place in a

---

<sup>115</sup> The various milestones along the path leading from the Provençal poetical genres of the Tenzon and *jocs-partitz* to Italian love treatises of the late Renaissance include Andreas Capellanus’s *De amore* (1185), Giovanni Boccaccio’s *Filocolo* (1335-1336), Francesco da Barberino’s *Del Reggiamento e costumi di donna* (1348) and Giovanni di Gherardo di Prato’s *Paradiso degli Alberti* (1426). Thomas Frederick Crane estimates that the debate of questions as a social diversion precedes even the French literary forms, rendering the “trail” even longer (47).

<sup>116</sup> R. E. Reiner writes, “A me sembra quasi certo che a questi trastulli di società dovessero servire quei ‘circa settanta dubbi d’amore,’ che Gio. Giacomo Calandra registrò nel suo libro intitolato *Aura*” (383). Lorenzo Savino refers to the passage and agrees with Reiner on this point (Vol. 10, 38), and expands on it:

Questo libro per noi irreperibile esercitò la sua influenza su un trattatista d’amore “sui generis” [...] è plausibile abbia potuto servire a tutti coloro che in trattati e novelle o romanzi d’amore continuarono dopo il Calandra simile tradizione medievale della letteratura erotica (Vol. 10, 41).

noblewoman's drawing room, and in philosophical dialogues and treatises as well as lectures given to the academies that were so popular at this time.<sup>117</sup> Typically, the interlocutors in dialogues featuring a polite setting rely on literary evidence to support their arguments, and nearly always conclude that love by hearsay is possible. In philosophical dialogues and treatises and academic lectures, scholars turn, naturally, to philosophical authorities to prove that love for an unseen person is simply not logically plausible. A survey of this era's various dialogues, treatises, and lectures reveals an increasing tension between philosophical and literary authority surrounding the question of love by hearsay, and proves that, by the mid-sixteenth century, the question of *amor ex auditu* was still unresolved.

BALDASSARRE CASTIGLIONE'S *LIBRO DEL CORTEGIANO* (1528)  
LOVE BY HEARSAY IN ACTION AT THE COURT OF URBINO

Baldassarre Castiglione's *Libro del cortegiano* (1528) is unique among the other works analyzed in this chapter for several reasons. First, although scholars such as John Charles Nelson and Lorenzo Savino include Castiglione's work in their studies on love treatises, they admit that it is not a true *trattato d'amore*: it shares many characteristics with works of this genre, but it is, in fact, a courtesy book.<sup>118</sup> Second, though, like in other love treatises, the author claims that the content of his work is a transcript of the conversations that took place among gentlewomen and gentlemen, the setting is uniquely courtly. These are not the proceedings of a discussion in the presence of any noblewoman, but in that of the Duchess Elisabetta Gonzaga at the Court of

---

<sup>117</sup> Crane also divides the use of "questions" or "doubts" about love in the sixteenth century into these two broad categories. This is one of the principal topics of his third chapter (Crane 98-158).

<sup>118</sup> See Nelson (116) and Savino (Vol. 9, 231). These shared characteristics include the contextualization of the dialogue in a polite setting, among interlocutors belonging to polite society, and the proposal of various questions as a form of entertainment. I will analyze both of these shortly. Nelson and Savino both cite Pietro Bembo's exposition of the nature of love by in the fourth book as justification for its presence in their analyses on love treatises.

Urbino. Castiglione writes that after dinner, many gentlemen and ladies of the court would follow the Duchess to her salon, where “si proponeano belle questioni” (Castiglione 36-37).<sup>119</sup> While the asking and answering various questions for the sake of entertainment was common practice among polite society, Castiglione is innovative in his clarifying that the rules of this debate are those typical instead of a philosophers’ school.<sup>120</sup> The book’s most significant departure from other love treatises, however, concerns the nature of the evidence submitted by the interlocutors. Federico Fregoso and Bernardo Dovizi appeal to the authority neither of the philosophers nor of the poets when stating their cases; instead, they easily find examples from life at the Gonzaga court. Remarkably, tales of love by hearsay such as those the *Decameron* or philosophical discussions of it, such as that found in the *Nicomachean Ethics*, are irrelevant in this setting—the ladies and gentlemen at the Court of Urbino instead reenact such tales in their daily lives. Castiglione thus demonstrates that the idea of a good reputation’s capacity to rouse affection, and even desire, in others, is inherent to courtly social dynamics.

The Duchess’s companions never debate the question “Se di fama uno se puo inamorar di donna,” but Fregoso focuses on a similar topic near the end of *Il libro del cortegiano*’s second book, when he describes the dependence of a courtier’s fortune upon the opinions of others. He reveals that even if he is the epitome of the proper gentleman, the courtier cannot save himself from ruin if his prince holds a negative (albeit false) opinion of him. In this case, his peers will immediately deem the courtier worthless, and refuse to engage with him in normal social

---

<sup>119</sup> Paolo Zoccola specifies in his note that these are “questioni d’amore” (37 n. 2), confirmed by Castiglione’s contextualization of these questions within other courtly social diversions, such as “piacevoli feste e musiche e danze,” “giochi ingeniosi,” “disputazioni di diverse materie” and “imprese” (Castiglione 36-37).

<sup>120</sup> See Castiglione: “Ed in quelle cose che non pareranno convenienti sia licito a ciascun contradire, come nelle scole de’ filosofi a chi tien conclusione” (45). This indicates what Crane recognizes as the extension of the acedemical passion for debate into the polite literature (154). In his 1562 dialogue *Aretefila*, Luc’Antonio Ridolfi will also make a distinction between conversations taking place “nelle scuole de’ filosofanti” and those conducted “in camera di gentildonne,” but his interlocutors rule in favor of the latter style (5). See Chapter Four.



conduct. This reaction, furthermore, will permeate all rungs of the court's social ladder, so that he will be scorned even by the pageboys. Fregoso then demonstrates the absoluteness of the law of the court by describing the inverse situation: a fool accepted by the sovereign prince will be esteemed by others, as well—"Tanto son fermi ed ostinati gli omini nelle opinioni che nascono da' favori e disfavori de' signori" (Castiglione 139). Not to be distracted from the purpose of the discourse, that is, "formar con parole un perfetto cortegiano, esplicando tutte le condizioni e particular qualità, che si richieggono a chi merita questo nome" (Castiglione 45), Fregoso finally takes the opportunity to introduce the perfect courtier's next requirement: to act in such a way that his good reputation precedes him—"che prima vi vada la bona opinion di sé che la persona" (Castiglione 140).

At this point, Dovizi interrupts to indicate a weakness in Fregoso's so-called recipe for success, for in his experience (and, he believes, that of others), one may be easily disappointed by the actual appearance of something or someone he has heard about.<sup>121</sup> He attributes these anticlimactic encounters to "aver troppo creduto alla fama"—relying too much on hearsay—and concludes his interjection with the observation: "Gli animi nostri spesso formano cose alle quali impossibil è poi corrispondere, e così più se ne perde che non si guadagna" (Castiglione 140). Fregoso counters by specifying his criteria. He concedes that those things that can be disappointing at first glance are exactly that: *things* (rather than people) that can be judged within

---

<sup>121</sup> See Castiglione:

"Il non so come questo giovì", rispose messer Bernardo Bibbiena; "perché a me più volte è intervenuto e, credo, a molti'altri, che avendomi formato nell'animo, per detto di persone di giudicio, una cosa esser di molta eccellezia prima che veduta l'abbia, vedendola poi, assai mi è mancata e di gran lunga restato son ingannato di quello ch'io estimava" (140).

Deliberation over this topic also appears in Giuseppe Betussi's *Raverta* (1544) and Benedetto Varchi's lecture to the *Accademia fiorentina* (1554), to be analyzed later in this chapter, as well as in Ridolfi's *Aretefila* (1562) (see Chapter Four).

a single glance.<sup>122</sup> “Ma delle condizioni degli onimi non intervien così,” he insists, “perché quello che si vede di fuori è il meno” (Castiglione 140). Fregoso, however, admits that “non si po negar che queste prime impressioni non abbiano grandissima forza e che molta cura aver non vi si debba” (Castiglione 141). He supports his claim with two anecdotes involving women who have fallen in love based on a second-hand account.

One of the most striking characteristics of Fregoso’s tales of love by hearsay is that they clearly do not describe the paradigm of courtly love, but a series of events that transpired within the reality of a sixteenth-century Italian court, far from the idealized world depicted in chivalric romances. Fregoso’s ironic tone surfaces in his portrayal of the beloved: he describes a gentleman of worthy qualities—but not so worthy “che non se gli trovassino molti pari ed ancor superiori” (141). A certain woman becomes enamored of him, and behaves in a way appropriate for a courtly lover—her affection grows as she is encouraged by his own affection for her and, unable to see her lover, she chooses another woman to be her confidant.<sup>123</sup> It is this second noblewoman—whom Fregoso describes as “né di nobiltà né di bellezza non [...] punto inferior alla prima” (Castiglione 141)—who falls in love by hearsay. Her affections are based not only upon the reputation of the gentleman, but also upon that of the woman who loves him; for the second lady knows the first to be “discretissima e d’ottimo giudicio” (Castiglione 141).<sup>124</sup> The

---

<sup>122</sup> In this case, Fregoso’s examples are cities, that of Rome and Naples, which one may read about but be disappointed by upon his first visit.

<sup>123</sup> The practice of the confidant falls within Andreas Capellanus’s guidelines for proper courtly love (see n. 89 above). Being unable to see the beloved is a common difficulty in courtly affairs; it is a problem that appears in numerous instances in literature and is also expressed in one of the standard *questioni d’amore*. Crane cites an early example in the fifteenth-century *Cancionero de Baena*. His English translation reads: “Which is better, to see one’s beloved and never speak to her, or always to speak to her and never see her?” (17).

<sup>124</sup> Castiglione’s words recall those of Saint Augustine in *Confessiones* IV.14.21, whose idea, “Hinc enim amatur qui laudatur, dum non fallaci corde laudatoris praedicari creditur, id est cum amans eum laudat,” is reiterated by Dante in *Purgatorio* XXII (see Chapter One). Both *auctores*, however, maintain the importance of the virtue of the one who praises in the context of what Augustine would categorize as love *ex notitia virtutum* (*De trinitate* X.1.1)—

favorable description—coming from a worthy source—serves as the sensory stimulus in the phantasmatic process, and the lady imagines the man to be “il più bello e ‘l più savio e ‘l più discreto ed in somma il più degno omo da esser amato” (Castiglione 141). The image having been formed, infatuation is now possible: “e così, senza vederlo, tanto fieramente se ne innamorò” (Castiglione 141). *Fieramente*, as noted by Vittorio Cian in his edition of *Il libro del cortegiano*, is, within the novelistic tradition, the adverb that most often describes “certi moti violenti e crudeli d’una passione irresistibile” (188 n. 20). This same word would appear later in Lodovico Domenichi’s *Dialogo d’amore*, in which Count Hercole Rangone, describing the love of Jaufré Rudel for the Countess of Tripoli, states, “s’accese fieramente dell’amor di lei” (26).<sup>125</sup> The noblewoman’s love in Fregoso’s story, however, is far from the courtly model, as demonstrated by the actions to which such fervent love propels her. As a confidant, the lady is bound to faithfully help her friend in her affair;<sup>126</sup> however, Fregoso explains that she endeavors not to win the man for her friend, but for herself. This first episode of Fregoso’s love story ends with his remarking upon the lady’s character. The reader cannot overlook Castiglione’s ironic tone as his courtier describes the ease with which the lady accomplished her mission, “perché in vero era donna più presto da esser pregata, che da pregare altrui” (141).

“Or udite bel caso” (Castiglione 141): Fregoso thus prepares his audience for the second installment of his mediation on the influence of hearsay in relationships between men and women at court. He introduces a third woman (although the first, having lost in this game of

---

that is, a man's spiritual beauty that may be appreciated by another—and not, as is in the case of Castiglione’s anecdote, love for *corporis pulchritudo* (*De trinitate* X.1.1)—physical beauty.

<sup>125</sup> See n. 194 below.

<sup>126</sup> In this thirty-first rule of love, Andreas Capellanus admits that two women may love one man (“Unam feminam nil prohibet a duobus amari et a duabus mulieribus unum” (*De amore* II.8.48)). The conflict with the courtly code in this case from *Il libro del cortegiano* is derived from the fact that the first woman trusted the second to be her confidant, in which case the second should do everything to promote the success of lovers’ affair.

love, has by now disappeared from the narrative). The narrator introduces this lady to his audience as “pur nobilissima e di costumi e di bellezza rarissima” (Castiglione 141-142). The reader, however, who, upon arriving at this point in the tale, must already be skeptical of Fregoso’s ascertainment of nobility and graciousness, may find difficulty in reconciling this description with its corollary: “la quale essendo, come è il più delle donne, curiosa e cupida di saper secreti” (Castiglione 142). It is because of this part of her nature, the gentleman explains, that, when a letter written by the second woman from the previous episode to her lover falls into the hands of the third lady, she opens and reads it. What follows is a case of *amor ex lecto*.<sup>127</sup> In this case, falling in love through the written word functions in a way very similar to *amor ex auditu*: the reader first develops compassion for one she realizes is loved sincerely by another. She then nurtures her desire, “rivolgendo [le parole] nell’animo” (Castiglione 142), an action that finds its counterpart in the *immoderata cogitatione* described by Andreas Capellanus in his definition of love. Fregoso identifies the immediate cause of the lady’s falling in love with the man to whom the letter is addressed as her consideration “di che sorte doveva esser colui che avea potuto indur quella donna a tanto amore” (142). He then concludes with perhaps the most intriguing statement in the two chapters under discussion: “e fece quella lettera forse maggior effetto, che non averia fatto se dal giovane a lei fosse stata mandata” (Castiglione 142). The idea that reading *about* the man—that is, reading a letter addressed to him by another—has a “greater effect” on the woman than if he had written directly to her, seems to challenge the traditional

---

<sup>127</sup> We have seen this phenomenon in Saint Augustine’s *Confessiones* IV.14.21, Dante’s *Purg.* XXII.10-18, and Petrarch’s *Rerum senilium libri* XVII.7. See n. 38 above.

assertion that the affection prompted by a second-hand account is a weaker form of love.<sup>128</sup> This tale, however, more directly illustrates the concept to which Fregoso has alluded until this point and will declare clearly in his subsequent rebuttal to Gasparo Pallavicino; that is, “credemo piú alla altrui opinione che alla nostra propria” (Castiglione 143). Thus, while Castiglione does not claim that love by hearsay is more powerful than that generated by sight, he demonstrates its inherent effectiveness within courtly culture, due to its dependence on the value assigned to the opinions of others.

Although he demonstrates that love by hearsay is both possible and powerful, Castiglione does not present an idealized picture of it. Fregoso, in fact, equates this type of love with poison prepared for one person and drunk by another:

E come talor interviene che 'l veneno in qualche vivanda preparato per un signore ammazza il primo che 'l gusta, cosí questa meschina, per esser troppo ingorda, bevvé quel veneno amoroso che per altrui era preparato (Castiglione 142).

He then abruptly addresses his audience with the rhetorical question, “Che vi debbo io dire?” (Castiglione 142). The colloquialism indicates a shift into a less formal register, perhaps to match the rather base nature of the affair, which Fregoso reveals in the next sentence. The couple violates the rule of discretion, prompting the public divulgence of the affair, and many other ladies—who prove themselves to be less than ladylike—react with a strange mix of spiteful competition and peer emulation by trying their best to seduce the man.<sup>129</sup> The result is a comical scene, in which the noblewomen of the court squabble over the man’s affections, “come i

---

<sup>128</sup> Although Giacomo da Lentini and Cecco d’Ascoli do not write about the phenomenon of “love by reading,” their insistence that love by hearsay is possible, but less potent form of love seems to be in conflict with Fregoso’s statement.

<sup>129</sup> See Castiglione: “La cosa fu assai palese ed andò di modo, che molte donne oltre a queste, parte per far dispetto all’altre, parte per far come all’altre, posero ogni industria e studio per goder dell’amore di costui” (142). Andreas Capellanus warns against publicizing love affairs in several places in the *De Amore*, such as II.6.32 (“Amorem non esse propalandum”) and II.8.36 (“Amor raro consuevit durare vulgatus”).

fanciulli delle cerase” (Castiglione 142). “E tutto,” Fregoso reminds his audience as if concluding an Aesopian fable, “procedette dalla prima opinione che prese quella donna, vedendolo tanto amato da un’altra” (Castiglione 142).

Sensing that Fregoso has arrived at the end of his monologue, Pallavicino attempts to disregard the evidence on the basis that it involves the irrational conduct of women.<sup>130</sup> He also insists that a man favored by so many women must be “un nescio” and “da poco omo,” offering the following generalization as evidence: “Perché usanza loro è sempre attaccarsi ai peggiori e, come le pecore, far quello che veggon fare alla prima, o bene o male che si sia” (Castiglione 142). After the youth is briefly chastised by the resident defender of women, the Duchess Gonzaga, Fregoso is given the opportunity to promote equality among the sexes and, more importantly, to reiterate that the influence of reputation is much more broad than Pallavicino suggests. He concedes that women sometimes fall in love “più per l’altrui giudizio che per lo loro,” but adds that “i signori e molti savi omini spesso fanno il medesimo” (Castiglione 143). Remarkably, Fregoso then reminds his genteel audience that they, as well as himself, have believed and do believe in the opinions of others more than in their own.<sup>131</sup> His examples this time are not of love by hearsay, but of the variable worth assigned to nonliving items: in the first, certain verses thought to have been written by famed poet Jacopo Sannazaro were highly praised until they were found to have been authored by another; in the second, Fregoso describes a sort of rigged blind taste test, in which Pallavicino himself judged the same wine more or less favorably because he was convinced of its derivation from one region or another. In this last

---

<sup>130</sup> See Castiglione: “Voi per confirmare il parer vostro con ragione m’allegate opere di donne, le quali per lo più son fuori d’ogni ragione; e se voi voleste dire ogni cosa” (142).

<sup>131</sup> See Castiglione: “E se licito è dir il vero, voi stesso e noi altri tutti molte volte, ed ora ancor, credemo più alla altrui opinione che alla nostra propria” (143).

case, the revelation of the truth was not sufficient to change the young man's mind, "tanto fermamente era confermata nell'animo [suo] quella falsa opinione, la qual però dalle altrui parole nasceva" (Castiglione 143). This last comment alludes to *Il libro del cortegiano's* significant contribution to our understanding of the relationship between love and reputation in early modern Italian thought: it demonstrates that love by hearsay represents the very essence of courtly culture. Tales of men and women falling in love because of the immense value they assign to the appraisal of others are credible in a culture in which the actual truth regarding a man or woman's character is irrelevant in comparison to one's reputation. Fregoso demonstrates his understanding of this concept in the first line of the subsequent chapter, when he returns to the original purpose of the discourse; that is, to discuss the behavior of the perfect courtier: "Deve adunque il cortegiano por molta cura nei principii di dar bona impression di sé e considerar come dannosa e mortal cosa sia lo incorrer nel contrario" (Castiglione 143). Castiglione thus reveals that love by hearsay is based upon the illusion that is formed when people of a certain social status are convinced of another's worth.

GIUSEPPE BETUSSI'S *RAVERTA* (1544)  
A HYBRID DIALOGUE

Giuseppe Betussi's *Raverta* (1544) is a hybrid work, consisting of a Neoplatonic philosophical discourse on love as well as a debate over various *dubbi d'amore*, all embedded within a conversation between two gentlemen and a lady in the latter's drawing room. Betussi's dialogue illustrates the inherent contradiction between the Neoplatonic definition of love and the notion of love by hearsay. It is also an example of a work in which the author does not feel compelled to resolve such inconsistencies.

The scene is the house of Signora Francesca Baffa, who is reading another seminal work on the nature of love, Judah Leon Abravanel's (Leone Ebreo's) *Dialoghi di amore* (1535), when she is visited by Ottaviano della Rovere; that is, Raverta. The lady complains that she is has been unable to formulate a general definition of love, and asks Raverta to do so for her. The two are soon joined by a second gentleman, Lodovico Domenichi. What follows is an extended debate on the nature of love. The form of this debate is much different than that of its predecessors, which, Thomas Frederick Crane explains, "although they undoubtedly contributed to foster the fondness of discussions on the subject of love in polite society," were "learned treatises" (122).<sup>132</sup> Crane identifies *Il raverta* as part of a group of works that "will serve as a transition to the fashionable conversation of the day, in which [...] love in the form of gallantry bore so large a part" (122). Savino, in fact, identifies Betussi's dialogue as a paragon of "the metamorphosis of the Italian treatise":

L'argomento amoroso, stanco di riferirsi alle solite fonti classiche e romanze, estenuato dal gran numero dei trattatisti, finisce col passare in seconda linea, adattandosi a servire di cornice al quadro. D'altra parte, invece, quegli elementi esterni [...] passano al primo posto. Già è un passo verso tal metamorfosi il trattato italiano, per se medesimo, in quanto che alla sostanza neo-platonica aggiunge i lenocini svariati dell'arte indigena. Col Betussi l'elemento esterno soverchia il contenuto filosofico. [...] L'amore, invece di essere oggetto di speculazione teorica, è un'emanazione della vita pratica dell'autore e della sua cerchia (Vol. 10, 164).

Nelson agrees, suggesting that Betussi's "may be considered a hybrid kind of dialogue, mixing philosophical considerations of love with popular 'practical' and literary questions and 'human' love" (122). Most critics, in fact, recognize a shift in the form and content of the dialogue that

---

<sup>132</sup> Examples of these, examined by Crane, are Leon Battista Alberti's *Ecatomfila* (1471) and *Deifra* (1471), Marsilio Ficino's *De amore* (1484), Bembo's *Asolani* (1505), Equicola's *Libro de natura d'amore* (1525), Francesco Cattani da Diacetto's *Panegirico dell'amore* (1526) and *Tre libri d'amore* (1561), Abravanel's *Dialoghi di amore* (1535), Agnolo Firenzuola's *Ragionamenti* (1548), and Flaminio Nobili's *Trattato dell'amore humano* (1556).



divides it roughly in half.<sup>133</sup> A philosophical, idealistic approach to the debate on the nature of love is exhibited in the first section, that which is “più strettamente legata al modello bembiano” (Pozzi xxiii); while in the second part there is a tendency toward the more “practical” and “popular” approach to which Nelson refers, and, “anche se non seppe riprodurre la leggerezza e naturalezza della conversazione,” it is clear in this section that Betussi “si sforzò di evitare sia le durezza del ragionamento filosofico sia la troppo rigidità del discorso” (Pozzi xxiii). Mario Pozzi believes Betussi’s greatest achievement to be his faithful portrayal of the dynamics of conversations about love within polite society:

Il Betussi non mirava a dire una parola nuova, bensì a far opera di abile divulgatore, piegando alle convenienze mondane e alle esigenze del vasto pubblico quanto era stato discusso dalla trattatistica precedente. [...] Soprattutto dà respiro al dialogo la volontà di rispecchiare le conversazioni allora consuete nei circoli condotti da una bella donna (xxiii-xxiv).

Betussi accomplishes his objective to reflect such conversations through a series of questions posed by Signora Baffa, which Claudio Mutini correctly identifies as “tendenti a far slittare la discussione sul piano di un galante e raffinato trattenimento.” These are the standard *dubbi* of the “giuochi partiti,” whose sources are found in many of the works already mentioned.<sup>134</sup> Savino notes that Betussi would have almost certainly known Calandra’s work through that of Equicola,

---

<sup>133</sup> The exact boundary between the two sections is contestable: Mario Pozzi (xxiv) and Savino (Vol. 10, 219) both place Signora Baffa’s questions at the beginning of part two, while Claudio Mutini suggests they mark the conclusion of Part One.

<sup>134</sup> See Savino:

A metà quasi dell’opera comincia la seconda parte, tardiva prosecuzione dei ‘giuochi partiti’ della letteratura erotica romanza. Essi sono tutti o quasi tutti nel *Filocolo* del Boccaccio e nell’*Aura soave* del Calandra, due autori notissimi al giovane scrittore. Alcuni gli furono suggeriti con molta probabilità dal *Cortegiano*, citato più volte nel corso della trattazione, e dal dialogo dello Speroni, anche citato; altri potevano pervenirgli per altri tramiti usuali del tempo (Vol. 10, 219).

Here Savino reminds his readers that Betussi was also a translator of Boccaccio; his works include *I casi degli uomini illustri* (Venezia Arrivabene, 1545), *Donne illustri* (Venezia Nicolini, 1547), and *Genealogia degli dei* (Venezia, Al segno del Pozzo, 1547) (Vol. 10, 219 n. 1).

which he cites in his earlier *Dialogo amoroso* (Vol. 10, 219 n. 1). It is not surprising then, that among the many *questioni d'amore* Signora Baffa asks Raverta and Domenichi, the following version of the *Aura*'s "Se di fama uno se puo innamorar di donna" appears: "Può egli fare, che uomo di donna, e donna d'uomo per fama s'innamori?" (Betussi 126).<sup>135</sup>

Domenichi responds affirmatively: "Chiarissimo è che può" (Betussi 126). The gentleman continues his discourse, insisting that love by hearsay is necessarily perfect and good, for a person who is beloved because of her reputation must be good and beautiful, or—he adds— "se non è perfetta, almeno è stimata da molti per tale" (Betussi 127).<sup>136</sup> It is also irresistible: "Né lungo tempo si può ingannare, perché, udendo ragionare del valore, delle bellezze, delle virtù e della bontà d'alcuno, subito s'infiamma" (Betussi 127). Finally, taking into consideration the Platonic definition of love as "desiderio di fruire della cosa stimata bella, o vogliam dir buona, si brama d'esser tale" (127),<sup>137</sup> Domenichi judges love by hearsay to be "verissima specie d'amore" (Betussi 127). At this point the gentleman expressly compares love for someone seen and that for someone unseen. His conclusion is unique in the corpus of literature devoted to the subject; Domenichi suggests that the latter is superior to the former: "Perché non solamente per l'affezione, ch'altri porta ad una cosa che prima s'abbia veduta, s'accende; ma di più, e che meglio è, per generale opinione d'altri" (Betussi 127). Immediately recognizable in Domenichi's assertion that being esteemed by others to be perfect is equal to the condition of perfection, is the

---

<sup>135</sup> An interesting characteristic of Betussi's version of the question is that it mentions the possibility of a woman falling in love with a man by hearsay, which is not present in all versions of the question.

<sup>136</sup> Domenichi's explanation reads as follows:

Per lo più convien che sia buono e perfetto. Perché l'uomo, e così anco la donna, accendendosi per fama d'altri, non solo s'infiamma ed ama una cosa ch'egli solo stimi e buona e bella, ma anco di cosa, la quale, se non è perfetta, almeno è stimata da molti per tale (Betussi 127).

<sup>137</sup> This is Plato's definition of love in *Symposium* 230d, reiterated by Ficino in *De amore* I.4.

point demonstrated in Castiglione's *Libro del cortegiano*: in courtly culture, there is little distinction between the actual truth and what others—that is, others of a certain social status—say is the truth. While in *Il libro del cortegiano* Fregoso identifies this fact as the root of many dangers that the courtier will encounter, in *Il raverta*, Domenichi claims this as the reason for which love by reputation is “a true kind of love,” one superior to that based on sight.<sup>138</sup> In order to strengthen his argument, Domenichi calls upon the authority of Boccaccio; specifically, the tale of Gerbino and the Princess of Tunis (*Dec.* IV.4) and that of Lodovico and Beatrice (*Dec.* VII.7). The use of literary examples as evidence to prove or disprove various *questioni d'amore* was also a common practice at this time. Pozzi recognizes the long tradition of citing poetic evidence in questions on love, beginning with Dante's *Vita nuova*:

Mentre l'Equicola prende in considerazione veri e propri scritti sull'amore, per i due secoli precedenti molto si affida ai poeti. Egli ricordava lo stretto rapporto in cui il Dante della *Vita nuova* aveva posto l'amore e la lirica volgare; di conseguenza era in grado di dare il giusto rilievo alla funzione avuta dai poeti nel chiarire la natura d'amore (vi).

Italian literature's greatest *noveliere* also occupies a position among the ranks of poets in Equicola's encyclopedic first book; an exposition on Boccaccio's philosophy of love appears between that of “Ioan de Meun dicto Romant della Rosa et altri francesi” and Marsilio Ficino (36). The particular stories to which Domenichi refers are two of the standard literary examples that would be cited in discussions on love by hearsay in subsequent treatises.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Like Castiglione's Fregoso, Betussi's Domenichi challenges the notion upheld by medieval poets, such as Giacomo da Lentini and Cecco d'Ascoli, that love by hearsay is inferior to love born from sight.

<sup>139</sup> Maiko Favaro identifies Boccaccio as one of the authors most often quoted in debates over love by hearsay in sixteenth- and early seventeenth-century love treatises (9). Of all of his works, the tales of Gerbino (*Dec.* IV 4) and Lodovico (*Dec.* VII 7) are by far the most cited, along with—with much less frequency—that of the Marchioness of Montferrat (*Dec.* I.5) (Favaro 9). Nearly all of the dialogues and lectures that I analyze in this and the next chapter make use of these two tales. See Ortensio Lando (23), Varchi (545), Nobili (8), Domenichi (26), and Ridolfi (31-32).

Raverta agrees with his interlocutor on the point that love by hearsay is not only possible, but is also “more perfect” than that generated by the sight of the beloved: “Certo, non è dubbio che non si possa amare e meglio non si ami, per fama, altrui; cioè che anco l’amor non sia piú perfetto di quel ch’egli è, se per gli occhi altri s’infiamma” (Betussi 177). Like Domenichi, Raverta maintains that this type of love assures that the object of one’s affections will always be virtuous; the hearsay functions as a sort of filter, assigning value only to a woman “molto apprezzata da altri” (Betussi 177).<sup>140</sup> Although her the two gentleman in her company agree, Signora Baffa is not yet convinced, and must interrupt at this point with a doubt: “Essendo gli occhi le prime guide in amore, non so come io mi debba credere che per fama innamorar si possa” (Betussi 177). Baffa’s assumption that the eyes are the guides in love is part of the typical line of thinking regarding the process of falling in love. The specific lexicon appears in Propertius’s *Elegiae* and would be repeated in the vernacular by Petrarch.<sup>141</sup> Raverta replies:

Questo è facile: perché, tosto che vi perviene agli orecchi la notizia d’alcuna cosa degna e bella, allora gli occhi, diventando invisibili, corrono a contemplarla, e gli pare di vederla e comprenderla visibilmente, e nella mente formano la sua idea, la quale vi tien desta l’anima che brama anco effettualmente vederla (Betussi 177).

The phenomenon of invisible ears and eyes as the receptors of the internal senses is discussed in detail in the first part of Betussi’s dialogue, and is immediately recognizable as a description of the imaginative-phantasmatic process. In this first portion of *Il raverta*, recognizable as an abbreviated Neoplatonic dialogue, Raverta does assign a role to the ears in the process of falling in love. It is clear, however, that he is referring to their capacity to experience the beauty of

---

<sup>140</sup> See Betussi: “E sempre s’amerá cosa molto apprezzata d’altri, e non mai cosa vile o di poco valore” (177).

<sup>141</sup> Propertius writes: “Si nescis oculi sunt in Amore duces” (*Elegiae* II.15.12). As I will demonstrate later in this chapter, Varchi uses this line in his lecture in order to argue against the possibility of love by hearsay. The closest resemblance to Propertius’s line in Petrarch’s work appears *RVF* XXXVII: “Ch’a la strada d’Amor mi furon duci.” (v. 80). Ferdinando Neri cites *Elegiae* 2.15.12 in his note to this verse (58).

sound,<sup>142</sup> and not to *amor ex auditu*. The gentleman affirms that “i primi che siano causa di mettere considerazione a questa bellezza sono gli occhi” (Betussi 15-16);<sup>143</sup> and the Platonic concept of love as a force generated by sight appears in Raverta’s definition of love:

Amore è un desiderio acceso dall’amato, ch’entra per gli occhi nostri e scende al cuore. Onde gli occhi nostri mostrano e fanno fede del cuor nostro e dell’amore; e per gli atti e movimenti si conosce la perfezzione e possanza di quello, e non per le parole (Betussi 67).

It is the hybrid nature of Betussi’s dialogue produces contradictions within it, as noted by Nelson: “Seemingly earnest in his exposition of a supersensible ideal of love, Betussi apparently sees no contradiction in turning his attention to questions which would seem trivial if the Platonistic ideal of intellectual love and beauty were accepted at face value” (123). The first part of *Il raverta*, in fact, renders love by hearsay not only “trivial,” but impossible; Betussi’s treatise seems to at once support the idea of love reaching the heart exclusively through the eyes, as well as that of love through hearing. It is through this apparent incongruity, however, that the dialogue manages to serve as a microcosm of sixteenth-century Italian thought, demonstrating within

---

<sup>142</sup> The author clarifies this in his earlier explanation of the three types of beauty, including “quella delle voci: cioè l’armonia di suoni, di versi e di prose, delle quali le orecchie godono” (Betussi 12).

<sup>143</sup> A citation of the entire passage is as follows:

Raverta. I primi che siano causa di mettere considerazione a questa bellezza sono gli occhi, ai quali, per l’acuta visione ch’è in loro, prima si rappresenta a forma delle cose corporee; ed incontanente l’orecchie sono le seconde, che incominciano a porvi speranza, tosto che dono l’armonia, la quale subito passa più gli occhi e l’orecchie vengono a goder mirabilmente. A queste due parti la mente s’aggiunge, la quale incomincia meglio a por considerazione alle bellezze dell’anima; e, per fare un fermo vincolo, si come gli occhi e l’orecchie si sono infiammati di cognizione, così, avendo l’uomo la mente unita con questi, incomincia a considerar l’anima; e, trovandosi in arte sodisfatto nel cominciare a desiderar con gli occhi, con l’orecchie e con la mente propria, forma altri occhi ed altre orecchie nella istessa mente.

Baffa. Come volete che in noi siano altri occhi ed altre orecchie che queste visibili?

Raverta. E perché no? Subito gli occhi e le orecchie divengono invisibili, e si fanno a guisa della mente, allontanandosi in tutto dal corpo, congiungendosi all’anima intellettuale; e così incominciano ad amar le bellezze dell’anima, e da quella vanno ascendendo con l’anima, la quale diventa spirituale, a quella degli angeli, come più perfetta bellezza; tanto che con la mente, la quale è congiunta con l’anima spirituale ed in sé contiene vedere ed udire incomprendibile, considera e desidera di unirsi dal datore di tutte queste bellezze (Betussi 15-16).

which context the idea of love by hearsay was acceptable: it would be rejected in theoretical discussions on the nature of love, which were almost always based in Renaissance Neoplatonism. The possibility was considered—and even accepted—however, in another form of discussion on the nature of love in this era; that is, in the practical consideration of this topic, facilitated by *questioni* or *dubbi d'amore*. As in Betussi's case, these were asked and answered among genteel men and women for the sake of entertainment and social diversion.

ORTENSIO LANDO'S *QUESTITI AMOROSI* (1552)  
LITERARY AUTHORITY IN A COLLECTION OF *DUBBI D'AMORE*

Before examining the treatment of the question of love by hearsay in a purely academic setting, it is worthwhile to mention another place in which this *dubbio d'amore* is considered. Ortensio Lando's *Questiti amorosi*, appearing for the first time in a collection entitled *Varii componimenti di M. Hort. Lando, nuovamente venuti in luce* (1552), is one of the most influential collections of doubts in the sixteenth century.<sup>144</sup> Lando's brief but illuminating discussion of the question reads as follows:

Credete voi veramente che l'uomo si possa per fama innamorare?  
Se per la porta degli occhi suole entrare amore ne gli animi nostri, e chi dubiterà che anche per gli orrecchi non vi possa similmente entrare? Furono di questo parrere il Boccaccio nella novella di Lodovico, e di Gerbino; e il Petrarca in quella canzone: Se non come per fama uom sinnamora (23).

The logic of Lando's answer is rather unique; he concludes that love by hearsay is rarer than love by sight, but nevertheless "similar" to it. He thus equates the functions of the eyes and ears, implicitly contradicting the Aristotelian hierarchy of the bodily senses (a practice that, as we will

---

<sup>144</sup> Crane identifies Lando's work as the most famous among "the collections of 'Doubts,' which were so popular at this period, and which furnished a storehouse of questions for debates academical and private" (152). He writes: "Lando's work became popular at once, received the honor of translation into French, Spanish and English, and was pillaged and imitated by others" (Crane 153).

see in the next section, will be denounced by Varchi).<sup>145</sup> Lando supports his argument with literary examples—specifically, Petrarch’s *canzone* to the *Spirto gentil* (RVF LIII) and Boccaccio’s *Dec.* IV.4 and VII.7.<sup>146</sup> Just as for the gentlemen in Signora Baffa’s salon, for Lando, the presence of love by hearsay in the works of two of Italian literature’s “Three Crowns” is sufficiently persuasive. Just two years after the first publication of the *Questiti amorosi*, however, Benedetto Varchi would demonstrate how Lando’s reasoning—and that of others like him—was result of misreading literature as well as misinterpreting its power to reveal certain truths about love.

BENEDETTO VARCHI’S *SOPRA ALCUNE QUISTIONI D’AMORE* (1554)  
THE TRIUMPH OF LOGIC IN THE ACADEMY

The sixteenth-century sitting room was a forum for the lively debate of questions—most often those pertaining to love. There was another setting, however, in which discussions concerning love flourished: these were the academies, so popular in Italy during this era. Crane, in fact, claims that the large volume of these institutions is the single most defining characteristic of the Italian Renaissance (141). In the Cinquecento, the academies underwent a change, transforming from “largely learned bodies,” dedicated primarily to classical philosophy, into “social organizations still scholarly in their character,” in which “the social and convivial element played a large part” (Crane 142-143). Given that, in regard to social interaction, the

---

<sup>145</sup> One of Ridolfi’s interlocutors, Federigo, will commit the same logical fallacy in the *Aretefila*. See Chapter Four.

<sup>146</sup> The coda of Petrarch’s *canzone* is, together with these tales from the *Decameron*, among the most often-cited examples of love by hearsay in sixteenth-century Italian love treatises:

Si può affermare che, in relazione al tema dell’innamoramento per fama, le novella di Gerbino e di Anichino sono le testimonianze letterarie più frequentemente citate dai trattatisti, assieme al verso di Petrarca «Se non come per fama huomo s’innamora», dalla canzone *Spirto gentil* (Rvf 53, v. 93) (Favaro 10).

dynamics of these academies were similar to those of contemporary salons, it is no wonder that they were natural environments for the consideration of *questioni* or *dubbi d'amore*. The persistent “scholarly character” of the academies, however, ensured that the examination of such questions and doubts were grounded in logical reasoning and the accepted philosophical theories of the day.

Benedetto Varchi, deemed to be “among the shining lights for the Florentine Academy” (Crane 144), was among the most influential academics of his era. The value of his ideas is not dependent upon their originality, which is virtually nonexistent. Such is a mark less of Varchi’s capacities as a scholar, but of his conformity to the philosophy of his age—when “il sapere filosofico era concepito come patrimonio pressoché immutabile, da acquistare assai più che da aumentare” (Pirotti, *Benedetto* 63). The philosopher’s real merits, instead, may be attributed to his talents as a popularizer (Pirotti, “Aristotelian” 191). Varchi managed to synthesize complex ideas expressed in disparate sources into a coherent argument that was both comprehensible and attractive to his peers. Umberto Pirotti offers an amusing metaphor for this feat, by which, he asserts, Varchi demonstrates “una certa disposizione alla filosofia ed acquista un valido titolo per conseguire fama di non dozzinale pensatore” (*Benedetto* 89):

Varchi [...] era divenuto il più solerte lettore dell'accademia fiorentina, dove traeva pretesto da ogni argomento per servire gl'illetterati il pane delle scienza, liberandolo dalle dure croste del latino scolastico e porgendolo con eleganza di persona avvezza a magnifici conviti (*Benedetto* 87).

Remaining within Pirotti’s metaphorical language, one could suggest that Varchi became a veritable gourmet of amorous subject matter. He is responsible, in fact, for popularizing discourses on love in an academic setting, which may also be referred to as *conferenze d'amore*:

Ma quegli che rese più famoso in materia d'amore il genere delle ‘conferenze’, è appunto il Varchi; e la sua ibrida natura di filosofo-poeta, a cui tanto ci tiene (come s'è visto), vi si presta in un modo eccezionale. Egli è il ‘conferenziere



d'amore' per antonomasia, e le sue conferenze d'amore furono di moda, e perciò ambite e ricercate, al suo tempo (Savino, Vol. 10, 332).

The proceedings of one of his *conferenze d'amore* is recorded in his 1554 lecture to the *Accademia fiorentina*, entitled *Sopra alcune questioni d'amore*, a series of four lectures in which Varchi addresses twenty questions about love. In this text, it becomes apparent that the academic's view on love is as conventional as the rest of his philosophy: the lecture contains essentially no new material, nor are the questions of any "vital philosophical concern" (Nelson 132).<sup>147</sup> Varchi chose to lecture on the subject of love precisely because it was fashionable; that is, "because they are—to the eyes and ears of his age—*belli*: appropriate material for Sunday afternoon lectures to the Florentine Academy" (Nelson 132-133). This point is crucial to the study at hand because of the question of love by hearsay's appearance among the many proposed in the philosopher's lecture. It demonstrates the great pertinence of the topic "Se alcuno può solo per fama e d'udita innamorarsi,"<sup>148</sup> even in the mid-sixteenth century. One of the most illustrious philosophers of his time, and founder of discussions of love in the form of *conferenze*, Varchi chose to lecture about love by hearsay because he knew it to be popular, fashionable, and appealing to his circle; that is, the *Accademia fiorentina*—the most important of the sixteenth-century Italian academies.

Despite his success as a "popularizer," however, Varchi is, in essence, a philosopher—and so his deepest fidelity is not to fashion, but to the laws of logic. It is clear in his lecture that Varchi considers amorous matters to be like any other—able to be understood scientifically; that is, through the disciplined accordance to reason: "Anche ai problemi d'amore rivolve la sua

---

<sup>147</sup> See Nelson: "The principal source of his doctrines of love is obviously Ficino; the 'questions' and 'doubts' which he considers are those already abundantly dealt with by other writers" (132). Concerning the twenty questions, Nelson identifies both Betussi and those "quoted by Equicola from the Mantuan Calandra" as precedents (139).

<sup>148</sup> This is the exact wording of Varchi's eighth question, which appears in the second lecture (545).

attenzione di filosofo convinto di poter sviscerare qualsiasi ordine di problemi” (Pozzi xxix).<sup>149</sup> He opens his discussion of the eighth *questione d’amore*—that which concerns love by hearsay—in fact, by explaining the importance of this process. Beginning with a reference to Aristotle, Varchi warns his audience that those who are least discerning are those who most readily speak their mind.<sup>150</sup> The world, however, cannot be understood correctly in any way besides by careful scientific reasoning, and it follows that the aforementioned men know absolutely nothing.<sup>151</sup> With a pair of intriguing architectural metaphors, Varchi illustrates the false manner in which those without logic perceive the world around them:

E così possono e debbono decider i dubbi loro rettamente o determinare l’altrui quistioni veramente, come può o debbe o un legnaiuolo dirizzare i legni senza la squadra, o un muratore tirare le pareti diritte senza l’archipenzolo (545).

The philosopher’s discourse until this point may seem to be irrelevant to the subject upon which he has promised to lecture; but, skilled orator that he is, he soon explains himself. These first few points have established the mode in which Varchi will consider the question of love by hearsay; that is, *scientificamente*—measured against the “square” and “plumb-rule” of logic. Rather than leave his listeners in suspense, the speaker immediately declares his conclusion—love by hearsay is a logical impossibility:

---

<sup>149</sup> Pozzi even suggests that Varchi’s adherence to logic forces him, often, into pedantry:

Ne trattò sovente in quelle dissertazioni accademiche che, traendo labile spunto dall’intenzione di commentare i versi di questo o quel poeta, si disperdono in vuoto sfoggio di erudizione e mostrano già molti dei tratti della più arida trattatistica dell’ultimo Cinquecento (xxix).

Varchi’s approach may be better understood as his conformity to Renaissance Aristotelianism, a style of teaching as “in vogue” as his conferences on amorous subject matter. See Pirotti, “Aristotelian,” which deals precisely with this concept.

<sup>150</sup> See Varchi: “Dice Aristotele e dice vero, come fa sempre, che coloro, i quali a poche cose danno risguardo, agevolmente pronunziano, e, come noi diciamo, aprono la bocca e favellano” (545).

<sup>151</sup> See Varchi: “Senza la logica niuno nè può, nè deve trattare alcuna cosa scientificamente.; [...] E questo è ricordare a coloro che non sanno logica; che essi non sanno cosa nessuna” (545).

E questo ho detto, perchè tutti coloro che hanno trattato, se per fama si può innamorare, senza fare o dubitazione o distinzione nessuna, dicono affermativamente di sì; il che è tanto vero, quanto è vero che l'orecchie conoscano i colori, del che non è nulla più falso (Varchi 545).

Sound deductive reasoning proceeds from the precision of the premises: those who argue that one may fall in love by hearsay commit a fallacy because of their failure to make the necessary distinctions.

Varchi first addresses those who cite as evidence Petrarch's *canzone* to the *Spirto gentil*, whose last stanza contains the following lines: "Digli: Un che non ti vide ancor d'appresso, / Se non come per fama uom s'innamora" (*RVF* LIII.102-103). Unlike Castiglione and Betussi, Varchi recognizes the need to define the type of love in question before he begins to analyze whether or not it may be generated by hearing another's reputation. He insists that in this case, Petrarch "non intende dell'amore dilettabile, e che da bellezza procede, ma dell'amore di benevolenza e d'amistà" (Varchi 545). As I demonstrated in Chapter One, the *canzone* was most likely dedicated to Cola di Rienzo, a man for which the poet would have indeed felt friendship rather than the love that derives from beauty. Varchi supports his claim by citing Saint Augustine, who in *De trinitate* affirms that we cannot love some one we do not know.<sup>152</sup> Varchi makes a similar argument against those who adduce the cases of *Dec.* IV.4 and VII.7 and the *vida* of Jaufrè Rudel:

Allegano di poi la novella di Gerbino, d'Anichino e di Lodovico; e quello che par loro non solo più forte argomento, ma dimostrativo, Gianfrè Rudel [...]. Alle quali tutte cose rispondiamo, che il sentire lodare un uomo, o una donna di virtù può bene, anzi deve fare, che siamo loro favorevoli, benevoli e amici, ma che l'amiamo di amore dilettabile, no. Similmente quando sentiamo lodare alcuno o alcuna di bellezza e altre lodevoli maniere, ciò può bene fare in noi alcuna impressione, che così sia; ma farci crederlo risolutamente no; e così possiamo bene trarne una certa notizia; la quale sia principio di benevolenza, ma amore vero non già (545-546).

---

<sup>152</sup> The Bishop writes, "rem prorsus ignotam amare omnino nullus potest" (*De trinitate* X.1.1). See Chapter One.

Varchi's argument is clearly based upon Aristotle's denial of the possibility of friendship by hearsay in the *Nicomachean Ethics*, which we examined in Chapter One. The reader will remember that the Philosopher grants that a man often feels goodwill towards persons whom he has never seen. However, although two people who have not seen each other may be "well disposed" to one another, Aristotle warns that they may never be considered friends. Varchi infers that, according to Aristotle, mutual love may not exist where mutual friendship is impossible. We see thus in Varchi's lecture to the *Accademia fiorentina* a return to the practice of medieval poets—the specification of criteria in order to neutralize the problem of love by hearsay, simultaneously explaining its presence in literary works and confirming its impossibility in the natural world. Centuries after Giacomo da Lentini and Cecco d'Ascoli, Varchi's neutralization of the problem is much more sophisticated, and philosophically grounded. He distinguishes between the various types of affection defined by respected philosophical authorities—namely, Aristotle and Saint Augustine. Varchi also makes a very important distinction between falling in love by hearsay and falling in love at first sight, and suggests that the latter, in fact, is simply disguised as the former: "Onde ci possiamo muovere a desiderare di vedere con gli occhi quello, che con la lingua udito avemo" (546).<sup>153</sup> Finally, Varchi insists that we will not continue to love a person of whom we have heard who does not live up to our expectations: "Nè è vero, che se la cosa lodata non riuscisse tale, chente c'era stata dipinta, o noi immaginata l'avevamo, ad ogni modo l'amassimo" (546). This is the point to which Dovizi refers in Castiglione's *Libro del cortegiano*, when he claims to have been often disappointed by something that has not lived up to its possible excellence and grandeur. As has already been seen, Fregoso claims that this is true only of "le cose [...] di sorte, che l'occhio al primo aspetto

---

<sup>153</sup> This will form one of the principal arguments against love by hearsay in Ridolfi's *Aretefila*. See Chapter Four.

le po giudicare”—namely, nonliving things—and he demonstrates the falsity of Dovizi’s conjecture with regard to “le condizioni degli omini” (Castiglione 140). In his two anecdotes, however, Fregoso does not mention the reaction of his lovers by hearsay to their first sight of the beloved. Betussi, on the other hand, asks and answers the question directly, drawing a conclusion that is opposite of Varchi’s:

Baffa. Ma, se si trovasse poi quella cosa tanto lodata diversa dal creder suo, come andrebbe ella? Restarebbe infiammato o no?

Raverta. Giudico che sì, perché la prima impressione, che si ha, rare volte avien che si possa levare, ché per lo più con quella si rimane. Imperoché, se ben con gli occhi del corpo si vede alcuna cosa che tanto non piaccia, nondimeno non può essere che il rimanente non si stimi sempre perfetto e che non si desideri d’esser tale (178).

The question of whether or not a lover by hearsay will remain in love if his beloved does not exceed her reputation has significant implications on our understanding of love by hearsay: it introduces the question of whether a lover by hearsay falls in love with a real woman, or with a figure created in his imagination.<sup>154</sup> Varchi does not discuss this idea in detail, but it is logical, considering the rest of his argument, that he would agree with the latter scenario, and thus conclude that a disappointed lover by hearsay would not—to use Betussi’s words—“remain enflamed.”

Varchi suggests that his verdicts are incontestable, given their foundation in empirical evidence; he has not drawn conclusions according to his own judgments, but by *sperienza*, that either has proven or will prove the accuracy of his claims:

E tutto diciamo non tanto secondo il giudizio nostro, il quale non preferiremmo a nessuno, quanto credendo alla sperienza, la quale chi ha fino a qui fatto, o farà per l’avvenire, troverà così essere, come noi diciamo; oltre che tutti i poeti di tutte le lingue ciò testimoniano (546).

---

<sup>154</sup> The reader will remember that Saint Augustine, for example, insists in *De trinitate* X.2.4 that when someone falls in love by hearsay, he loves a picture that he forms in his imagination. He also explains the effect on the lover of whether or not the beloved fits this image (see Chapter One).

Experiential knowledge is, by itself, a validating force, but it is also supplemented by the testimony of the poets, as revealed in the last phrase of this passage. Varchi begins his exposition of a series of classical citations with a line from Propertius's *Elegiae*, to which, in Betussi's *Raverta*, Signora Baffa also eludes when expressing her hesitation to accept the validity of love by hearsay. The ambiguity of the phrase "Si nescis, oculi sunt in Amore duces" (*Elegiae* II.15.12) allows one to interpret the "guiding" role of the eyes in multiple ways. On one hand, it may be assumed that Propertius is referring to the eyes' function as receptors of visual images, and so they are "guides in love" as the organs through which the lover perceives the beauty of the beloved. This concept is illustrated in the two poetic excerpts that follow; in the first, a line from Virgil's *Eclogae*, a lover describes the madness induced by the sight of his beloved.<sup>155</sup> The second example is taken from Ovid's *Heroides*. Varchi, however, does not cite the most pertinent passage to a debate over love by hearsay: that from the sixteenth epistle from Paris to Helen, in which Trojan prince claims to have loved the lady before he had seen her face.<sup>156</sup> The lecturer to the *Accademia fiorentina* instead chooses a couplet from the twelfth letter, in which Medea expresses her feelings upon first beholding Jason.<sup>157</sup> The *oculi* in Propertius's line, however, may also refer to those of the lover, rather than the beloved, as demonstrated by another passage from the *Elegiae*: "Cynthia prima suis miserum ne coepit ocellis" (I.1). The power and destruction of the beloved's gaze is a common topos of classical poetry that, as has

---

<sup>155</sup> See *Eclogae* VIII.41: "Ut vidi ut perii ut me malus abstulit error."

<sup>156</sup> See *Heroides* XVI.36-40:

Te prius optavi quam mihi nota fores.  
ante tuos animo vidi quam lumine vultus;  
prima tulit vulnus nuntia fama tui.  
nec tamen est mirum, si sicut oportuit arcu,  
missilibus telis eminus ictus amo.

<sup>157</sup> See *Heroides* XII.31-32: "Tunc ego te vidi, tunc coepi scire quid esses / Illa fuit mentis prima ruina meae."

been seen, would be readopted on a grand scale in medieval poetry—particularly that of the Provençal troubadours, the *Scuola siciliana*, and the *Dolce stil novo*—and would rank among the most favored themes in Petrarch’s *Canzoniere*. As a man well-versed in the literature of his time, Varchi was certainly aware of this last fact, and demonstrates his knowledge in a series of citations from Petrarch’s masterpiece. The authority of the poet—“a cui deve maggior fede acquistare”—will serve well to convince anyone of the folly in who believes in love for an unseen beloved (Varchi 546). Petrarch, he insists, “testimonia più chiaramente” the eyes’ critical role in amorous matters, affirming it “in mille luoghi” (Varchi 546). Naturally, the verse with which Varchi begins his analysis is an excerpt of one of the so-called *canzoni degli occhi*. Given that the entirety of *RVF LXXI* is an apostrophe to Laura’s eyes, it is clear that the “principio del mio dolce stato rio” (v. 22) refers to none other than the “occhi leggiadri” (v. 7) of the poet’s beloved. Petrarch perhaps most elegantly—and complexly—depicts the role of the eyes in the lover’s suffering in *RVF XXIX*. In this case, the poet returns to the idea of the lover’s eyes—his own eyes—that are the cause of love because they have permitted him to see the beloved. He laments that none of the tears that he weeps on account of the wounds that bloody his heart dissuade him from the idea of loving Laura. In this *canzone*, a sentence is passed upon the eyes for the injuries they have inflicted upon the heart. A description of their reparations are described in the lines quoted by Varchi: “Per lei sospira l’ alma, ed ella è degno, / che le sue piaghe lave” (*RVF XXIX.34-35*). That is, it is just that the eyes, which caused the suffering of the lover’s soul, must now wash with tears the wounds for which they are responsible. The subsequent pair of references, both taken from Petrarch’s third sonnet, illustrates the significance of the lover’s as well as the beloved’s eyes. Laura’s eyes appear in the first example—“Che i bei vostr’ occhi, Donna, mi legaro” (*RVF III.4*)—while the poet’s appear in the second: “Ed aperta la via per gli

occhi al core” (*RVF* III.10). The two pairs are, in fact, opposing forces in a battle, which—the poet insists—is uneven. By describing the injustice of this encounter, taking place the Good Friday on which he fell in love with Laura, Petrarch also clearly delineates the different roles of the lover’s and the lady’s eyes in the amorous process: “Whereas the lover’s eyes serve as an easy mark and an open pathway to his heart, the lady’s eyes are the weapon that ‘binds’ or captures the lover and are implicitly identified with Love’s arrow” (Stewart 126-127). Both of these are topoi that belong to Provençal poetry<sup>158</sup> with which Varchi, as “un buon conoscitore di poesia trobadorica” (Cherchi, “Amor” 161), would have been very familiar.<sup>159</sup>

In a demonstration of the importance of the eyes in matters of love as testified by the poets, it is natural that Varchi would eventually turn to the greatest of these within the Italian tradition. The lecturer introduces his analysis of some selections from Dante’s poetic corpus with a reminder of his credibility: “E crediamo noi, che Dante, che seppe e disse ogni cosa, non sapesse ancora e dicesse questa” (546). The three sets of verses he then cites, however, are falsely attributed to the poet of the *Commedia* and belong, in fact, to sonnets written by his

---

<sup>158</sup> For the pathway to the heart, see Flavio Catenazzi (68-9) and Margherita Beretta Spampinato, in which she analyzes

la ripresa e la rielaborazione da parte dei Siciliani di un motivo topico nella fenomenologia d'amore qual è quello del percorso occhi-cuore, già presente nella lirica trobadorica, e sviluppato ampiamente in quell'importante filone della poesia siciliana che è costituito dai ragionamenti “dell'origine e natura d'amore” (188).

For love’s arrow, see Catenazzi (70) and Dana E. Stewart, who introduces her book thus:

The “Arrow of Love” has been a favorite topos of love poets since antiquity. Typically, Cupid shoots his arrow through the heart of an unsuspecting victim, who then falls in love with the next person he or she sees. In late medieval literature, this classical figure is given a new emphasis: the arrow does not always proceed directly to the heart, but strikes the lover first in the eyes. This bizarre trajectory becomes more comprehensible when we realize that the poets have associated the arrow of Love with either the glance or the image of the beloved, which enters through the lover’s eyes but pierces deep within. Thus the medieval lyric lover is ambushed by the initial sight of the beloved’s beauty or glances, which inflicts upon him the incurable wound of love (13).

<sup>159</sup> For Varchi’s knowledge of troubadour poetry, see Santorre Benedetti.



friend, Cino da Pistoia. Varchi's first excerpt is the sonnet's opening lines: "Io maladico il di, ch'io vidi in prima / la luce de' vostr'occhi traditori" (vv. 1-2).<sup>160</sup> Here the poet's adoption of a classical topos is obvious—Varchi's audience has already witnessed an example of the destruction associated with the first visual encounter with the beloved in the episode from Ovid's *Heroides*. The philosopher's next example is a stanza from the sonnet, "O voi, che siete ver me sì giudei," in which Cino writes of the wounds that were afflicted upon his soul at the sight of the beloved's eyes:

Quella ferita la qual ricevei  
Nel tempo, che de' suoi occhi si mosse  
Lo spirito possente, e pien d' ardore,  
Che passò dentro sì, che 'l cor percosse (vv. 8-11).

The third excerpt is again the opening lines of a sonnet, in which Cino offers a definition of love: "Amore è uno spirito, ch'ancide, / Che nasce di piacere e vien per guardo" (vv. 1-2). Cino's language indicates his inheritance of a long tradition in which love is believed to be "born" from the pleasure of seeing the beloved. After this series of misattributions, Varchi finally cites Dante correctly in his analysis of two passages from the *Commedia*. The first is derived from the episode in which Dante meets Beatrice in the Earthly Paradise on the summit of Mount Purgatory. Here, the nymphs who serve as Beatrice's maids in Heaven urge Dante to gaze into the eyes that once captivated him on Earth, when he and his lady were young. This is a reference to the love story Dante describes in the *Vita nuova*: "Posto t' avem dinanzi agli smeraldi / Onde Amor già ti trasse le sue armi" (*Pur.* XXXI.116-117). The imagery of the "arrow of love," as has been demonstrated, is highly common in the Western poetic tradition. Varchi, however, does not note that in a previous canto in the same cantica, Dante includes an instance of love by hearsay.

---

<sup>160</sup> This was only recently attributed to Cino. The correction was first made by Luigi di Benedetto in his *Rimatori di dolce stil novo* (Roma-Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1939) p. 229.

Similar to that related to his analysis of the pair of verses from *Heroides* XII, this curious oversight may be explained by the philosopher's methodical deductive reasoning. Varchi begins his lecture, it must be remembered, with a conclusion. That is, his audience already knows the orator's stance on the subject in discussion: maintaining that one may fall in love by hearsay, without having any doubts or making any distinctions, is as correct as believing that the ears may perceive colors—and there is nothing more false than this last supposition. Varchi has set out, then, to prove that which he has already judged to be the truth, and thus draws from examples to support it. Any literary instances that contradict his verdict are manipulated to the point of invalidation, as can be observed in his earlier analysis the *vida* of Jaufré Rudel and *Dec.* IV.4 and VII.7. In Varchi's second passage, taken from the *Paradiso*, Dante again recalls a past time, when "Love had snared him with its cord":

Così la mia memoria si ricorda  
Ch'io feci riguardando ne' belli occhi  
Onde a pigliarmi fece Amor la corda (*Par.* XXVIII.10-12).

Like the arrow, the cord is yet another weapon of love that attacks the poet through the eyes of the beloved—this is the function of Beatrice's eyes in Dante's early work, the *Vita nuova*. In the *Commedia*, Beatrice's eyes instead serve as a conduit through which the pilgrim contemplates the Divine. Varchi is careful, however, to select the passages in Dante's masterpiece that recall the poet's earlier work, in which his love for Beatrice was precisely the kind of "amore dilettable" (545) of which Varchi is presently lecturing. Ever the philosopher, Varchi faithfully remains within the bounds that he has already established in the beginning of the oration, when he defined the type of love to be discussed. Even excerpts from the *Divina commedia*, then, are limited to those that discuss a love based in physical beauty.

Upon completing his exposition of the various poetic examples that support his argument against love by hearsay, Varchi pauses to assert the supremacy of scientific reasoning—even over the authority of literary figures such as Propertius, Virgil, Ovid, Petrarch, and Dante, who can inspire opinions but cannot provide proof: “le autorità appresso i filosofi non vagliono senza le ragioni, e producono solamente fede ed opinione, ma non certezza e dimostrazione” (546). The evidence lies in the logic of the senses, which each possess certain capabilities that are not shared by the others. Given the theme of the present lecture, it is not surprising that Varchi focuses on the diverse functions of the eyes and ears, which are not interchangeable:

Ciascuno de’ cinque sentimenti ha il suo obbietto proprio e particolare, e se più fossero stati gli obbietti, più sarebbero stati i sensi; onde come l’occhio non riceve, o giudica i suoni, così l’orecchie non ricevono e giudicano i colori (546).

Relying on the concept of beauty as defined by the two great philosophers, Plato and Aristotle—that is, “quella grazia, che dalla proporzione di più membra con soavità di colori nasce e risulta; [...] un certo splendore, che rapisce a sé l’animo di chi lo conosce, e consiste nella leggiadria delle linee e de’ colori”—Varchi concludes that if the ears cannot perceive colors (and other visible forms, such as proportion), they cannot perceive beauty (546).<sup>161</sup> The validation of the first premise is thus completed: “Chiara cosa è, che niuno può niuna cosa giudicare bella, se prima non la vede” (Varchi 546). The next step in this progression must confirm the relationship between beauty and *amore diettabile*, for which Varchi again finds justification in Platonic philosophy: “perchè l’amore è desiderio di bellezza, niuno può senza la bellezza innamorarsi”

---

<sup>161</sup> Sears Jayne notes that this definition was an “Aristotelian commonplace,” appearing in *Poetics* VII.8 and *Metaphysics* XIII.4 and in Vitruvius’s *De Architectura* III.1 (103 n. 12). In the Renaissance, the definition appears in Alberti’s *De statua* (Jayne 103 n. 12) and in Ficino’s *De Amore* V.3. Firenzuola would rework Ficino’s definition in the first section of his *Dialogo delle bellezze delle donne*, noting its appearance in Cicero’s *Tusculanae Disputationes*. Varchi seems to incorrectly attribute this idea to Plato.

(546).<sup>162</sup> Here Varchi deviates from his discussion “se alcuno può solo per fama e d’udita innamorarsi” in order to indicate another conclusion that may be deduced from this proof—that the blind cannot love: “Onde è manifesto, che come un cieco nato non può giudicare de’ colori, così non può propriamente innamorarsi” (546). This is the same line of thinking that Andreas Capellanus followed four hundred years earlier, when he excluded the blind from “Quae personae sint aptae ad amorem” (*De amore* I.5.6). As Don A. Monson confirms, this exception can only be understood properly in the context of Andreas Capellanus’s previously stated definition of love:

To my knowledge, no external source has been identified for this restriction. It is probably just a logical deduction from the prominent role assigned to sight in Andreas’s definition, to which the final clause, “As was shown fully above,” alludes explicitly. It underlines forcefully the importance ascribed to sight in the generation of love (200).

Though he would have undoubtedly been familiar with the *De amore*, Varchi’s reference to Andreas Capellanus’s treatise remains implicit. He instead finds evidence, yet again, in the lines of a Latin poet: “se bene Marziale disse assai freddamente: ‘Plus credit nemo, quam tota Codrus in urbe: / Cum sit tam pauper, quomodo? caecus amat’” (Varchi 546).<sup>163</sup> Here the philosopher distorts the traditional conception of *amor caecus* as outlined, for example, by Plato in *Leges*; that is, that “the lover is blinded about what he loves so that he judges wrongly of the just, the good and the honourable” (113).<sup>164</sup> In his edition of Martial’s work, Giuseppe Norcio affirms that this impairment in judgment is precisely the intended meaning of “caecus amat” in the epigram: “È un gioco di parole, che non si può rendere in italiano. *Credo* significa «presto» e

---

<sup>162</sup> See n. 137 above.

<sup>163</sup> Varchi is referencing *Epigrammaton* III.15.

<sup>164</sup> Cited in Panofsky (95). Panofsky provides an extensive list of examples of blind love in classical literature (96 n. 2).

«ho fiducia». Cordo amava una donna e aveva piena fiducia di lei” (239). Panofsky insists that it was not uncommon for Renaissance humanists to interpret the classical topos of blind Cupid in order to promote their ideologies:

The discussion of Cupid’s blindness or non-blindness was kept very much alive in Renaissance literature, with this difference however that it was transferred to a definitely humanistic level and thus tended either to degenerate into a mere *jeu d’esprit* or to become associated with the Neoplatonic theories of love (123).

Varchi, too, skews the original meaning of “blind love”—although, in Martial’s epigram, this does not involve the iconography of Cupid—in order to support his own, virtually unrelated argument. A more appropriate allusion would have been, as has been mentioned, one to Andreas Capellanus, who, believing that the role of sight begins and ends in generating the phantasm, logically concludes that the blind are incapable of falling in love.<sup>165</sup>

Varchi then explains the process by which the visual stimulus is imprinted upon the mind and subsequently contemplated upon obsessively: that described by Andreas Capellanus as “Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus” (*De amore* I.1.1). Nelson notes: “In discussing the eighth question, Varchi insists extravagantly upon the essential role of the eyes, both active and passive, in the conception of

---

<sup>165</sup> He does not, however, deem them incapable of *remaining* in love:

The exclusion of the blind, Andreas continues, applies only to falling in love, and so does not prevent someone in love who later goes blind from continuing to love” (ibid.). This remark should be seen in the light of Andreas’s discussion of *cogitatio* in Chapter One. Once the sense organs have implanted images on the mind, according to the standard medieval psychology that Andreas appears to follow, the “inner sense” of imagination, cogitation, and memory can analyze them, store them, and reproduce them, indeed recombine them in configurations not included in the original sense perceptions. Thus the blind man’s “inner eye,” as it were, can continue to furnish images of the beloved for his meditation even after his psychical sense organs have ceased to function (Monson 200).

Stewart insists that this is not the case for the Italians: “In the Italian tradition, however, sight is deemed important not only in the inception of love, but in maintaining it. Poets often write of the insufficiency of a mental image that is not reinforced with subsequent visual sensations” (24). She cites Re Enzo’s “Amor mi fa Sovente” and Giacomo da Lentini’s “S’io doglio no è maraviglia” (Stewart 24-25).

love” (142). Varchi derives his evidence from what may be considered “an attempt to translate a major theme of the *dolce stil novo* into narrative terms” (McWilliam, Notes 833 n. 1), the tale of Cimone and Efigenia (*Dec.* V.1). Millicent Marcus is just one of the many critics who note that the love described in this *novella* is characterized by the stock motifs of medieval amorous literature.<sup>166</sup> Boccaccio describes the way in which Cimone stumbles upon the sleeping Efigenia. He is fascinated by her beauty, but has an irresistible desire to see her eyes, which, in the lady’s slumber, are closed. Marcus correctly attributes Cimone’s obsession with seeing Efigenia’s open eyes to the “stilnovist idealism” that permeates the *novella*:

The anatomical locus of stilnovist idealism, the lady’s eyes figure importantly in Cimone’s erotic awakening. Despite the not inconsiderable attractions of her other bodily parts, “seco sommamente disderava di veder gli occhi, li quali ella da alto sonno gravati teneva chiusi.” Restraining his almost unbearable curiosity, Cimone does not awaken Ephigenia—proof that love’s civilizing powers have already endowed him with some delicacy of feeling. His patience, however, is amply rewarded by the spectacle of her waking eyes, “come gli occhi di soavità si movesse la quale il riempiesse di piacere mai da lui non provato.” No sooner does this special softness issue from Ephigenia’s eyes than it is implanted in Cimone’s soul, thus sealing his vassalage in love (7).<sup>167</sup>

Varchi cites *Dec.* V.1 for this exact purpose: to demonstrate the utmost importance of the beloved’s open eyes in the process of falling in love:

Non basta a doversi di corporale bellezza innamorare, il vedere la donna amanda, per dir così, ma bisogna vederla da vicino; nè è bastante il da vicino vederla, che è di bisogno il vedere gli occhi di lei; nè questo anco è bastevole che fa di mestieri di vedergli aperti, come voleva far Cimone di quelli d’ Ifigenia (546).

The intricate relationship between vision, the beloved’s eyes, and falling in love by corporal beauty has only begun to be understood, however; Varchi reveals that “Nè anco questo è abastanza” (546). It is necessary that the lover sees, in particular, the pupils of the beloved: “È

---

<sup>166</sup> See Marcus: “Cimone’s infatuation is a highly literary one, echoing many of the stock motifs of medieval love lore from the French erotic tradition to the stilnovists” (6).

<sup>167</sup> For the passages quoted, see Boccaccio (*Dec.* 444).

necessario vedere la pupilla degli occhi; né il vedere la pupilla degli occhi sarebbe sufficiente, se non si riscontrassero quella dell'amante e quella dell'amanda l'una coll'altra" (Varchi 546). Several tenets of optical theory are perceptible in Varchi's description of the intricate procedure of falling in love. The emphasis upon the pupils, in fact, alludes to a debate that permeated medieval Western European thought:

The question of how sizeable bodies can be perceived through the tiny pupils is a complex issue that was debated by advocates of all optical theories, and is, in fact, generally tied to discussions of the manner of the passage of images through the eye. The question was formulated and answered in various ways in order to foreground different aspects of the issue and even to "prove" contradictory theories (Stewart 52).<sup>168</sup>

The operation seems to be infinitely complex; Varchi introduces his next point by warning his listeners that the meeting of pupils does not suffice. The intricate relationship between truth and the semblance of truth, introduced in Castiglione's *Libro del cortegiano*, returns in this passage: the philosopher writes that in the eyes of the beloved must be—or there at least must *appear* to the lover to be—a certain benevolence or fondness towards him. The lady does not necessarily need to accept his love, but she at least must not refuse it.<sup>169</sup> Varchi concludes his synopsis of optics and the amorous process with the statement that love can only be conceived after all of these steps have been completed, and never before; furthermore, even if they have all taken place, they do not necessitate the generation of love.<sup>170</sup> Having illuminated the scientific—that is,

---

<sup>168</sup> An early Italian poetic example of this debate is Giacomo da Lentini's "Or pote sì gran donna intrare."

<sup>169</sup> See Varchi: "Né il riscontrarsi insieme le pupille sarebbe assai, ma conviene ancora ed è forza, che in elle o sia in vero, o paia all'amante, che sia un certo che di benignità e d'amorevolezza verso di lui che dimostri, che ella se non accetta, almeno non rifiuta d'essere amata" (546).

<sup>170</sup> See Varchi:

E allora finalmente che tutte concorrono queste cose, nasce e si crea l' amore, e non mai prima. Non che dove e quando concorrono tutte queste cose, si crei di necessità e nasca sempre l' amore,

the physiological—theory behind the love that is described by poets and prosateurs, Varchi provides a practical explanation for the importance that courtly love poets assign to the gaze of the beloved, and, in the case of the *stilnovisti*, to the verb *riguardare*:<sup>171</sup> asking a lady to return one’s gaze is equivalent to asking her to return one’s love. That is, the reciprocity of love is equal to the reciprocity of the glance. In his typical methodical fashion, Varchi defines the concept of “essere riamato”: to be loved in return signifies not only that the lady has accepted the soul of the lover, but that she has given him hers.<sup>172</sup>

Varchi then address an example of counterevidence against his theory of the reciprocity of love; that is, a passage from Ovid’s *Heroides*.<sup>173</sup> The philosopher, however, dismisses Ovid’s example, insisting that the poet was only speaking “da motteggio.” Varchi contrasts Ovid’s tone with that of Petrarch, who writes “più veramente, sì come anco più leggiadramente” of the reciprocity of love.<sup>174</sup> He then asserts that anyone who has spoken of a love that was not generated by the exchange between the eyes of the lover and the beloved (that is, of love by

---

ma dove si genera l’ amore, sempre e necessariamente queste cose concorrono tutte, le quali però possono e sogliono molte volte tutte quante in uno stante concorrente (546).

<sup>171</sup> See n. 70 above.

<sup>172</sup> See Varchi:

Né sia alcuno, il quale si faccia a credere leggiera cosa fare o picciolo guiderdone addimandare, quando egli alcuna donna amorosamente risguarda; perciocché tanto è far questo, quanto addimandarle d’ essere riamato; ed essere riamato non vuole altro dire, se non che ella non solo accetti l’anima dello amante, ma eziandio le doni la sua (546-547).

<sup>173</sup> See *Heroides* XV, in which Sappho says to Phaon, “Non me ut ames oro, sed te ut amare sinas” (v. 96), apparently contradicting Varchi’s theory on the reciprocity of love. It is unclear why Varchi identifies this particular line as incompatible with his argument; perhaps because Sappho reveals that Phaon once returned her love, and thus his glance, and has now revoked it.

<sup>174</sup> Varchi quotes *RVF* LXIV:

Ma poi vostro destino a voi pur vieta  
L’essere altrove, provvedete almeno  
Di non star sempre in odiosa parte (vv. 12-14).



hearsay) was not speaking “scientifically”: “Nè mai favellò alcuno scientificamente d’ amore, il quale dagli occhi dell’ amata per gli occhi dell’ amante nascere nol facesse” (547). The insistence that poets writing about love by hearsay were doing so poetically, rather than scientifically, would also be one of the principal arguments against love by hearsay in Ridolfi’s *Aretefila*.<sup>175</sup> Both Varchi and Ridolfi would contrast the various cases of *amor de lonh* with the multitude of examples of love by sight from trustworthy sources, such as—as in this case—Petrarch.<sup>176</sup> Varchi’s consideration of the tone with which writers speak of *amor ex auditu* demonstrates once more a need—common to many Italian thinkers, as we have seen—to resolve the problem introduced by presence of this scientifically unsound phenomenon in the works of Italy’s greatest and most respected *auctores*.

---

<sup>175</sup> See Chapter Four.

<sup>176</sup> In the following section, Varchi cites the works of numerous *auctores* that confirm the importance of sight in love. These include Virgil’s *Georgica* III.215-6 (“Uritque videndo / Foemina”), I.713 (“Expleri mentem nequit, ardescitque tuendo”), and IV.79 “Pendetque iterum narrantis ab ore”); Petrarch’s *RVF* III v. 10 (“Ed aperta la via per gli occhi al core”), XI vv. 5-10:

Mentr’io portava i be’ pensier celati,  
C’ hanno la mente disiendo morta,  
Vidivi di pietate ornare il volto;  
Ma poi ch’ amor di me vi fece accorta,  
Furo i biondi capelli allor velati,  
E l’ amoroso sguardo in sè raccolto.

CCVII vv. 14-16:

Gli occhi soavi, ond’io soglio aver vita  
Delle divine loro alte bellezze  
Furmi in su ‘l cominciar tanto cortesi,

vv. 43-44 (“Felice agnello alla penosa mandra / Mi giacqui un tempo”), and vv. 46-47 (“Così rose e viole / Ha primavera, e ‘l verno neve e ghiaccio”); Poliziano’s *Stanze* I.2.1-2 (“O bello Dio, ch’al cor per gli occhi spiri / Dolce disio d’ amaro pensier pieno”) and I.7 (“Semper ut inducas blandos offers mihi vultus: / Post tamen es misero tristis et asper, Amor”); and Tibullus’s *Elegiae* VII.1 (Semper ut inducas blandos offers mihi vultus: / Post tamen es misero tristis et asper, Amor:). Varchi recognizes one of Boccaccio’s tales, that of Agilufu (*Dec.* III.2), as another possible piece of contradictory evidence. The philosopher maintains his debate strategy by dismissing the tale as insubstantial on the grounds 1.) of the lover’s base social status (“egli era palafreniere”) 2.) of the fictional genre of the work from which the examples is derived (“Boccaccio scriveva novelle”) and 3.) of the base nature of the love itself (“il suo non era de’ più santi amori del mondo”) (Varchi 547).

Varchi's last consideration is that of a love "il quale dagli occhi dell' amata per gli occhi dell' amante nascere nol facesse" (547), but that is not love by hearsay. Here Varchi discusses falling in love with an artistic representation of someone, such as a portrait or sculpture.<sup>177</sup> If we consider love as the contemplation of the beloved's image that has been passed through the lover's eyes and into his heart, falling in love with a portrait is not entirely inconceivable. It, too, is a form of infatuation based upon a visual stimulus. Like lovers by hearsay, "lovers by art" must rely upon the image of the beloved as perceived by another. While the former bases their imagined picture of the beloved upon the description of the praiser, the latter's perception of the beloved relies entirely on the artist's representation of him or her. The phenomenon of falling in love with a work of art is exemplified by the mythical sculptor Pygmalion,<sup>178</sup> who, notes Lina Bolzoni, "ben incarna la dimensione erotica di quello che è un vero *topos* nella estetica antica: il fatto cioè che un'opera d'arte ben fatta genera l'illusione della vita, sembra appunto vera" (12). Bolzoni's observation prompts a comparison between the type of love in question and love by hearsay: if a well-done work of art can generate the illusion of life, can a well-told story of a person's beauty and valor do the same? Varchi, however, does not consider this question, and instead begins a methodical parsing of the phenomenon, using the conclusions he has already made concerning the nature of love in order to prove that falling in love through a work of art is scientifically impossible. As is his wont, Varchi states his judgment of this subject at the

---

<sup>177</sup> The question of whether or not one may fall in love with a portrait or sculpture would also be debated in Ridolfi's *Aretefila*. The argument of one of the interlocutors, Lucio, is almost identical to Varchi's. See Chapter Four.

<sup>178</sup> Giorgio Agamben defines the myth of Pygmalion as "perfect illustration of love for and by means of an image" (cited in Stewart (22)). Agamben's wording—"love *for* and *by means of* an image [emphasis mine]"—refers to a subtlety that surfaces in a discussion of the myth. Love for an image most accurately describes Pygmalion's story according to Ovid. The sculptor falls in love with the creation itself, and not with the woman it represents (the complexity of this idea is compounded by the fact that the statue represents Aphrodite, the goddess of love herself). One may also fall in love *by means of* an image, where, in comparison with love by hearsay, the artistic representation substitutes the description of the beloved's beauty. In this case, one falls in love with a real person *through* their pictorial or sculptural representation. Varchi lectures on both of these possibilities.

beginning of the discussion, so that there is no question of his opinion:

Dalle cose narrate agevolmente conoscere si può non essere possibile, che alcuno in rimirando il ritratto d'alcuna donna, la quale egli mai veduta non abbia, ancora che fosse o gli paresse bellissima, di lei s'innamori, se non se forse d'amore dipinto; e quello che diciamo delle pitture, diciamo ancora delle sculture (547).

Before he may analyze the various ways in which falling in love through a portrait or sculpture contradicts erotic theory, Varchi must first neutralize the problem presented by the classical case of Pygmalion. He does so by disregarding it and similar myths<sup>179</sup> as examples of “furori e non amori” (547). Maurizio Bettini notes that the type of “love” exhibited by Pygmalion and others would not be considered true love in the classical world either; on the contrary, the endings of the myths that feature this theme suggest that it is, in fact, perverse: “Il fatto che l'amante di immagini sia visto come qualcuno che commette una colpa sessuale estrema, mostruosa, e simile in questo all'incesto, sembra essere confermato” (82-83). Fifty years after Varchi's address to the Florentine Academy, the French physician Jacques Ferrand would identify the problem of love for an image as Aristotelian in nature:

But the Prince of the Peripatetics in his *Ethics* teaches that the affection felt for inanimate objects is not true love because there is no possibility of reciprocal affection, and that therefore the well-wishing that is the essential nature of love is pointless in such cases (260).<sup>180</sup>

Strangely enough, Varchi, who has already confirmed the authority of the philosophers in general and of Aristotle specifically, as well as the essentiality of reciprocity to true love, does not explicitly include these in his reasoning for why the true love of a portrait or statues is impossible. He instead approaches the topic from a physiological perspective, preparing his

---

<sup>179</sup> There are several of these, categorized by Maurizio Bettini as examples of “mania di immagini” (72-77). Jacques Ferrand offers a useful summary of those “who have attaches their loves to mute inanimate objects” in his *Traicte de l'essence et guerison de l'amour ou de la melancholie erotique* (1610) (See Beecher and Ciavolella's translation (260)). Bettini offers detailed descriptions of all of these (71-90).

<sup>180</sup> This is a reference to Aristotle's *Magna moralia* II.7.1208b and *Nic. Ethics* 1155b (Bettini 247 n. 24).

rebuttal to those who would argue that pictures and sculptures have colors that may pass through the eye to the heart. Varchi replies that true love is that for the soul and the body, and first and foremost the soul, which, unlike the body, cannot be encapsulated in an artistic representation.<sup>181</sup>

Varchi's next response concerns the love by means of an image rather than for it: he addresses those who would say that the love is for the woman who is represented—a living being with a soul and a body—and not the representation itself. In order to confront this objection, Varchi returns to the complex outline of the optical theory behind falling in love that he delineated earlier in his lecture, where he concluded, “e allora finalmente che tutte concorrono queste cose, nasce e si crea l' amore, e non mai prima” (546). In this case, *cose* refers to the various elements necessary for falling in love; elements which, Varchi will now demonstrate, cannot materialize when the object of one's affections is inanimate. Varchi mentions a statue's inability to exchange the lover's glance, the impossibility that her eyes display benevolence and courtesy—and if they do, it is preposterous that these would be directed specifically toward the lover. Finally, even if the lover perceives the image's kindness to be directed towards him, the philosopher classifies this as the beginning of love—“un certo principio e quasi origine d' amore, come s'è di sopra detto, ma amore vero non già” (Varchi 547).<sup>182</sup> Determined to thoroughly

---

<sup>181</sup> See Varchi:

E chi dubitando dicesse, nelle pitture e sculture essere I colori e perciò le loro bellezze potere trapassare per gli occhi al cuore, risponderemo che nell'amore del quale si favela, s'ama non solo l'anima, ma prima e più l'anima che il corpo, dove nelle sculture e pitture sono I corpi soli, in quel modo che vi sono; onde in tutti gli amori, se non forse nel ferino, avverrebbe il medesimo (547).

<sup>182</sup> The passage just discussed reads as follows:

E a chi replicasse che altri non s'innamora né delle pitture né delle statue che rappresentano e mancano di vita, e per conseguente di anima, ma delle donne rappresentate da quelle, le quali vivono e conseguentemente hanno anima; si risponderebbe che le statue, oltre che non rappresentano l'anime più che tanto, mancano di movimento; e per conseguenza chi le mira, nolle mira in guisa che le luci si riscontrino; e quando bene si riscontrassero, non si mostrerebbono benigne e cortesi; e quando cortesi e benigne si dimostrassero, non può credere colui, se è di sano

annihilate any possibility of being proved wrong by special cases, Varchi concludes by stating that falling in love with a statue, should someone believe to have done so, is “non cosa ordinaria nè naturale, ma mostro e capriccio, o vero ghiribizzo suo” (547-548). Most importantly, the consideration of such is not the mission of philosophers, who must not contemplate things that happen rarely or never, but those that happen most often.<sup>183</sup>

To conclude this *lezione d'amore*, Varchi returns to the principal question at hand, negating again the possibility of love by hearsay:

Ma conchiudendo oggi mai questa ultima dubitazione, e per conseguenza la presente lezione per togliere finalmente a voi dell'udire ed a me del dire la fatica, diciamo che niuno può per fama nè per udita innamorarsi, ma è necessario prima vedere con gli occhi propri quello che amare si dee, poi giudicarlo bello ed ultimamente avere speranza di poterlo, quando che sia conseguire (548).

Varchi's final confirmation of the physiological impossibility of love by hearsay would not have been surprising to his audience; nor is it so to his readers. This is not the first time, after all, that the philosopher has passed this judgment; he has already clearly stated that, compared to the belief that love by hearsay—and thus perceiving colors with the ears—is possible, “non è nulla più falso” (Varchi 548). An attentive reader, however, would have been able to anticipate even this first instance. Varchi's lecture on “se alcuno può solo per fama e d' udita innamorarsi” is the eighth question in a series of twenty, and appears in the second of four lessons *Sopra alcune quistioni d'amore*. Nelson correctly identifies the first lesson as “a short summary of Platonic love theory. [...] Varchi here clearly follows Ficino in his definition and classification of love” (138). Varchi's philosophy of love, from the first lesson to the fourth, is entirely Ficinian—that

---

intelletto, che si dimostrino a lui; e se dalla benignità del volto e guardatura degli occhi, prendesse speranza che anco a lui dolci ed amorevoli mostrare si dovessero, in cotal caso genererebbe in sé un certo principio e quasi origine d' amore, come s'è di sopra detto, ma amore vero non già (547).

<sup>183</sup> Ridolfi's Lucio will make a similar point in *Aretefila*. See Chapter Four.

is, Neoplatonic—while his method of reasoning is Aristotelian.<sup>184</sup> Varchi's identity as a philosopher is inseparable from his writing, even on the subject of love. Here we see a difference between Betussi's treatment of the question of love by hearsay in *Il raverta* and Varchi's. The latter's strict deductive reasoning does not permit self-contradictions—he cannot contradict Neoplatonic theory, as does Betussi, in order to validate a few lines of poetry or a handful of *novelle*, even if the verses and tales were written by such authority figures as Petrarch and Boccaccio. Varchi's analysis of love by hearsay in his lecture to the *Accademia fiorentina* marks an increasing favor toward scientific reasoning and philosophical authority, as well as the waning power of literary examples to demonstrate certain proofs concerning the human condition.

FLAMINIO NOBILI'S *TRATTATO DELL'AMOR HUMANO* (1556)  
THE QUESTION OF LOVE BY HEARSAY IN A NEOPLATONIC LOVE TREATISE

Just two years after Varchi's 1554 lecture to the *Accademia fiorentina*, Flaminio Nobili wrote his Neoplatonic treatise on love, *Trattato dell'amor humano* (1556). Crane rightly classifies this work as “a philosophical disquisition on Love,” and notes the influence of both philosophical and poetic texts upon it: “The work rests on Aristotle and Plato, and is enlivened by illustrations from the Italian poets as well as from classical sources” (121). For our purposes, it is essential to examine the specific ways in which philosophical and poetic authorities interplay in Nobili's text, especially in his consideration of “innamorati per fama” (8). Nobili precedes his analysis of love by hearsay with a definition of beauty both as the source of love and as the product of agreeable proportions and colors—in other words, that which is pleasing to the eye (7-8). As we have seen in our analysis of Varchi's lecture, both of these concepts derive from

---

<sup>184</sup> Pozzi notes, “Su questi problemi [d'amore] il Varchi interviene con tutta la sua autorità di filosofo, svolgendo motivi platonici con procedimenti aristotelici” (xxix).

Platonic and Aristotelian philosophy. Nobili admits that beauty has come to be associated with other senses besides sight, and attributes this to the general tendency of definitions to change over time:

Anzi come a poco a poco il significato de'nomi si fa molto più ampio, che nella sua origine non fu, s'è finalmente trasportato a significare anco gli oggetti piacevuoli de gli altri sensi, onde bella chiamiamo l'harmonia, e molte altre cose (8).

Nobili insists, however, that the concept of beauty in relation to the other senses is “forestiero,” while that between beauty and sight “è proprio, e originale” (8). He supports his argument with both poetic and philosophical authority. He first mentions Dante, who, imitating Propertius and Musaeus, “chiama gli occhi duci alla strada d'amore” (Nobili 8).<sup>185</sup> Nobili then refers to Plotinus:

Quel gran Platónico si muove a credere che eros, il qual nome in greco significa amore, si derivi da questo vocabolo orasis, che significa il vedere, anzi da i medesimi greci amore fu spesso nominato omatos, che il medesimo ancora più chiaramente dimostra (8).<sup>186</sup>

At this point, Nobili arrives at his discussion of love by hearsay. Like Varchi, Nobili sets out to correct all those who would point to Petrarch's *canzone* to the *Spirto gentil* and Boccaccio's tales of Gerbino and Lodovico (*Dec.* IV.4 and VII.7) as evidence that one may fall in love through

---

<sup>185</sup> Varchi, in fact, draws upon these two classical sources to support the claim that “the eyes are the guides in love.” He mentions Propertius's *Elegiae* II.15 (“Si nescis, oculi sunt in Amore duces”) as well as Musaeus's poem concerning the love of Hero and Leander: “Museo sì antico e sì grande sacerdote d'amore, non gli bastando aver detto particolarmente che Leandro, tosto che vide Ero, e per gli scambievoli sguardi e cenni conobbe, che ella del suo amore accorta s'era” (547). It is not clear to which particular place in Dante's oeuvre Nobili is referring in this passage—as we have seen, there are many that would be appropriate.

<sup>186</sup> This is a reference to *Ennead* III.5.3:

Thus; there is a strenuous activity of contemplation in the Soul; there is an emanation towards it from the object contemplated; and Eros is born, the Love which is an eye filled with its vision, a seeing that bears its image with it; Eros taking its name, probably, from the fact that its essential being is due to this (*h*)*orasis*, this seeing (MacKenna).

hearsay.<sup>187</sup> While Varchi, as we have seen, offers several reasons for why such persons are deceived, Nobili offers only one: he maintains that no one can fall in love with a person he has never seen without forming a picture of her in his imagination, based upon reports of her beauty. This image, Nobili argues, is in fact an amalgam of various beautiful women that the lover has already seen. In this way, love by hearsay is, at its core, an example of love by sight.<sup>188</sup> Nobili's reasoning is very similar to Saint Augustine's explanation of *amores ex auditu* in *De trinitate*, and demonstrates his grounding in philosophical, rather than poetic texts in his understanding of this phenomenon.<sup>189</sup> Even his reference to Dante, "il divino poeta," is linked to the poet's imitation of classical writers, and followed with an emphasis upon Plotinus's erotic philosophy. Furthermore, the authority of literary masters such as Petrarch and Boccaccio—although sufficient proof of love by hearsay for both Lando and Betussi—does not hold such power in Nobili's treatise. Like Varchi, Nobili is instead compelled to scrutinize these cases in order to discover why they conflict with the truth—that is, the classical philosophical definition of love. He does not resolve this conflict by refuting such literary sanctities, but rather by specifying their true meaning. Nobili's treatment of this topic demonstrates a confidence in philosophy, rather

---

<sup>187</sup> See Nobili: "Ne vale quella ragione, che adducono alcuni dicendo, che molti si sono innamorati per fama, come confessa il Petrarca, e nel Decamerone si legge di Anichino e di Gerbino, e la fama si riceve per l'udito" (8).

<sup>188</sup> See Nobili:

Le parole altrui in raccontar bellezza di persona lontana poco ne muoverebbero, se incontanente non ce la formassimo nella imaginatione, e in formarla ad altre bellezze pur altre volte da gli occhi comprese ricorriamo; e così viene la vista ad esser sempre guida in amore (8).

It is notable that in Ridolfi's *Aretefila*, Federigo will make this same argument in order to prove that love by hearsay is possible, and perceives no inherent contradiction within it. See Chapter Four.

<sup>189</sup> See *De trinitate* X.1.1 and X.2.4, examined in Chapter One. This idea is also associated, as notes Agamben, with the Provençal troubadour Bertran de Born:

L'isolamento di questa facoltà immaginativa distinta dalla fantasia passiva [...] è un carattere costante della psicologia medioevale. Esso permette di spiegare, fra l'altro, alcuni aspetti dell'amore *ses vezer*, come la *domna soiseubuda*, cioè fatta di pezzi «presi in prestito» a altre donne, del trovatore Bertran de Born (92 n. 1).



than literature, in understanding eros and, more specifically, a trust the classical, rather than the vernacular tradition. This may be expected in a Neoplatonic treatise such as *Il trattato dell'amor humano*. In the next section, however, we will discover how the tension surrounding the notion of love by hearsay had, by the next decade, entered also into the polite setting.

LODOVICO DOMENICHI'S *DIALOGO D'AMORE* (1562)  
TENSION IN THE DRAWING ROOM

Domenichi's *Dialogo d'amore* (1562) is a paradigmatic example of the debate over love by hearsay in a polite setting. Thomas Frederick Crane describes it as "a work very similar to Betussi's *Il Raverta*" (134). Their resemblance is not surprising: Betussi and Domenichi, after all, participated in the same "brigata bohémienne" that socialized in sixteenth-century Venice, and which was led by Pietro Aretino (Savino, Vol. 10, 192).<sup>190</sup> Betussi, furthermore, apparently judged his literary views to be aligned with his friend's to the extent that he employs Domenichi as his own spokesperson in *Il raverta*.<sup>191</sup> The setting of Domenichi's dialogue is almost identical to that of Betussi's: a group of ladies and gentlemen enjoy the hospitality of a certain noblewoman; they dine together and, while sitting around the fire after supper, the conversation eventually leads to the subject of love.<sup>192</sup> *Il dialogo d'amore* pretends to be the transcript of their

---

<sup>190</sup> Savino also provides an extended list of the circle's participants (Vol. 10, 165-167). Mutini explains:

Gli amici del Domenichi, i Sansovino, i Veniero, i Doni, l'Aretino furono anche familiari al Betussi in quei recessi tutt'altro che nascosti della società veneziana ove ogni attività che potesse presentarsi come letteraria trovava facile diritto di ospitalità.

<sup>191</sup> See Mutini: "Che il personaggio del Domenichi rifletta i connotati dell'autore non v'è dubbio."

<sup>192</sup> These similarities easily perceptible in Crane's summary of the opening scene in Domenichi's work:

The speakers in the dialogue in question are Signora Silvia Boiarda, Signora Battista Varana, Count Hercole Rangone, and Messer Gherardo Spini. The scene is laid at Modern in 1560, through which place Signora Silvia and Signora Battista were passing on their way to Parma. They were welcomed by Signora Lucia Bertana to her house, and at supper met the gentlemen named in

discussion. Like those in Betussi's dialogue, Domenichi's interlocutors are the very historical literary figures with which he would have been engaged during his sojourn in Venice, and the dialogue represents what would have been the group's principal activity: socializing through discourse. When the topic of love by hearsay is finally introduced, in fact, it is clear that *Il dialogo d'amore* is yet another example of the function of *questioni d'amore* in social games—Signora Silvia Boiarda poses the question, she admits, precisely for the sake of prolonging the conversation: “Ma voglio pure anch'io proporre qualche dubbio, per darvi materia di ragionare” (Domenichi 24).<sup>193</sup> The *dubbio* is as follows: “Ditemi dunque vi prego, se uomo puo innamorarsi di donna ch'egli non habbia né veduta, né udita mai favellare?” (Domenichi 24).

It is Count Hercole Rangone that answers her question. We readers may assume that Rangone's opinions reflect those of the author, since his response to Signora Boiarda will remain uncontested. His meditation on love by hearsay will reveal not only that Domenichi is aware of the phenomenon's contradiction with mainstream erotic theory, but also that he cannot dismiss the tension this contradiction creates—as does, for example, Betussi. The Count, in fact, begins his response with a description of the imaginative-phantasmatic process of falling in love understood by classical poets as well as philosophers:

Dice Filostrato nei suoi *Eroi* che i poeti vogliono che 'l primo amor venga dal vedere la finciulla, e che poi l'idolo d'essa si mantiene da quella virtù dell'anima, la quale i filosofi chiamano memoria, e spesse volte poi per imaginatione si rivede e riconosce, e come è riconosciuta, si tribula, s'afflige, e di e notte si travaglia (Domenichi 24-25).

---

the dialogue. After the meal the company sat around the fire, and the customary complements to the ladies led the conversation to the subject of love (134-135).

<sup>193</sup> Asking questions for the purpose of lengthening the discussion is also seen in Ridolfi's *Aretefila*. See Chapter Four.

The Count concedes, however, that there are “esempi contrari a questa opinione” (Domenichi 25). He draws these counterexamples from the two categories that he has just mentioned—“i poeti” and “i filosofi.” Rangone chooses Saint Augustine as representative of the latter group: “massimamente affermando Agostino, che le cose mai più non vedute, né udite possono essere amate e gradite: ma non già quelle, che mai non sono state da noi conosciute” (Domenichi 25). The Count seems to be referring to the same passages in *De trinitate* to which both Varchi and Nobili allude, in which Saint Augustine observes that love by hearsay is a possible, and, in fact, frequent occurrence. In these cases, the mind will rely on its general knowledge of beauty in order to appreciate a beauty never seen; thus, love by hearsay, according to Saint Augustine, is not an example of loving the unknown, which is impossible. Rangone’s example of “i poeti,” on the other hand, is taken from the same author and work that he mentioned previously, the *Heroicum* of the third-century Greek writer Philostratus. In his version the events that led up to the Trojan War, Philostratus claims that Achilles and Helen fell in love with each other by reputation:

Percioche, secondo che si trouva scritto, Achille, il quale era all’assedio di Troia, ed Elena, ch’era rimasa in Egitto, senza aversi veduti, ardentissimamente s’innamorarono l’uno dell’altro: percioche solo per avere udito favellare Achille della singolar bellezza d’Elena, ed ella del grandissimo valore d’Achille, se presero a volersi bene insieme (Domenichi 25).

It is notable that Philostratus sees the example of Achilles and Helen as a special case: he does, as Rangone confirmed, recognize their love’s contradiction with the widely held belief of the poets that “the act of desire lies in the eyes” (Philostratus 82). The sophist insists, in fact, that these two were the first ever to experience love by hearsay:

Indeed, although the act of desire lies in the eyes and poets in song celebrate desire as originating from this, Achilles and Helen, because they had not even been seen by one another, since she was in Egypt and he in Ilion, were the first

who started to desire one another by finding their ears to be the origin of their longing for the body (Philostratus 82).

Count Rangone then introduces a poetic example of love by hearsay which is chronologically nearer to him and his interlocutors; that is, “pochi anni innanzi a noi” (Domenichi 25). He cites a case with which we are, by now, very familiar: the *vida* of Jaufré Rudel.<sup>194</sup> Like Betussi’s Raverta, Domenichi’s Rangone mentions the appropriation of this legend in Petrarch’s *Triumphus cupidinis*,<sup>195</sup> thus magnifying his example with the authority of one of the “founding fathers” of Italian literature.

Supported with this literary evidence, the Count finally declares his stance on the subject, which concedes love by hearsay’s possibility, and distinguishes it from that by sight only by frequency, and not by potency: “Fortificasi questa opinion mia, che se amore per la porta de gli occhi suole entrare negli animi nostri, è verisimile anco, che per gli orecchi vi possa entrare” (Domenichi 26). This portion of Rangone’s discourse is almost identical to Lando’s conclusion on the doubt of love by hearsay in his *Questiti amorosi*: “Se per la porta degli occhi suole entrare amore ne gli animi nostri, e chi dubiterà che anche per gli orrecchi non vi possa similmente entrare?” (Landi 23). Both authors, furthermore, use the same literary examples to support their claim—that is, the most commonly cited cases of love by hearsay in all of sixteenth-century *trattatistica*, *Dec.* IV.4 and VII.7 and *RVF* LIII.

---

<sup>194</sup> Rangone’s rendition of the troubadour’s *vida* is more or less faithful to the original (see n. 3 above):

Gianfrè Rudel Signor di Blaia avendo udito ragionare da quei pellegrini, i quali tornavano d’Antiochia, della rarissima bellezza, e leggiadria della Contessa di Tripoli, s’accese fieramente dell’amor di lei e vennegli uno ardentissimo desiderio di volere di ogni modo vederla. E così invaghito di lei, entrò in mare per andare a Tripoli, a fine di pascere gli occhi di quella bellezza, la quale aveva udito tanto celebrare. Onde per viaggio sovrappreso da una grandissima infermità, poi che finalmente fu giunto a lei, Dio sommamente ringraziando, che gli avea fatto grazia di vedere tanta divinità, nelle braccia di quella donna, non senza dolore d’animo d’amendue passò a miglior vita (Domenichi 24-25).

<sup>195</sup> See *Triumphus cupidinis* IV.52-53.

There is however, a tension in *Il dialogo d'amore* that is not present in Lando's *Questiti amorosi*. For this reason, Domenichi cannot conclude his discussion of love by hearsay at this point. His Rangone must continue, and address the problems that are presented both by Platonic as well as Aristotelian philosophy. The Count first examines the relationship between love by hearsay and the Platonic definition of love as "the desire to enjoy beauty".<sup>196</sup>

Ecci un'altra ragione a corroboratione di questo; perciocche se amore è desiderio di fruire la bellezza, e se alcuno pero desiderare il bello non più veduto, per fruirlo è necessario ancora che le cose non più vedute né udite tallora s'amino per forza della fama (Domenichi 26).

Domenichi is unique in his explanation of hearsay's role in the phantasmatic process: in cases in which the object of love has neither been seen nor heard,<sup>197</sup> the reputation provides the vehicle through which the lover may enjoy the beauty of the beloved (replacing, it is implied, the traditional mode of gazing upon the lady). Having contextualized love by hearsay within Platonic theory, Rangone considers the compatibility of the notion with Aristotelian philosophy:

Dice finalmente Aristotele nell'ottavo dell'Etica che alcuna volta tra coloro, i quali non si sono mai veduti, può essere benivolenza scambievole, ma non già amicizia; e perciò ancora scambievole amore (Domenichi 26).

We have already seen this reference to *Nicomachean Ethics* in Varchi's lecture to the *Accademia fiorentina*.<sup>198</sup> Rather than methodically parsing Aristotle's various categories of human affection—as does Varchi—Rangone describes a literary example that he believes illustrates of

---

<sup>196</sup> See n. 137 above. Both Varchi and Ridolfi explore the implications of this definition upon the concept of love by hearsay. Castiglione also mentions this definition in his *Libro del cortegiano*; however, it appears in Pietro Bembo's Platonic exposition of love in the last book, and not in Fregoso's discussion of love by hearsay in Book Two: "secondo che dagli antichi savi è diffinito, amor non è altro che un certo desiderio di fruir la bellezza; e perché il desiderio non appetisce se non le cose conosciute, bisogna sempre che la cognizion preceda il desiderio" (330).

<sup>197</sup> The Count's language in this passage refers to that in Signora Silva's original question, which emphasized the lack of visual *and* audio stimuli in cases of love by hearsay ("se uomo puo innamorarsi di donna ch'egli non habbia né veduta, né udita mai favellare [emphasis mine]" (Domenichi 24)). The version of this *dubbio d'amore* in Domenichi's dialogue is unique in this respect.

<sup>198</sup> The same reference will appear in Ridolfi's *Aretefila*. See Chapter Four.

the Philosopher's theory. This difference in Varchi's and Domenichi's treatment of Aristotle's text is not surprising, given the differing nature of their works (as we have seen, Varchi's is an academic lecture, while Domenichi's is a dialogue consisting of a conversation conducted among polite society). The Count returns to case of Helen of Troy. Rather than commenting on her and Achilles's love for one another, Rangone refers to Paris's traveling to see Helen after he had heard of her beauty: "A questo modo, come vogliono alcuni, Paris ordinò un'armata" (Domenichi 26). Rangone's language expresses a certain ambiguity concerning the source of this version of the tale; Paris's armada, in fact, does not appear in the *Heroicum*. The Count is most likely referring to the story depicted in Ovid's *Heroides* XVI, in which the Trojan prince admits to falling in love with Helen by hearsay, and thus journeys to Sparta with the intention of abducting her.<sup>199</sup> Rangone's commentary on the tale provides further evidence that he is referring to Ovid's version; that is, "e ciò è per vero, l'amore che nasce dopo la vista suole essere molto più fervente di quello che nasce solamente della fama" (Domenichi 26-67). "L'amore che nasce

---

<sup>199</sup> Paris describes the way in which the news of Helen's fame created an image of her face within his imagination, and follows with an intriguing variation on the topos of the arrow of love (For this topos, see Stewart. In her discussion of the subject as it appears in the *Heroides*, Stewart cites the danger of the beloved's gaze as depicted in the letter from Medea to Jason (XII) and that from Helen to Paris (XVII), as well as the pleasurable effects of the gaze of the beloved in Leander's letter to Hero (XVIII) (18-19); she does not, however, remark upon the aforementioned passage from *Heroides* XVI.). In this case, the arrow that set fire to the prince's heart was shot *enimus*; that is, from a distance:

Te prius optavi quam mihi nota fores.  
 Ante tuos animo vidi quam lumine vultus;  
 prima tulit vulnus nuntia fama tui.  
 Nec tamen est mirum, si sicut oportuit arcu,  
 missilibus telis eminus ictus amo (*Heroides* XVI.36-40).

Likewise, Paris describes his being enflamed by means of a distant fire: "Ardebam, quamvis hic procul ignis erat" (v. 104). It is precisely his irresistible desire to see with his eyes that which he has heard about and then imagined that prompts the prince's journey across the sea. See vv. 20-22:

Pollicita est thalamo te Cytherea meo.  
 Hac duce Sigeo dubias a litore feci  
 longa Phereclea per freta puppe vias.

and vv. 27-28: "Attulimus flammam, non hic invenimus, illas. / Hae mihi tam longae causa fuere viae."

dopo la vista,” does not, in this case, seem to include all instances in which love is born from sight (all those, for example, to which Rangone refers when he states that “per la porta degli occhi suole entrare amore ne gli animi nostri” (Domenichi 26)). Instead, the Count is comparing the lover by hearsay’s feelings before and after seeing his beloved. Returning to the example in the *Heroides*, Paris is stunned when he finally sees Helen, and it is clear that the love that he felt from afar has now transformed into a feeling of even more intensity:

Sed mihi laudatam cupienti cernere formam  
lumina nil aliud quo caperentur erat.  
Ut vidi, obstipui praecordiaque intima sensi  
attonitus curis intumuisse novis (vv. 133-136).

Far different than Dovizi’s experience, as described in *Il libro del cortegiano*, Paris’s first sight of Helen is far from disappointing. On the contrary, Paris finds that Helen’s fame is, in fact, inferior to her true beauty.

Magna quidem de te rumor praeconia fecit,  
nullaque de facie nescia terra tua est;  
nec tibi par usquam Phrygia nec solis ab ortu  
inter formosas altera nomen habet!  
Credis et hoc nobis?—minor est tua gloria vero  
famaque de forma paene maligna tua est.  
Plus hic invenio, quam quod promiserat illa,  
et tua materia gloria victa sua est (vv. 141-148).

Rangone’s assertion that “l’amore che nasce dopo la vista suole essere molto più fervente di quello che nasce solamente della fama” was based on two conditions: “pur che la presenza non scemi la fama”—that is, that the actual beauty of the beloved proves to be more than or equal to that which her reputation suggests—and that grace, which Rangone defines as a form of beauty that may be perceived only visually, is not lacking: “e la grazia, che viene dalla bellezza veduta, non manchi” (Domenichi 27). In the case of Paris, seeing that Helen’s beauty paralleled—and

even exceeded—that suggested by her fame, he was captivated by so fervent a desire that he took his host's wife on one of his many ships, and sailed with his fleet back to Troy.

As readers, we must not forget that the purpose of Rangone's reference to the Paris and Helen story is to illustrate Aristotle's theory of unreciprocated friendship in the *Nicomachean Ethics*. It is clear that the Count is attempting to equate love by hearsay with "benivolenza scambievole" and the lover by hearsay's feelings after he has seen the beloved with "scambievole amore." Because of the phenomenon's conflict with classical philosophy, Rangone has been forced to concede not only love by hearsay's infrequency, as had Lando, but also—like so many before him—its inferiority to love by sight. Domenichi's dialogue is not an illustration, however, of the triumph of philosophy in the drawing room—his Rangone has manipulated philosophy in order to serve literature, molding Aristotelian theory to concepts expressed in Ovid's poetry. This aspect of the Count's behavior would be mirrored by an interlocutor in a dialogue published in the same year as *Il dialogo d'amore*, Ridolfi's *Aretefila*, and would be severely critiqued by the author. Domenichi, however, though he seems to sit uncomfortably in the tension, does not succeed in dispelling it.

\* \* \*

By the mid-sixteenth century, then, the debate over love by hearsay remained unsettled, as did the tension between opposing philosophical and literary forces concerning the subject. This irresolution was due to the fact that the conclusions of debates over love by hearsay among polite society in the drawing room and those in learned treatises and academic lectures were only valid within their respective settings. While this dichotomy existed, the question of love by hearsay could not be definitively settled. Resolution could only be made possible by bridging the



gap; that is, when an argument regarding love by hearsay fully grounded in logical reasoning and classical philosophy was extracted from the Academy and transplanted into the drawing room.

The stage was set for Luc'Antonio Ridolfi.

CHAPTER FOUR  
LUC'ANTONIO RIDOLFI'S *ARETEFILA* (1562)

Luc'Antonio Ridolfi's *Aretefila, Dialogo, nel quale da una parte sono quelle ragioni allegate, le quali affermano, lo amore di corporal bellezza potere ancora per la via dell' udire pervenire al cuore: e dall' altra quelle che vogliono lui avere solamente per gl'occhii l'entrata sua: colla sentenza sopra cotal quistione* (1562) is the only work in Italian literature dedicated exclusively to the question of love by hearsay. Ridolfi's dialogue not only represents the culmination and resolution of the centuries-old Italian debate on *amor de lonh*, but it also serves as a microcosm for the sixteenth-century Italian perspective on love by hearsay, and, it follows, love in general.

FROM THE FLORENTINE ACADEMY TO ARETEFILA'S DRAWING ROOM

Luc'Antonio Ridolfi was a Florentine writer and editor who spent most of his life in Lyon, where he is credited for having spread the knowledge of classical Italian writers in France,<sup>200</sup> as well as introducing to lyonnais readership the most prominent philosophical disputes taking place in Florence in the mid-sixteenth century.<sup>201</sup> He accomplished both feats, no doubt, by his continuous contact with Italian intellectuals during his sojourn in France.<sup>202</sup> One of

---

<sup>200</sup> Giuseppe Campori, for example, writes: "Passò egli gran parte della sua vita in Lione, [...] diffondendo la cognizione degli scrittori classici italiani in Francia" (307). For additional biographical information on Ridolfi, see Campori (307-308), E. Giudici (115), and Richard Cooper (43).

<sup>201</sup> See Rosanna Traversa:

Sebbene in terra straniera, tenendosi sempre al corrente della situazione letteraria della sua Firenze, si fece interprete presso il pubblico lionese anche di quelle dispute filosofiche che si svolgevano all'Accademia Fiorentina, portando in un salotto francese una di quelle dotte trattazioni sull'amore, imbevute di teorie ficiniane (185).

the closest of these was fellow Florentine exile Benedetto Varchi, with whom Ridolfi frequently corresponded.<sup>203</sup> Evidence of their acquaintance may be seen in various letters that they wrote to one another and to mutual friends. It is clear that Ridolfi and Varchi shared mutual esteem for one another. Varchi, in fact, was the greatest inspiration behind the dialogue in question, to the point that *Aretefila* may be considered an homage to Ridolfi's "grand ami florentin."<sup>204</sup>

A significant connection between these two figures is, in fact, Aretefila herself: that is, Marguerite de Bourg. Mademoiselle de Bourg is a rather enigmatic historical figure. The record of her personal life is sparse, and reveals only that she was married to Antoine Bullioud, General of Finances of Britain—by which she had a son, Jean—and was widowed at an early age (Traversa 134-135).<sup>205</sup> The scarcity of biographical information, however, is contrasted by the impressive quantity of authors who, inspired by her grace, beauty, and knowledge of foreign languages and literature, dedicated various works to her. Among these are Ridolfi and Varchi. Ridolfi had received Varchi's lecture on jealousy, given to the *Accademia degli infiammati* in Padua, as a gift from his friend. Finding it "molto dotta ed elegante" (Varchi 569), Ridolfi, in

---

<sup>202</sup> See Campori: "Ebbe carteggio e amicizia con molti letterati e col Varchi principalmente" (307); and Cooper: "Tout exilé qu'il était, Ridolfi ne brûla par les ponts avec les intellectuels restés à Florence ou ailleurs en Italie" (43).

<sup>203</sup> See Cooper: "Mais son grand ami florentin est Benedetto Varchi, exilé comme lui, qui avait fui Florence pour Padoue, mais qui avait fini par se réconcilier avec les Médicis, et était rentré chez lui en 1546. [...] Mais au cours des années 1550 Ridolfi est en correspondance avec Varchi" (44).

<sup>204</sup> For this description of Varchi, see n. 203 above. Traversa recognizes Varchi as "la fonte più diretta del dialogo di Ridolfi" (161), and suggests that *Aretefila* is Ridolfi's homage to him: "Egli volle forse rendere a Varchi un omaggio d'amicizia, introducendo al di là delle Alpi le teorie filosofiche dell'accademico, atte ad essere assimilate dal preparato pubblico francese" (186).

<sup>205</sup> Traversa cites Bregnot du Lut et Pericaud, *Biographie lyonnaise, catalogue des lyonnais dignes de mémoire* (Paris: Techener, 1839) I, 231 and the manuscript by E. Picot, *Répertoire général alphabétique des fiches bibliographiques rédigés par E. Picot (1918) pour servir à l'histoire littéraire, principalement des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> et première moitié du XVII<sup>e</sup>* (Paris, B.N.Nouv.Acq.Franç.23193-23276).

turn, sent it to de Bourg, along with a lengthy dedication in which he praises not only her great virtue, but her mastery of Tuscan and Latin as well as her own native French:

Perciocchè voi non solamente nella vostra natia lingua elegantemente parlando e dottamente scrivendo gli alti concetti vostri mandate fuori; ma avete ancora sì bene e la Toscana e la latina apparata, che così in quelle parete nata, come nella stessa vostra francese siete (Varchi 569).

These same virtues are echoed in *Aretefila* through the character of Federigo, to whom it seems “cosa certo mirabile, che Aretefila francese essendo, così propriamente la nostra lingua favelli, e con tanta agevolezza, quanta ci facciamo noi medesimi, che in essa nati, e cresciuti siamo” (Ridolfi 10). Having learned of his friend’s great compliment, Varchi, a few years later, dedicated to de Bourg his series of lectures *Sopra alcune quistioni d’amore*, which he had given at the *Accademia fiorentina*, mentioning in his laudatory preface the long and close friendship he enjoyed with Ridolfi:

Ma inteso poi, che la lezione fatta già da me sopra la gelosia e indiritta a M. Lucantonio Ridolfi, il quale io non meno per le molte sue virtù proprie, che per la nobiltà de’ suoi maggiori ed antichissima amistà nostra, amo grandemente ed osservo, dispiaciuta non v’era, avendovene egli, del che gli sarò perpetualmente obbligato, fatto, già sono più anni passati, graziosissimo dono, presi ardimento di volervene una indirizzar ancora io. Poscia considerata meglio l’altezza di voi e la mia bassezza, e quanto sia grande la differenza che è tra me e M. Lucantonio Ridolfi, me ne stetti senza mandarla (532).<sup>206</sup>

In *Aretefila*, Lucio references this same dedicatory letter, which allows for the confirmation of Aretefila’s identity as, in fact, Marguerite de Bourg: “M. Benedetto Varchi, mosso dal grido delle vostre singolari virtù, ed uniche eccellenze, vi dedicò una delle sue lezioni d’Amore, per

---

<sup>206</sup> It is rather intriguing, in the context of the question of love by hearsay, that Varchi explains that it is precisely because of the lady’s exceptional reputation that he originally wanted to make contact with her. It is implied that the two had never met:

Gli è già gran tempo passato che io, bellissima e virtuosissima Donna, avendo più volte di varii luoghi inteso e da diverse persone quanti fossero e quanto grandi i beni, che oltra a quelli della natura e della fortuna nel gentile e prudentissimo amico vostro si ritrovavano, comincia a desiderar ardentissimamente di farmivi, se non caro, almeno conto (Varchi 531-532).

quelle cagioni, che racconta egli medesimo nella lettera posta dinanzi a cotal lezione” (Ridolfi 14).

The most prominent traces of Varchi’s influence upon *Aretefila*, however, are not derived from his lecture on jealousy or from his letter to de Bourg introducing the *Lezzioni sopra alcune quistioni d’amore* (both of which Ridolfi convinced Guillaume Roville to publish together in one volume in 1560<sup>207</sup>), but from one of the twenty doubts discussed in the second lecture in this series; that is, “Se alcuno può solo per fama e d’ uditia innamorarsi,” which I analyzed extensively in the previous chapter. Rosanna Traversa writes in her unpublished dissertation on Ridolfi’s activity in Lyon:

Da queste lezioni del Varchi, Ridolfi dovette essere molto impressionato. Egli guardava a lui con un senso di rispetto e quasi di venerazione: nell’*Aretefila* si appella con ingenua franchezza a quelle lezioni, e ai momenti fondamentali della meditazione filosofica varchiana (168-169).

The strong influence of this lecture upon *Aretefila* may be observed throughout Ridolfi’s dialogue, and I will note these similarities in the course of my analysis in this chapter. At this point, it is important to note the contrast between the form and the content of the dialogue: while Ridolfi borrows heavily from Varchi’s philosophical exposition on love by hearsay throughout *Aretefila*, he takes care to characterize his work not as an academic lecture, but as a transcription of a conversation held among polite society. In Ridolfi’s explanation of the circumstances of his writing—found in the dedicatory letter to Alessandro Nasi<sup>208</sup>—the author claims that some friends in Venice had heard that two Italian men in Lyon had recently debated the question “che

---

<sup>207</sup> Benedetto Varchi, *Dve lezioni di M. Benedetto Varchi, l’vna d’amore, & l’altra della gelosia : con alcune utili & diletteuoli quistioni, da lui nuouamente aggiunte* (Lione: Gulielmo Rouillio, 1560)

<sup>208</sup> Perhaps because she is already the veiled protagonist of the work, Ridolfi does not dedicate his *Aretefila* to Marguerite de Bourg. It is instead dedicated to a certain Alessandro Nasi, who became the Grand Chamberlain of France under King Loius XII (Charpin-Feugerolles 183).

anco per fama uomo si possa di corporal bellezza innamorare, o che pur solo per gli occhii abbia ne i nostri quori cotale amore l' entrata sua" (Ridolfi 3), and had asked Ridolfi to describe the proceedings. Ridolfi subsequently makes a very important distinction between the conversation he has recorded and the discussions on love conducted in the academies of his day:

Se bene quei due gentiluomini ariano potuto men lungamente la loro quistione d'amore risolvere, tuttavia (secondo che l'amicissimo mio mi ridisse<sup>209</sup>) a loro parve, poiche non erano nelle scuole de' filosofanti ma in camera di gentildonne, di prolungarla colla maggior chiarezza a loro possibile, intramettendovi alcune altre cose fuori della materia principale, si come voi leggendo potrete ottimamente conoscere (Ridolfi 4-5).

Ridolfi is undoubtedly alluding to the *Accademia fiorentina* and others like it when he writes of "le scuole de' filosofanti." He even describes the catalyst of the debate as "quistione d'amore," a phrase that also appears in the title, the reader will remember, of Varchi's series of lectures to the *Accademia* in which he discusses love by hearsay. Ridolfi makes clear, however, that his dialogue belongs to the category of the various sixteenth-century love treatises that take place "in camera di gentildonne." Following the letter, in fact, the opening scene of Ridolfi's *Aretefila* is highly reminiscent of those in Giuseppe Betussi's *Raverta* and Lodovico Domenichi's *Dialogo d'amore*: Lucio, a Florentine, invites Federigo, a fellow Florentine newly come to Lyon from Italy, to visit his friend, the French gentlewoman Aretefila. The lady kindly receives the two gentlemen in her house, and "dopo le solite accoglienze" (Ridolfi 7), invites them into her study, where they gather around the fire. The ternary conversation between Aretefila, Federigo, and Lucio is similar to that between Signora Baffa, Ottaviano della Rovere, and Lodovico Domenichi in Bettusi's *Raverta*, while the entire scene is almost identical to that of Domenichi's *Dialogo*, as can be observed in Crane's summary of the latter:

---

<sup>209</sup> Ridolfi explains in his dedicatory letter that he explains that the conversation was related to him by one of the interlocutors: "[...] ingegnandomi di scrivere il sentimento di quel dialogo in quella stessa guisa a punto, che egli poi da uno de due gentiluomini amicissimo mio mi fu particolarmente raccontato" (4).

The speakers in the dialogue in question are Signora Silvia Boiarda, Signora Battista Varana, Count Hercole Rangone, and Messer Gherardo Spini. The scene is laid at Modena in 1560, through which place Signora Silvia and Signora Battista were passing on their way to Parma. They were welcomed by Signora Lucia Bertana to her house, and at supper met the gentlemen named in the dialogue. After the meal the company sat around the fire, and the customary complements to the ladies led the conversation to the subject of love (134-135).

Besides its setting, the purpose of the dialogue *Ridolfi* is about to relate differs from those conducted in the academies. The author clarifies that this purpose is the deliberate prolongation of the conversation—even if Lucio and Federigo had been able to abbreviate their discussion, the author explains, they would not have done so. The pleasure of extended discourse is a shared characteristic of almost all of the love dialogues that take place among polite society; in Betussi's *Raverta*, for example, “l'autore si studia di movimentare l'argomento con una serie di 'dubbi' esposti dalla Baffo e tendenti a far slittare la discussione sul piano di un galante e raffinato trattenimento” (Mutini). In *Aretefila*, Federigo initiates the dialogue by asking a question about one of the many beautiful objects in his hostess's study, precisely for the sake of introducing a pleasurable topic of conversation:

Federigo per la camera con sommo piacere riguardando, gli venne per ventura veduta tra gl'altri bellissimi e rarissimi ornamenti, che vi erano, una picciola statuetta, che d'argento pareva; là onde egli per rompere il silenzio, e dare qualche piacevole materia da ragionare, in altro non volle prender cagione di dovere mettere in parole Aretefila che di quella stauetta (Ridolfi 8).

A similar conversational catalyst may be observed in Domenichi's *Dialogo d'amore*, in which Signora Boiarda asks a question for the sake of prolonging the conversation: “Ma voglio pure anch'io proporre qualche dubbio, per darvi materia di ragionare” (24). Before the main part of the dialogue has even begun, then, *Ridolfi* has fully contextualized his work within a polite, rather than academic, setting.

Despite these similarities with other love treatises of its time, *Aretefila* is remarkably unique. Besides its being dedicated to a single question,<sup>210</sup> Ridolfi's work differs from others because his interlocutors actually dramatize the very idea that they are discussing. Federigo confesses to have fallen in love with Aretefila before having met her, after having heard Lucio praise her highly:

Confesserò liberamente questo; che se le vostre parole, Lucio, non mi avessero di già fatto di onestissimo amore per Aretefila accendere, quando voi ragionandomene (come sapete) con molta lode di lei nella nostra comune Patria, mi poneste per si fatta maniera davanti a gl'occhii il suo gran valore da una infinita bellezza, e grazia accompagnato, che troppo bene mi potei allora, come ella essere fatta potesse, meco stesso immaginare; ora al certo converrebbe, che io onestissimamente, e con somma affezione di lei m'innamorassi; ma quello che già è stato una volta strettissimamente legato, legare più stretto non si può (Ridolfi 16).

Federigo, then, is a lover by hearsay; Aretefila is his far-away beloved, and Lucio is the praiser. Ridolfi is very concerned about alerting his readers that whatever conclusions his speakers are about to reach concerning *amor de lonh*, they apply to the phenomenon as it exists (or does not exist) in the real world. Federigo and Lucio are not debating the subject on a purely philosophical plane. While this “practical” approach to questions on love characterizes other love treatises of the era,<sup>211</sup> no author has defined it so explicitly before Ridolfi.

Lucio finds Federigo's claim of love by hearsay for Aretefila to be “maravigliosa cosa, ed a me incredibile” and the idea “che altri si possa anche per fama di corporal bellezza innamorare” to be “non solo malagevole, ma ancora impossibile” (Ridolfi 16-17). Perceiving a

---

<sup>210</sup> Although the all of the love treatises that I analyzed in Chapter Three debate multiple doubts, Thomas Frederick Crane claims that the dialogues dedicated to one question were not so uncommon in the mid-sixteenth century. He cites, however, only one other example besides *Aretefila*, the dialogue *Il Rinaldi o vero Dialogo del Paragone tra il Verno e la State composto nuovamente dall'Accademico Bramoso dell' Accademia de' Solleciti di Trevigi* by Cipriano Giambelli (Venice, 1589) (Crane 154-155).

<sup>211</sup> The practical approach to questions of love is a result of the “metamorphosis” of love treatises in the mid-sixteenth century, according to by Lorenzo Savino: “L'amore, invece di essere oggetto di speculazione teorica, è un'emanazione della vita pratica” (164). See Chapter Three.



potential point of debate in the opposing opinions of her two guests, Aretefila suggests that they define the type of love of which they speak. This practice, coupled with Federigo's stipulation that he and Lucio cannot interrupt each other while presenting their arguments and that Aretefila serve as the impartial judge,<sup>212</sup> is, as notes Rosanna Traversa, "l'antico principio socratico della maieutica, che trae fuori, servendosi della dialettica i principi eterni del vero" (150). The two gentlemen thus protect their argument from being dismissed on the grounds of ambiguity. Ridolfi was undoubtedly attempting to avoid the trap described by Varchi in his lecture on love by hearsay, that in which "tutti coloro che hanno trattato, se per fama si può innamorare, senza fare o dubitazione o distinzione nessuna" have fallen (Varchi 545). Lucio's subsequent description of the nature of love that they will be discussing, in fact, is an unapologetic condensation of Varchi's exposition on the four loves in his 1553 lecture to the *Accademia fiorentina*.<sup>213</sup> The two Florentine gentlemen will be discussing the same "amore dilettabile" on which Varchi lectured in 1554 (545). This love is, of course, courtly,<sup>214</sup> but of equal importance is the fact that it is a

---

<sup>212</sup> Federigo requests:

Ma prima, che io a dire incominci, intendo d'impetrare da Lucio questa grazia, che quando io comincerò il mio corso, egli nol mi possa colle sue risposte, e dimande interrompere, per quelle molte, e giustissime cagioni, le quali al presente di raccontare non fa mestiero. Ma voi Aretefila, prego bene, che non solamente il possiate, ma ancora il dobbiate fare; perciò che le vostre parole quali gentilissima aura al mio ragionamento daranno forza, e vigore, come spento carbone, ove poca favilla sia rimasa, al soffiare di piacevolissimo vento si raccende e ravviva: ne io intendo per questo, Lucio, di vietarvi, che voi volendo non possiate ad Aretefila tutte quelle cose rispondere, che più conformi vi parranno a quelle che a lei di replicare al proposito del mio ragionamento piacerà. E questo patto voglio che solamente d'intorno alle cose che alla nostra presente disputa apparteranno, s'intenda (Ridolfi 23-24).

<sup>213</sup> This is Varchi's lecture on Petrarch's sonnet "S'amor non è che dunque è quel ch'io sento," found in Varchi (496-507). Traversa includes a side-by-side comparison of some key passages of both Ridolfi's dialogue and this lecture, highlighting their similarities (169-171).

<sup>214</sup> See Traversa: "Naturalmente anche per Lucio, come già per Federigo, nella discussione non si tratta di amore volgare o plebeo, ma soltanto di amor cortese, sentimento che ingentilisce l'animo, lo innalza e lo purifica" (156-157).

love of corporal beauty.<sup>215</sup> This is what Saint Augustine defined as *amor ex auditu* for *corporis pulchritudo*, rather than *notitia virtutum*<sup>216</sup>—not the favorable, benevolent feeling that Varchi (following Aristotle<sup>217</sup>) concedes that we may feel for those we have not met, but the precise type of passion for the opposite sex that he deems impossible.<sup>218</sup> Ridolfi thus ensures that, should the palm of victory go to Federigo, his proof of love by hearsay’s existence in the natural world extends to the very “*passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus*” that Andreas Capellanus had defined centuries before him (*De amore* I.1.1).

In his dedicatory letter and in the section proceeding Federigo and Lucio’s arguments, Ridolfi establishes uncompromising criteria with which his readers must consider the remainder of the dialogue. First, the debate depicted in *Aretefila* is clearly not an academic exercise, as was Varchi’s *Lezzione*, and the conclusions that are reached within it will, in fact, pertain to the world of the ladies and gentlemen of polite society. Second, the interlocutors in *Aretefila* will discuss love as it exists in reality, and not as a concept of a purely philosophical or theoretical nature. Third, this love is well defined: it is a courtly love of corporal beauty, and the debate of it will be conducted in a manner that ensures the revelation of truth. In creating this meticulous framework, Ridolfi signals to his readers that his will be the ultimate judgment concerning the question of love by hearsay. Risking contradiction with the great classical philosophers as well

---

<sup>215</sup> Ridolfi has already established this fact in the dedicatory letter: “essere stato fatto a mesi prossimamente passati qui in Lione da due gentiluomini della nostra nazione in presenza d’una gentildonna franzese, sopra quella disputa che si sa, se possibile cosa è, che anco per fama uomo si possa di corporal bellezza innamorare” (3). “Corporal bellezza” also appears in the dialogue’s full title.

<sup>216</sup> See *De trinitate* X.1.1.

<sup>217</sup> See *Nic. Ethics* 1155b.

<sup>218</sup> Varchi states in his lecture, “Il sentire lodare un uomo, o una donna di virtù può bene, anzi deve fare, che siamo loro favorevoli, benevoli e amici, ma che l’ amiamo di amore dilettabile, no” (545). See Chapter Three.

as a great contemporary philosopher, and friend—that is, should Federigo triumph—Ridolfi is determined to resolve the problem once and for all. He has neglected no perspective on the subject that may later enable the polemic’s resurrection—*Aretefila* promises to close the case on love by hearsay in the courtly, academic, and practical realms.

#### FEDERIGO’S ARGUMENT FOR LOVE BY HEARSAY

In order to begin to his argument for love by hearsay, Federigo draws upon the authority of the “verissima oppenione [...] delli antichi e intendenti uomini” (Ridolfi 28). The gentleman relies on Aristotelian epistemology: as human beings we understand the world principally through seeing and hearing. It is significant that Federigo equates these two senses several times in this short passage, despite the overt contradiction with Aristotle’s hierarchy of the senses.<sup>219</sup> Our gentleman has set out to prove not only that love by hearsay is not “malagevole” or “impossibile,” as his opponent has claimed, but also that it is equal to love by sight: “l’amore ciò è, possa ne i nostri quori cosi per la via dell’udire, come per quelle del vedere *ugualmente* entrare [emphasis mine]” (Ridolfi 30). Federigo’s bold assertion challenges those of the early poets, such as Giacomo da Lentini and Cecco d’Ascoli, who overcame the ideological “threat” that *amor de lonh* represented by classifying it as an inferior form of love. Federigo states that these external sensory stimuli enter through the eyes and the ears and make an impression on the soul, *l’anima*. He explains the way in which hearing a lady’s praise may create an image in the phantasy, allowing a man to contemplate her beauty with his mind’s eye:

E ciò massimamente col mezzo dell’udire ne avverrà, quando un bel dicitore la bellezza d’alcuna donna ci porrà colle sue molto ornate parole così vivamente

---

<sup>219</sup> Aristotle’s hierarchy of bodily senses distinctly favors sight above hearing. For a useful summary of the philosopher’s complex theory, discussed in *De Anima*, *De Sensu*, and *Nicomachean Ethics*, see Mark Paterson (16-17).

dinanzi a gl'occhii, che quale ella veramente sia, ce la potremo nella nostra fantasia così bene immaginare, con gl'occhii della mente intently riguardandola assente, come se con quelli della fronte presente a nostro grandissimo agio la rimirassimo (Ridolfi 29).

Federigo's scenario recalls Cecco d'Ascoli's description of the role of the imagination in falling in love by hearsay:

Senza vedere, l' uom pò innamorare  
formando spiechio di la nuda mente,  
vezendo vista su nel maginare" (*Acerba* III.1.1959-1961).

As Federigo describes it, love by hearsay appears compatible with the Aristotelian notion of sensory perception and understanding—hearing words concerning the beloved act as the stimulus that forms an impression in the phantasy (replacing the sight of the beloved), which then allows us to “gaze” upon that image in our imagination. Although he will rely on mostly literary examples from this point forward, Federigo begins his argument by demonstrating how love by hearsay is supported by the epistemological philosophy sustained by ancient thinkers.<sup>220</sup>

Federigo then turns to the *auctoritas* of Boccaccio, who, besides being a symbol of great literary authority (“un'uomo di quella gran dottrina, e di quel sommo giudizio”), is also a “gran maestro d'amore” (Ridolfi 30-31).<sup>221</sup> He chooses the two tales that, by now, are recognizable as

---

<sup>220</sup> In this passage, Federigo also acknowledges the importance of the praiser's narrative skills; that is, he must be “un bel dicitore.” Saint Augustine also alludes to the capacity of a gifted narrator to inspire love in his listener in *Confessiones* IV.14.21 (see Chapter One). This concept is related to another *topos*, embodied in the myth of Pygmalion, and of which Lina Bolzoni writes in her *Poesia e ritratto nel Rinascimento*: “Il mito [di Pigmalione] ben incarna la dimensione erotica di quello che è un vero *topos* nella estetica antica: il fatto cioè che un'opera d'arte ben fatta genera l'illusione della vita, sembra appunto vera” (12).

<sup>221</sup> Ridolfi would have known the *Decameron* well, having written another dialogue about it, *Ragionamento avuto in Lione, da Claudio de Herberé, gentil'uomo franzese, e da Alessandro degli Uberti, gentil'uomo fiorentino, sopra alcuni luoghi del cento novelle del Boccaccio: I quali si ritroveranno secondi numeri delle carte del Decamerone* (Lione: Guglielmo Rovillio, 1558). Giudici insists that this dialogue and *Aretefila* are very closely related, in part, because of the important role that Boccaccio's *Decameron* plays in both:

Il n'y a entre le *Ragionamento* et l'*Aretefila* aucune coupure véritable, car ces deux ouvres respirent le même climat culturel et s'encadrent dans le même milieu lyonnais et italianisant. C'est plus précisément dans les intérêts italiens de Marguerite de Bourg, a qui l'ouvrage est dédié, que

the literary examples of love by hearsay most commonly cited in debates on this subject: that of Gerbino (*Dec.* IV.4) and Lodovico (*Dec.* VII.7).<sup>222</sup> Federigo also includes *Dec.* I.5, for which Ridolfi sets himself apart from all other *trattatisti*. When Lucio responds to Federigo's exposition of the various tales with laughter, the latter anticipates the former's objection that such fantastical tales<sup>223</sup> cannot be considered proof of the existence of love by hearsay in the natural world. To counter, Federigo focuses on "le quali gravi, e sentenziose parole" of Elissa's introduction to the tale of Gerbino and the Princess of Tunis:

Vorra forse egli [...] con tal suo ridere inferire gl'esempiii delle novelle da me allegati essere finti, e non veri; il che quando pure così fusse, che però non gle concedo, che potrà ei mai rispondere a quelle parole del proemio della novella di Gerbino; colle quali il Boccaccio volle ancora, come ho detto, più apertamente cotal dubbio dichiararne? (Ridolfi 33).

Again, Ridolfi sets himself apart from other *trattatisti* in his analysis of the *Decameron*: Federigo's use of Elissa's prologue is unprecedented in the dialogic tradition surrounding the question of love by hearsay. Here Ridolfi implies the irrelevance of those other dialogists' references to Boccaccio's tales in attempting to prove the existence of love by hearsay in real life.<sup>224</sup> His Federigo does not fall prey to such illogicality—acknowledging the limited usefulness of *esempiii finti* in a debate of this nature, he points instead to the one moment in

---

l'on peut trouver un trait d'union explicite entre le *Ragionamento* et l'*Aretefila*, et ce n'est pas sans raison que Roville reconnaît le droit (et le mérite) d'une dame telle que Marguerite de lire et d'apprécier une oeuvre comme le *Decameron*, interdite aux femmes par les hommes vulgaires aux idées très étroites. Or, Boccace est l'un des exemples les plus importants que Federigo, l'un des deux personnages du dialogue, rappelle pour prouver que l'on peut s'éprendre d'une dame sans la voir et que l'autre, Lucio, réfute en disant que ce sont là des inventions, et non des arguments (119).

<sup>222</sup> See n. 139 above.

<sup>223</sup> The fictional nature of Boccaccio's tales is, in fact, also one of the complaints that the author addresses in his introduction to the fourth day: "E certi altri in altra guisa essere state le cose da me raccontatevi che come io le vi porgo s'ingegnano in detrimento della mia fatica di dimostrare" (*Dec.* 346). See Chapter Two.

<sup>224</sup> As demonstrated in Chapter Three, these dialogists include Betussi and Domenichi, as well as Flaminio Nobili and Ortensio Lando.

which Boccaccio refers directly to the polemic and sets out to prove love by hearsay's possibility and potency in the natural world. Federigo's determination to contextualize love by hearsay within a true, rather than merely literary, reality is apparent in his next example as well—the gentleman cites Boccaccio's *Corbaccio*, which he submits as autobiographical evidence.

Federigo continues his discourse by invoking the authority of classical mythological figures such as Paris, who, according to Ovid, loved Helen by hearsay. In the sixteenth letter of Ovid's *Heroides*, that from Paris to Helen, the Trojan prince admits to falling in love with Menelaus's wife by means of her reputation as the most beautiful woman in the world, and thus traveled to Sparta with the intention of abducting her: "Attulimus flammas; non hic invenimus, illas: / hae mihi tam longae causa fuere viae" (vv. 27-28) (Ridolfi 34). Paris describes the way in which the news of Helen's fame created an image of her face within his imagination: "Te prius optavi quam mihi nota fores. / ante tuos animo vidi quam lumine vultus; / prima tulit vulnus nuntia fama tui (vv. 36-38) (Ridolfi 35). Federigo identifies these lines as evidence that "Paride vide prima con gl'occhii della mente, che con quelli della fronte la sua bellissima Elena; e fù la fama quella che di lei il fece primieramente innamorare" (Ridolfi 35). Ovid's example thus perfectly suits the gentleman's argument, which began with his description of love by hearsay as the contemplation of another's beauty with the mind's eye, after fame has created an image of the beloved in the lover's imagination. Federigo also cites the myth of Penthesilea, Queen of the Amazons, who fell in love with Hector after hearing of his valor. Here his case is not only supported by classical mythology, but, again, by Boccaccio, who records the tale in his *De mulieribus Claris*: "Hec - ut placet aliquibus - [Penthesilea regina Amazonum] audita troiani Hectoris virtute, invisum ardentem amavit" (*Famous Women* 128).

In the next portion of Federigo's disquisition, he outlines various French romances featuring love by hearsay, with hopes of impressing the lyonnaise Aretefila. These include the Prose Tristan, Mambrino Roseo's *Primaleone*, the anonymous *Le Belle Maguelonne*, *Amadis de Grecia*, and the *vida* of Jaufré Rudel. Suddenly, Federigo stops and asks why he must give such examples if he personally fell in love with Aretefila by hearsay, and still loves her.<sup>225</sup> After protesting that such talk is against the rules of the debate,<sup>226</sup> Aretefila speaks of the tendency of fame to create an image that is superior to reality,<sup>227</sup> and suspects that Federigo's personal encounter with her was disappointing:

La fama [...] ha gran forza, io nol niego: ma si sono io nondimeno certissima [...] che la presenza ve l'ha fatta assai minore divenire; ne è punto da maravigliarsene. Perciò che la immagine per la sola fama generata sempre è più ampia, quale esse si sia, che non è la cosa immaginata nel vero stato; ingannandosi agevolmente il giudizio umano. E voi altri uomini volentieri credete quello, che voi desiderate: dando molta fede alla bugiarda fama (Ridolfi 47).<sup>228</sup>

Federigo assures Aretefila that her presence has, in fact, exceeded her fame, even though he admits that this is a rare occurrence.<sup>229</sup> Finding the beloved to be more beautiful than her

---

<sup>225</sup> Federigo asks, "Ma perche mi vò io per gli antichi esempii più ravolendo? Non fu io medesimo per fama (come ho già detto) preso d'amore per voi Aretefila, onestissimamente, e sono ancora?" (Ridolfi 47).

<sup>226</sup> Demonstrating the level of modesty that would be expected from a gentlewoman, Aretefila has forbidden Federigo from speaking of his love for her in order to support his argument for love by hearsay:

Con questa condizione però, che voi Federigo, lasciato stare il parlare de' casi miei, in altre persone, che molte forse ne doverete pensando saper ritrovare, mostriate essere avvenuto quello, che pur hora di me v'ingegnate persuadere a Lucio, che accaduto vi fusse (Ridolfi 38).

<sup>227</sup> The discrepancy between the imagined figure and reality is also discussed in Betussi (173) and Baldassarre Castiglione (140). See Chapter Three.

<sup>228</sup> Aretefila seems to be alluding to a proverb coined by Claudian, "Minuit praesentia famam" (*De Bello Gildonico* v. 385) (see n. 50 above).

<sup>229</sup> Federigo affirms:

Anzi i fatti [...] cosa; che in vero di rado suole avvenire, non solamente non hanno alle parole ceduto; ma sono stati ancora di gran lunga superiori; avendo io ritrovata in voi ogni eccellenza assai maggiore di quello che udito aveva: perciò che subito che io vi ebbi veduta, vi giudicai di

reputation had suggested however, is not so rare in literature; this is the case, in fact, in all three of the *Decameron* tales that Federigo has previously cited.<sup>230</sup> Thus, while he has attempted to prove the “reality” of love by hearsay by interrupting his exposition on various romances to submit autobiographical evidence, Federigo’s personal experience of love by hearsay is suspiciously topical. Although he seems aware that he will not win the argument against Lucio unless he can extract love by hearsay from the literary realm, Federigo seems to be the very incarnation of the lovers described in fantastical tales of *amor de lonh*.

Returning to his commentary on various works of literature, Federigo briefly glosses over some examples of love by hearsay in Plutarch, Dante, and Petrarch.<sup>231</sup> When he arrives at a sonnet by Pietro Bembo,<sup>232</sup> Federigo pauses to make some very insightful points about the nature of love by hearsay in general. He does so after anticipating, again, a possible objection from Lucio—namely, that Bembo is writing of love by hearsay “come di cosa impossibile, e fuori del naturale uso” (Ridolfi 50). Federigo counters by insisting that all types of amorous passion could rightly be considered “unnatural,” and asks, “qual cosa è più contra il naturale instinto, che tutta essa passione d’amore, avendo altrui più caro che se stesso?” (Ridolfi 50). This observation is significant, for it highlights the irrationality of love and its ability to compel lovers to behave in unexpected ways. That is, if we agree that love can urge some one to act counter to the deeply engrained instinct of self-preservation, can we not easily fathom that it may enter the heart

---

quel bellissimo animo che la vostra nobiltà, i costumi, le maniere, ed i segni del vostro bellissimo aspetto promettono a ciascuno (Ridolfi 47-48).

<sup>230</sup> *Dec.* I.5, IV.4, and VII.7.

<sup>231</sup> Federigo discusses *Life of Alexander*, *Purgatorio* XXII, and *RVF* LIII (Ridolfi 48-49).

<sup>232</sup> Federigo cites Sonnet LIII (“Che le note, onde tu ricco mi fai, / Di quella, che dal vulgo mi diparte, / Ancor mai non veduta; e scorge in parte, / Ove tu scorto pochi, o nessun’ hai (vv. 5-8)) and LIV (“Quando ebbe mai tal mostro umana vita; / Bellezze non vedute ardere un core, / E in piegarlo armonia non anco udita?” (vv. 9-11)) (Ridolfi 50).



through a means other than the most common one, vision? Unfortunately for Federigo, as we shall soon see, though love itself may be considered irrational, the study of it in the sixteenth century was governed by a strict code of scientific reasoning. Our gentleman, however, does not pause to consider this, and takes advantage of his opponent's inability to interrupt by quickly introducing another intriguing point, this one based on the validity of love poetry. He asks why poets would bother to write of beautiful ladies whom their readers have never met, if they did not believe it was possible to appreciate such beauty without seeing them.<sup>233</sup> Federigo's argument would seem to be very convincing—how could one deny the capacity of words to effect the imagination, after all, when to do so would negate the power of literature in general? There is a flaw, however, in that while he proves that a woman's beauty may be conveyed through a second-hand account, Federigo does not confirm that this engenders love in the reader.

Aretefila is not convinced by this last point, although this is not because she perceives a logical fallacy. Instead, she recognizes it as an appeal to poetic authority, and thus reminds her guest “che l'autorità non conchiuggono necessariamente, ma ingenerano solamente fede, e oppenione,” adding, “il perche vi consigliarei a passar tal volta a dire dell'altre ragioni” (Ridolfi 51). Here Varchi's influence on Ridolfi's dialogue evident: an almost identical passage appears in the philosopher's 1546 lecture to the *Accademia fiorentina* on the question “Qual sia più nobile, o la scultura o la pittura”: “Ma perche l'autorità non dimostrano, ne conchiuggono necessariamente, ma ingenerano solamente fede, e oppennione, passeremo alle ragioni” (638). Aretefila's suggestion is also very similar to a passage in Varchi's 1554 lecture, analyzed in the

---

<sup>233</sup> Federigo asks:

In vero il dire che delle parti del corpo non si possa, se non per la vista, aver conoscenza, a me pare cosa troppo malagevole a sostenere: perciò che a qual fine, mi direte voi, Lucio, che sia quella continoua intentione degli innamorati i, i quali vogliono dipingere alle genti le bellezze delle lor donne, se elle non si possano fuor della vista conoscere? (Ridolfi 50-51).

previous chapter, in which the philosopher concludes his cataloging of examples of love by sight for the following reason: “Perchè le autorità appresso i filosofi non valgono senza le ragioni, e producono solamente fede ed opinione, ma non certezza e dimostrazione” (546).<sup>234</sup> It is apparent, especially in this last excerpt, that Varchi is asserting the supremacy of scientific reasoning over poetic as well as philosophical authority. Even Plato and Aristotle, whose definitions of beauty Varchi cites immediately after the passage in question, are not inherently correct. Because of our faith in and good opinion of them, the philosopher explains, we may be inclined to believe them, but only reason is the true measure of their theories’ accuracy. Federigo, however, understands Aretefila’s comment as a warning against relying on poetic authority, and, claiming to follow her advice,<sup>235</sup> he resumes with a parsing of Aristotle’s denial of friendship by hearsay in the *Nicomachean Ethics*.<sup>236</sup> As was seen in the previous chapter, this passage was also referenced by Count Hercole Rangone in Domenichi’s *Dialogo d’amore*. There, the Count concludes that mutual love may not exist where mutual friendship is impossible.<sup>237</sup> Federigo, in contrast, highlights the distinction between friendship and love, and insists that Aristotle’s judgment is not relevant to the subject at hand—that is, courtly love:

Il Filosofo afferma molti essere benevoli a chi essi non hanno mai veduto, ma solamente, perché eglino stimano quei tali per uomini buoni, e per utili; e così all’incontro può stare, che gli amati in tal modo stiano medesimamente disposti inverso di chi ama; che come intendete, Lucio, il Filosofo non vuole torre fra questi tali l’amicizia; però che nell’amicizia si ricerca; anzi v’è necessario lo scambievole, ed il non ascoso dall’una e dall’altra banda; ma non già nell’amore (Ridolfi 51-52).

---

<sup>234</sup> See Chapter Three.

<sup>235</sup> Federigo states, “Io vi ringrazio infinitamente, Aretefila [...], di così vostro prudente consiglio; il quale seguitando dico:” (Ridolfi 51).

<sup>236</sup> See *Nic. Ethics* 1155b-1156a.

<sup>237</sup> See Chapter Three.

Federigo then predicts yet another of Lucio's possible objections: that love, being very spiritual, must be generated by the most spiritual of the bodily senses—sight. He responds by focusing on the nobility of both sight and hearing, calling these “i sensi [...] più perfetti di tutti gli altri” (Ridolfi 52). Consequently, although Federigo recognizes hearing's subordinate rank compared to that of sight (“se bene l'udito è nel secondo luogo” (Ridolfi 52)), he maintains that it, like sight, is capable of creating love.<sup>238</sup> Federigo attempts to bolster the somewhat doubtful logic of his argument by citing a scientific definition of beauty as “proporzione di più membra con soavità di colori” (Ridolfi 52). While this understanding of beauty may be found in several classical as well as Renaissance texts,<sup>239</sup> Ridolfi is undoubtedly drawing again from Varchi, from whose lecture to the *Accademia fiorentina* he is here quoting verbatim:

Ciascuno de' cinque sentimenti ha il suo obbietto proprio e particolare, e se più fossero stati gli obbietti, più sarebbero stati i sensi; onde come l' occhio non riceve, o giudica i suoni, così l' orecchie non ricevono e giudicano i colori; e non essendo la bellezza, secondo Aristotile, altro che quella grazia, che dalla proporzione di più membra con soavità di colori nasce e risulta; e secondo Platone un certo splendore, che rapisce a sé l'animo di chi lo conosce, e consiste nella leggiadria delle linee e de' colori; chiara cosa è, che niuno può niuna cosa giudicare bella, se prima non la vede; e perché l'amore è desiderio di bellezza, niuno può senza la bellezza innamorarsi (Varchi 546).

Varchi points to beauty's foundation in proportion and “a certain agreeableness of colors”<sup>240</sup> in order to prove that love cannot be born without sight. That is, if love is the desire of enjoying beauty, and beauty is a certain quality of color, and colors are perceived only by the eyes, it

---

<sup>238</sup> The classical hierarchy of the senses, originating with Aristotle and placing sight in the first position and hearing in the second, “has never been entirely undisputed,” as notes Robert Jütte (61). Similarly, Wieste de Boer, recognizes that sight was “at times contested by hearing” for the status of “the sharpest, noblest and most spiritual of the senses” (121). He writes, “The eye alone (possibly supplemented by hearing) was fit to perceive beauty, the object and source of love” (de Boer 121). In Ridolfi's dialogue, Federigo has repeatedly maintained that sight and hearing are equally capable of generating love.

<sup>239</sup> See n. 161 above.

<sup>240</sup> This is Jayne's translation of “colorum suavitate,” found in Ficino (88).

follows that one cannot fall in love without seeing. This line of reasoning will play a highly significant role in Ridolfi's dialogue—it is the direct inspiration for the last point of Lucio's argument, which will be that upon which Aretefila bases her judgment in his favor. Federigo, in contrast, views this definition as proof that beauty, being the true object of love, may be understood through hearing; that is, by being imagined in the mind's eye after hearing a detailed description.<sup>241</sup> At this point, it is clear that Ridolfi has designed Federigo to be a fictional detractor of Varchi—his discourse methodically examines the ways in which Varchi's argument against love by hearsay may be undermined. Ridolfi has meticulously constructed his bold dialogue so that its outcome carries significant implications: if Federigo wins, he triumphs not only over Lucio, but also over Varchi. The latter's seemingly uncontested case against love by hearsay will thus be proved faulty, and Ridolfi's dialogue will essentially reopen the question, prolonging the debate indefinitely. If Lucio defeats Federigo, however, Varchi's position will have been challenged and reinforced in a polite setting. Coupled with Varchi's pre-existing authority in the academic setting, this triumph would suggest that his philosophical approach to the topic is truly unquestionable.

In the passage just discussed, Federigo introduces two main points on which he will elaborate throughout the remainder of his argument. The first is the imagination's ability to "see" that of which one has heard. Federigo returns to his previous assertion that a skilled narrator may enable his listener to see that which is far away, or that which he has never seen.<sup>242</sup> This time, however, Aretefila protests, since she recalls having read that people cannot love what they do

---

<sup>241</sup> Federigo states, "La bellezza [...] oggetto veramente d'amore, si possa per l'udito benissimo comprendere, potendo essere colle parole così a pieno descritta, che l'intelletto nostro spressamente la vegga" (Ridolfi 53).

<sup>242</sup> Federigo states, "Eccovi adunque, Aretefila, che le parole d'un bel dicitore ci possono far vedere le cose, benché lontane; si come io nel principio del mio ragionamento vi ho già un'altra volta confermato; potendo noi colla mente risguardare fiso quelle cose, che con gli occhii non abbiamo ancor vedute" (Ridolfi 53).

not know.<sup>243</sup> The lady refers to the passage in Saint Augustine's *De trinitate*, in which the Bishop writes, "rem prorsus ignotam amare omnino nullus potest" (X.1.1).<sup>244</sup> Federigo first demonstrates the power of imagination by identifying it as our means of perception when we are dreaming, and thus when our senses are at rest.<sup>245</sup> He then follows Saint Augustine's own line of reasoning,<sup>246</sup> stating that a man will create an image of an unknown beauty by forming a sort of amalgam based on beauties that he has seen:

Egli arà vedute altre bellezze, od altre donne belle; che gli saranno piaciute, e sene sarà innamorato: per la qual cosa ogni volta che gli farà raccontato una tale bellezza, o una donna così fatta, egli crederà alle parole di quel tale, e ricordandosi di quelle bellezze già vedute (Ridolfi 54).

It is notable that in *Trattato dell'amore umano*, Flaminio Nobili uses this same illustration as grounds that sight is always the beginning of love.<sup>247</sup> Federigo's point, in fact, seems to be weakened by more than one logical fallacy. This passage's comparison with Nobili's highlights one doubt: if a man imagines someone he has already seen when he hears of someone else he has never seen, may this truly be considered "love by hearing"—that is, love born without an initial visual stimulus? Moreover, Federigo's explanation suggests that there is a great discrepancy between the beloved and the image with which a lover by hearsay falls in love (we have just

---

<sup>243</sup> Aretefila's response reads as follows:

"A me Federigo", gli rispose Aretefila, "si fa molto malagevole a credere, che alcuno possa in udendo lodare la bellezza d'alcuna persona veramente innamorarsi; conciosia che niuno non voglia mai, ne possa volere cosa niuna, se egli prima non la conosce: onde mi ricordo aver letto, che le cose non vedute non si possono amare" (Ridolfi 53).

<sup>244</sup> See Chapter One.

<sup>245</sup> Federigo states, "L'uomo dormendo, e riposando i sensi, va colla immaginazione sua operando, e tutte le cose rappresentando, come se ci l'avesse dinanzi a gl'occhii (Ridolfi 53-54).

<sup>246</sup> Augustine follows his statement concerning the impossibility of loving unknown things with his discussion of *amores ex auditu*. In these cases, he explains, a man may know the beauty of which he has heard in a general sense, since he has seen corporeal beauty often (*De trinitate* X.1.1) (see Chapter One).

<sup>247</sup> See Chapter Three.

learned, after all, that this is actually an image of other women). Aretefila has already recognized this problem in her allusion to Claudian's maxim, "Minuit praesentia famam."<sup>248</sup>

Federigo's second main point is his departure from the idea that each bodily sense has a specific function that is not shared by the others. We have already observed the way in which Federigo opposes Varchi when he insists that colors, and thus beauty, may be perceived through the ears. When he revisits the subject, the gentleman clearly defies Ficino, as well. He begins this passage, in fact, with a reiteration of the definition of love found in Ficino's *De amore*: "Io so troppo bene la diffinizione d'amore essere desiderio di fruire, e possedere con unita la cosa, che sia, o si rappresenti bella, e dilettevole" (Ridolfi 54-55).<sup>249</sup> While Ficino, however, follows this definition with the confirmation that love is born by the eyes alone since the eyes alone perceive light, and thus beauty,<sup>250</sup> Federigo recognizes parity among the five senses that report to the common sense, where images are interpreted and stored.<sup>251</sup> He thus suggests that the senses are essentially interchangeable, and finds nothing extraordinary in the fact that, at times, it is hearing that reports to the common sense, rather than one of the other senses:

Perciò che le cinque sentimenta sono strumenti del senso comune, il quale rapporta la cosa all'altre potenze interne dell'anima, dove nascono le immaginazioni, ed i desiderii, pare, che e' si serva tal volta di quello dell'udito in luogo delli altri (Ridolfi 55).

---

<sup>248</sup> See n. 228 above.

<sup>249</sup> See n. 162 above.

<sup>250</sup> See Ficino:

Lucem illam corporis, non aures, non olfatus, non gustus, non tactus, sed oculus percipit. Si oculus solus agnosit, solus fruitur. Solus igitur oculus corporis pulchritudine fruitur. Cum vero amor nihil aliud sit nisi fruende pulchritudinis desiderium, hec autem solis oculis comprehendatur, solo aspect amator corporis est contentus" (159).

<sup>251</sup> This is an allusion to Aristotle's theory of intromission, developed principally in the *De anima* and *Parva naturalia* (especially *De sensu*) (Stewart 15).

This “flexibility” of the senses contradicts the philosophy of Ficino, who, after also identifying the five senses and their function as “instruments of the body,” assigns a specific object to each sense:

Sensus per quinque sui corporis instrumenta corporum imagines et qualitates attingit: colores per oculos, per aures voces, odores per nares, per linguam saporem, per nervos qualitates simplices elementorum, calorem videlicet frigusque et reliqua (179-180).

By attempting to demonstrate that love by hearsay is valid within the bounds of Aristotelian and Neo-Platonic theories of perception, Federigo unintentionally highlights how these theories, when analyzed carefully, disprove the phenomenon existence in the natural world. Furthermore, by countering Ficino here and Varchi in a previous passage, Federigo promotes a philosophy that opposes those of the two principal sources of Ridolfi’s dialogue. He has thus not only revealed the illogicality of his own argument, but also—by manipulating and at times contradicting classical and contemporary philosophical authorities—has severely compromised his credibility.

Federigo having fallen silent for a moment, Aretefila does not hesitate to introduce another doubt. She distinguishes between two passions: the desire to see the woman of whom one has heard, and the desire to enjoy her, once she has been seen:

“Avvertite, Federigo”, disse allora Aretefila, “che il desiderio per fama delle cose belle non sia più tosto una disposizione, ed una inclinazione a desiderare di vederla, in modo, che e’ ne risultino due passioni; l’una della voglia per la relazione, di vederla; l’altra dopo averla veduta di fruirla” (Ridolfi 55).

Aretefila poses a highly significant question concerning the true nature of love by hearsay—is it possible that *amor de lonh*, in fact, is merely the beginning of love at first sight? That is, does hearsay simply prompt a man to travel to see the beloved, and he, once having seen her, then

falls in love? This is precisely what Lucio will affirm in his portion of the debate.<sup>252</sup> Federigo, on the other hand, does not offer a very convincing response at this pivotal moment. He recalls an episode concerning a certain friend of his, who remains unnamed. Besides being anecdotal evidence, Federigo's tale is ineffective because it does not even feature a true case of love by hearsay—the protagonist hears the praises of a recently married woman, and wishes to find a woman like her for his own wife.

The last portion of Federigo's discourse, following a detailed summary of the discussion of love by hearsay in Betussi's *Raverta*,<sup>253</sup> is an account of various instances in which the imagination affects human behavior. These, however, are not limited to cases of love by hearsay, nor to cases of falling in love in general. Federigo describes how a pregnant woman imprints the image of the food she craves onto her unborn child,<sup>254</sup> how someone may fall in love with another after gazing at her depiction in a work of art, how a blind man may fall in love, and how someone may fall in love in a dream. While this portion of Ridolfi's argument may seem to be a complete diversion from the subject at hand, his discussion of two of the four topics are, in fact, modeled after Varchi's lecture. These include the question of blind lovers and of falling in love with a portrait or sculpture, which both appear in the concluding paragraphs of Varchi's lecture—just as they appear in the final section of Federigo's discourse. Varchi only mentions

---

<sup>252</sup> Traversa summarizes Lucio's case: "Del resto, aggiunge, tutti questi personaggi che secondo Federigo si innamorano per fama, furono presi invece solo da un ardente desiderio di vedere la donna che aveva sentito lodare, e soltanto dopo averla conosciuta se ne erano realmente innamorati" (153).

<sup>253</sup> Federigo's choosing to focus on Betussi's judgment of love by hearsay, rather than that of another *trattatista*, is likely due to the fact that he is singular in his insistence that love by hearsay is superior to love by sight. See Chapter Three.

<sup>254</sup> Federigo describes this bizarre phenomenon as follows:

La immaginazione è di tanta forza, che ancora nelle membra di persona aliena può farsi la immagine della cosa desiderata; come veggiamo, che una donna gravida colla forte immaginazione di quella cosa, che in appetito le viene, la imprime nella creatura, che ha in corpo, come al suo tempo si manifesta (Ridolfi 60).



the former topic briefly, citing an epigram of Martial concerning the “blind love” of Cordus as an exception to the rule that, “come un cieco non può giudicare de’ colori, così non può propriamente innamorarsi” (546).<sup>255</sup> Federigo, on the other hand, identifies the passion of blind men as the most convincing example of “amore per la via dell’udire” of those that he has presented thus far.<sup>256</sup> He then cites the same epigram from Martial, along with an excerpt from the *Saturae*, in which Juvenal describes the love of the blind Roman senator Lucius Catullus Messalinus for a girl he could never see.<sup>257</sup> Rather than counting these as exceptions, as does Varchi, Federigo believes these examples serve as a confirmation of the existence of blind lovers in the natural world, and, thus, of the existence of love through hearing. He even challenges Lucio to deny the authority of such classical poets, adding, “Or non vi pare egli Lucio, che l’autorità di Marziale, e di Giovenale dimostri grandemente la mia oppenione essere verissima? Certo si che parere vi debbe” (Ridolfi 63). Federigo also insists that these ancient examples are supported by numerous contemporary cases of blind lovers. The gentleman, however—as in his previous attempt to prove the existence of love by hearsay with an ambiguous anecdote

---

<sup>255</sup> Martial’s *Epigrammaton* III.15, as cited by Varchi, reads as follows: “Plus credit nemo, quam tota Codrus in urbe: / Cum sit tam pauper, quomodo? caecus amat” (Varchi 546). As mentioned in Chapter Three, Varchi’s idea that the blind may not love because they may not perceive the beauty of the beloved seems to be more directly related to Andreas Capellanus’s chapter on *Quae personae sint aptae ad amorem* (*De amore* I.9), rather than to excerpt from Martial.

<sup>256</sup> Federigo makes a great effort to aggrandize his point before presenting it:

“E se gli esempjii”, seguitò Federigo, “che io vi ho, Lucio, per confermazione della mia vera oppenione infino a qui addotti, sono stati, si come nel vero sono, di gran valore per abbattere la vostra falsa credenza, quegli, che io al presente di raccontare m’apparecchio, saranno certo, di molto maggiore; tanto che io porto fermissima oppenione, che voi medesimo (per non parere però un’uomo al tutto fuor di ragione) ingenuamente vi confesserete vinto. Voi tenete per fermo, che l’amore di corporal bellezza non possa, senon per la via de gl’occhii, ne’ nostri quori trapassare: per la qual cosa se io v’ arò con testimonii degni di fede dimostrato, essersi già de ciechi innamorati ritrovato, verrò senz’alcun dubbio ad avervi assai chiaramente provato la vostra oppenione essere del tutto falsa” (Ridolfi 62).

<sup>257</sup> Federigo cites *Saturae* IV.114 in Italian: “Che d’una giovanetta, cui giamai / Veduta non havea, d’Amor s’accese?” (Ridolfi 63). The original Latin reads as follows: “Qui numquam uisae flagrabat amore puellae.”

concerning a certain friend of his—weakens his case with his inability to provide specifics. In fact, his very knowledge of blind lovers is not first-hand, but was acquired by hearsay:

Non ho già di loro particolar contezza tale che io vegli possa in essempii mettere; ma vi dico bene, che da uomini di fede degnissimi ho già inteso essersi a di nostri trovato de' ciechi nati, che punti sono stati dalle quadrella d'amore (Ridolfi 63).

Federigo's attempt to prove the existence of blind lovers mirrors the structure of his discourse up until this point: he uses a combination of evidence from the contemporary world (in his main argument, the most noteworthy example of this is his claim to have fallen in love personally with Aretefila) as well as that sustained by literary authorities (these are limited to classical examples in the section on blind lovers, but extend in the main argument, as we have seen, to cases in medieval and contemporary Italian, French, and even Spanish literature). In this passage, it becomes clear that Federigo's choice to rely on literary and anecdotal evidence is a result of his being designed by Ridolfi to represent those who would argue against Varchi's scientific approach to disproving the possibility of love by hearsay.

Federigo's engagement with Varchi's lecture is even more apparent in his consideration of falling in love with a portrait or sculpture. As demonstrated in Chapter Three, Varchi denies that someone may fall in love with a person he has not seen by gazing at her likeness in a work of art. Varchi anticipates and neutralizes several critiques of this notion: the first is the well-known myth of Pygmalion. The philosopher dismisses the sculptor's passion for his own artistic creation as *furore* rather than *amore* (547). Second, in response to the objection that falling in love with a work of art involves the visual stimulus needed to generate love, Varchi insists that courtly love consists of the love for one's soul as well as for her body, and that artwork depicts only the second of these (547). Next, in the case that his decorators argue that a lover desires the woman represented by the art—who indeed has a soul—rather than the representation itself,

Varchi reiterates the essentiality of reciprocal glances between the lover and his beloved (547). Finally, in response to those who would stubbornly insist on the possibility of falling in love with a statue, Varchi concludes that this would be an exceptional case, and not something to be considered by philosophers.<sup>258</sup> Federigo, on the other hand, insists that it is entirely possible that a person fall in love by means of gazing at a portrait, and refers to a tale from the Spanish epic *Amadís de Grecia* as evidence. This sixteenth-century chivalric romance was extremely popular in both France and Italy, and was a standard source of material for polite games of questions, just as the one represented in *Aretefila*.<sup>259</sup> Augustus Pallotta reveals the significance of Federigo's choosing this work:

In *Aretefila*, Luc'Antonio Ridolfi lamented the popularity of *Primaleón* and *Amadís de Grecia*. [Ortensio] Lando, Radolfi [*sic*] and other humanists were convinced that the romances, being extraneous to the *studia humanitatis*, represented a mere pastime or, at best, could only convey a pseudo-knowledge of the human condition (33-34).

That is, Ridolfi, by use of the counterexample of Federigo, demonstrates the folly in relying on courtly literature in order to understand a psychological-physiological phenomenon such as love.

In this way, it is clear that Ridolfi not only intends that Federigo be perceived in contrast to

---

<sup>258</sup> The passage reads:

E se pure alcuno si trovasse tanto ostinato che volesse credere a ogni modo, o sè medesimo o altri, essersi al grido innamorati, sappia ciò essere stato non cosa ordinaria nè naturale, ma mostro e capriccio, o vero ghiribizzo suo; e i filosofi debbono di quelle cose trattare, le quali, non di rado o non mai, ma il più delle volte avvengono (547-548).

This last affirmation will be very important at the conclusion of *Aretefila*, when *Aretefila* herself dismisses Federigo's falling in love with her as evidence for love by hearsay on the grounds that it is miraculous and rare. Following Varchi, Ridolfi presents exceptional cases like these to be unsubstantial, and not to be considered by those who would study love as philosophers.

<sup>259</sup> George Irving Dale references a dialogue printed for the first time in Siena in 1572, Girolamo Bargagli's *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* (222). Bargagli identifies several Spanish romances of chivalry, including the *Amadís de Grecia*, *Amadís de Gaula*, *Don Florisel de Niquea*, and the *Palmerin* series as works commonly utilized in social games of questions. This subject is also discussed by Crane (156, 273 n. 21). For the popularity of the *Amadís* series in sixteenth-century France and Ridolfi's knowledge of it, see Traversa (178-179). Notably, Traversa observes that the references to French romances found in *Aretefila* are absent in Varchi's lecture: "Troviamo in Ridolfi, ma non in Varchi alcuni riferimenti agli antichi romanzi francesi" (176).

Varchi, but also to the *studia humanitatis* in general. Federigo's approach to the subject of love is based on courtly ideals, rather than humanistic study—this, Ridolfi will demonstrate to his readers, is ultimately why Federigo's understanding of love proves faulty, and why his argument fails. Federigo concludes his discussion of falling in love with a portrait and, after a few digressions,<sup>260</sup> introduces his exposition on falling in love with a sculpture with a reference to Pygmalion (Ridolfi 73). His analysis of the myth is a reversal of Varchi's; while, for the philosopher, the physiological definition of falling in love diminishes the validity of the myth, Federigo maintains that the myth disproves this definition's absoluteness. The gentleman, in fact, insists that the example of Pygmalion, together with the tale from *Amadís de Grecia*, confirms that the reciprocal glances between the lover and beloved are not, in fact, essential to the generation of love:

Per gli quali essempii (dico così di questo, come di quello di Nichea) potete voi Aretefila, assai chiaro comprendere, come senza quel reciproco riscontro de gl'occhi nostri con quegli della persona amanda (per dir così) cioè, che ha da essere amata, altri anche si può innamorare (Ridolfi 73).

In denying the necessity of the reciprocal gaze to falling in love, Federigo not only opposes Varchi, but also a very long tradition of love philosophy dating back to Plato.<sup>261</sup> Here near the end of his discourse, Federigo confirms his absolute dependence upon literary evidence in understanding love not only in literature, but also in the world in which he lives.

After being confronted with such a varied collection of examples (some, as Ridolfi warned us in his dedicatory letter, being more pertinent to the topic of debate than others (5)), we

---

<sup>260</sup> These include the paleness of lovers, followed by a discussion of the four humors, and falling in love in a dream (Ridolfi 63-72). Because of their limited relevance to the topic of love by hearsay, I will not discuss Federigo's treatment of these topics here.

<sup>261</sup> A noteworthy passage concerning the reciprocal gaze of the lovers appears in *Phaedrus* 255c-e. For this idea in other ancient texts, see the comprehensive list in A. C. Pearson, "Phrixus and Demodice: A Note on Pindar, *Pyth.* IV. 162 f.," in *The classical Review* 23 (1909), 255-27. Halperin expands on this list (63 n. 5).

readers cannot help but wonder with great interest how Federigo will choose to conclude his portion of the debate. He does so as follows:

Onde io ora dopo tante, e si buone ragioni allegatevi, e verissimi essempii addottivi; riducendo (come si dice) le molte parole in una; vi conchiudo. Che essendo l'amore desiderio di bellezza, si come è, e la bellezza potendosi per due sensi parimente comprendere, con l'udire, ciò è, e col vedere, si come oltre a quello, che già detto ven'ho, assai chiaro si conosce nelle tre sorelle del Petrarca, e più nelle tre di Monsignor Bembo, vi conchiudo, dico, che altri si può anche per fama di corporal bellezza veramente innamorare: dappoi che con gl'occhii dell'anima nostra razionale possiamo con ordinato discorso vedere (come dissi): a bellezza, che aremo udita lodare (Ridolfi 75).

In his conclusion, Federigo demonstrates the two principal fallacies in his reasoning: his misinterpretation of philosophical texts and his misuse of literary evidence in what is essentially a debate over—as Ridolfi and other humanists understand love—a function of the human mind and body. He returns to the Ficinian definition of love, reiterated by Varchi, as the desire for beauty. He repeats the error he committed earlier in the debate, however, by ignoring the Aristotelian definition of beauty as the “agreeableness of colors,” repeated by Ficino and Varchi, and claims that beauty may be perceived equally by the eyes and ears. The authority to which he appeals, furthermore, is not philosophical at all, but literary—Federigo cites the lyric poetry of Petrarch and Bembo.<sup>262</sup> Federigo’s dependence on literature to understand the phenomenon of love, together with his flawed understanding of erotic theory, confirms his embodiment of the courtly, rather than the academic and humanistic approach to the study of *eros*. Having carefully

---

<sup>262</sup> Ridolfi’s allusion to Petrarch and Bembo is rather confusing. The “tre sorelle del Petrarca” undoubtedly refers to the poet’s three “canzoni degli occhi”—that is, *RVF* 71, 72, and 73. Another work, published in the same year as *Aretefila*’s second edition, confirms this epithet in its title: *Esposizione di m. Sebastiano Erizzo nelle tre canzoni di m. Francesco Petrarca, Chiamate le tre sorelle, Nuovamente mandata in luce d. M. Lodovico Dolce* (Venetia: Andrea Ariabene, 1562). It is Lucio, however, in his upcoming portion of the debate, and not Federigo, who discusses these *canzoni* at length. Concerning the “tre di Monsignor Bembo,” Federigo seems to be referencing the sonnets that he discussed earlier in the debate (Ridolfi 75). He only discusses two, however, and not three of these (LIII and LIV).

developed this aspect of Federigo's character, Ridolfi is now ready to demonstrate the error of this method.

#### LUCIO'S ARGUMENT AGAINST LOVE BY HEARSAY

Lucio, having waited patiently until this point, is finally able to critique his companion's argument. In order to fully understand Lucio's role in the debate, it is necessary that the reader recognize him as the author's spokesperson, as have Richard Cooper (42) and Traversa (148). Lucio's argument against Federigo is, essentially, Ridolfi's response to all who would adopt a scientifically unsound approach to understanding human love. Besides the fact that Lucio's words "seem to delight" the author,<sup>263</sup> Ridolfi's favor of Lucio is also perceptible in the character's adherence to Varchi's philosophy. Almost all of Lucio's arguments derive from the 1554 lecture to the *Accademia fiorentina*, and he even, at times, explicitly admits to borrowing from him. Given that *Aretefila* itself may be understood as Ridolfi's tribute to his Florentine friend, it is only natural that the character that draws so heavily from Varchi would also be Ridolfi's own spokesperson. Lastly, as notes Traversa (148), it is intuitive that the author would find his voice in the debate's victor.

Lucio's portion of the debate is a rebuttal; as such, his aim is to deconstruct Federigo's argument. He does so by attacking it on two fronts: he demonstrates how his friend has misunderstood philosophy, and how he has misread literature. Lucio highlights the way in which Federigo has distorted Platonic and Aristotelian theories concerning the roles that beauty, the senses, and reciprocity play in love. Lucio then critiques Federigo's reliance on literary evidence

---

<sup>263</sup> This is Traversa's explanation for why "the author's personality is probably shadowed under the name of Lucio": "Sotto il nome di Lucio viene probabilmente adombrata la personalità dell'autore che, delle parole di questo personaggio, sembra compiacersi: alla sua dialettica affida gli argomenti che gli stanno a cuore e che riusciranno vittoriosi nella vivace disputa amorosa" (148).

by proving its limitations in revealing truth and indicates two ways in which his friend has misunderstood the texts: first, love by hearsay is, in reality, love at first sight; and second, praise generates benevolence, rather than love.

Lucio first responds to Federigo's erroneous equation of the senses of sight and hearing. Although Lucio admits that these two are the noblest of the five senses, Federigo missteps in his assertion that corporal beauty may be appreciated by the ears as well as the eyes (Ridolfi 77). Lucio clarifies that the eyes perceive the beauty of the body, while the ears perceive the beauty of the soul; that is, virtue. Sight, then, is the beginning of love for corporal beauty, while appreciating one's virtue through hearing generates only benevolence, which is the foundation of friendship.<sup>264</sup> Lucio's distinction between benevolence and love mirrors that of Varchi, who states: "Il sentire lodare un uomo, o una donna di virtù può bene, anzi deve fare, che siamo lor favorevoli, benevoli e amici, ma che l'amiamo di amore dilettabile, no" (545). Varchi's reasoning, as has been demonstrated, stems from Aristotle's, as Lucio himself points out later in his discourse:

Ma a quello, che voi Federigo, secondo il Filosofo, diceste, che molti son benevoli a chi e' non hanno mai veduto; diceste il vero; ma non per quello ne seguita, che e' ne siano innamorati; perciò che la benevolenza è, come già inteso avete, principio dell'amicizia, e non dell'amore; non essendo niuno, che

---

<sup>264</sup> Lucio explains:

Come la bellezza corporale entra per gl'occhi, così la bellezza dell'animo entrasse per l'orecchie: perciò che si come col mezzo della vista l'uomo s'innamora, e desidera la bellezza corporale rimirandola; così con l'udire s'amano le virtù, e 'l valore, che si saranno d'alcuno udite raccontare. Per la qual cosa vi dico, che si come la vista è il principio dell'amore, così l'udire genera in noi una benevolenza, della quale poi il principio è l'amicizia (Ridolfi 77-78).

This is clearly a reference to Aristotle, who, in *Nic. Ethics* 1167a, states:

Thus goodwill seems to be the beginning of friendship, just as the pleasure at seeing a person is the beginning of love; for nobody falls in love without first feeling pleasure at the person's appearance, although enjoying the sight of a person does not make one in love; it is love when one longs for somebody who is absent, and desires that person's presence (238).

s'innamori (come il medesimo Filosofo afferma, e da me v'è stato disopra allegato) senza la diletatione dell'aspetto (Ridolfi 91).<sup>265</sup>

Rather than citing Varchi along with Aristotle, Lucio claims to have garnered the idea from Bembo, in whose *Asolani* Lavinello describes the two “windows” through which beauty may enter the lover:

[Bembo] fece da Lavinello dire, “che il buono amore è desiderio di bellezza d'animo parimente, e' di corpo; e che per volare a quelle, due finestre ha: l'una che a quella dell'animo lo manda, e questo è l'udire; e l'altra, che a quella del corpo lo porta, e questa è il vedere”. Si che Federigo l'udito (come intendete) è porta veramente, che all'intelletto conduce, come diceste, le bellezze, ma dall'animo solamente, e non del corpo (Ridolfi 79).<sup>266</sup>

Having bolstered his argument with the authority of both ancient and contemporary philosophical texts, Lucio claims with confidence that those poets who claim to have fallen in love by hearsay are actually speaking of their feelings of benevolence:

Chi ha dunque scritto essersi per fama innamorato, ha poeticamente scrivendo, favellato impropriamente, pigliando (come già s'è detto) il genere per la spezie: ciò è, una benevolenza, o un desiderio, o una disposizione, ed inclinazione da innamorarsi, in vece del vero amore (Ridolfi 132).

---

<sup>265</sup> See *Nic. Ethics* 1155b-1156a. Lucio adds that the Philosopher, however, does not concede that the benevolence felt toward a stranger may develop into friendship: “E però parlando il Filosofo in quel luogo dell'amicizia, determinò non potersi dire amicizia infra quelli, che non sanno l'amore l'un dell'altro; ma si bene benevolenza; la quale è uno affetto che ha meno fondamento d'amore” (Ridolfi 91). Domenichi's *Ragone*, as was seen in Chapter Three, also points to the passage from the *Nicomachean Ethics* in order to negate the possibility of both friendship and love between those who have never met: “Dice finalmente Aristotele nell'ottavo dell'Etica che alcuna volta tra coloro, i quali non si sono mai veduti, può essere benivolenza scambievole, ma non già amicizia; e perciò ancora scambievole amore” (26).

<sup>266</sup> Lucio is referencing *Asolani* III.6:

È adunque il buono amore desiderio di bellezza tale, quale tu vedi, e d'animo parimente e di corpo, e a lei, sì come a suo vero obbietto, batte e stende le sue ali per andare. Al qual volo egli due finestre ha: l'una, che a quella dell'animo lo manda, e questa è l'udire; l'altra, che a quella del corpo lo porta, e questa è il vedere. Perciò che sì come per le forme, che a gli occhi si manifestano, quanta è la bellezza del corpo conosciamo, così con le voci, che gli orecchi ricevono, quanta quella dell'animo sia comprendiamo (Bembo 134).



The gentleman addresses each of these examples individually. Following his lead, I will also analyze Lucio's meticulous deconstruction of each literary example of love by hearsay below, in my examination of his critique against Federigo's misreading of literature.

Having thoroughly distinguished between benevolence and love and their respective origins, Lucio continues by confronting what may be Federigo's greatest misunderstanding: that is, his denial of the specific functions of the senses. As I have already mentioned, according to Aristotelian epistemology, each sense responds to a certain stimulus, and no one sense may respond to the stimulus of another; that is, sight interprets colors, hearing interprets sounds, etc.; it follows that no visible form may pass into the soul except through the eyes.<sup>267</sup> When coupled with the commonly held Renaissance theories of beauty and love, both of which are rooted in Platonic and Aristotelian philosophies, this theory of sensory perception excludes the possibility of love without sight. If love is the desire for beauty, Lucio argues, and beauty is the agreeableness of proportion and colors, then one cannot fall in love except through the eyes.<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> Lucio's summary of this process reads as follows:

I sensi esteriori (come si disse) son cinque, e ciascuno ha i suoi obbietti diversi: e niuno riceve quelli dell'altro. Onde è impossibile, che i colori per altro, che per lo vedere si comprendano; non potendo niuna delle cose visibili all'anima; per altro sentimento, e mezzo passare, che per l'occhio (Ridolfi 132).

<sup>268</sup> Lucio states:

Vegnamo in prima alla diffinitione d'esso amore; il quale è (come udito avete, e voi anche ben diceste) desiderio di bellezza; e perciò diffiniamo appresso la bellezza corporale, la quale altro non è (come fu anche da voi affermato) che composizione proporzionata di più membra con soavità di colori (Ridolfi 80-81).

He immediately follows with a summary of Aristotelian epistemological theory, including the way in which the external senses relay information into the common sense, which passes it on to the phantasy:

Come il senso del viso piglia i simulacri, o veramente immagini de' colori, che i filosofi chiamano or forme, ora intenzioni, ed ora altramente, e le porge al senso comune; ed il senso comune alla fantasia, e la fantasia alla memoria, dovesi riserbano di mano in mano più netti, e più purgati non solamente dalla materia, ma ancora dalla presenza e dalle condizioni della materia; così il senso dell'udito porge al senso comune, alla fantasia, e finalmente alla virtù memorativa l'imagini, ed i

Lucio's argument is almost identical to Varchi's, and responds directly to Federigo's previous attempt to misconstrue Varchi's meaning in order to prove that an image of beauty may be created in the mind through hearing.

Lucio soon asks "Perché dunque, direte voi, non s'innamora ciascuno, il quale vede cosa, la quale o sia, o gli paia o bella, o buona?" (Ridolfi 160).<sup>269</sup> His answer is simple: "Perché non basta questo" (Ridolfi 160). With this rhetorical question, Lucio introduces the other principal philosophical illogicality underneath Federigo's argument—his negation of love's reciprocal nature. Lucio will address two main points related to this topic: the lover's need for hope, or the return of affection from his lady and the exchange of glances between the lover and the beloved.

Lucio reminds his listeners that the lover's feelings must be reciprocated if his love is to fully develop. The gentleman describes this return of affection as *speranza*—after his declaration that finding someone to be beautiful or good "non basta," Lucio elaborates: "Ma bisogna ancora che vi sia la speranza; e la speranza nasce da quelle cose, ed in quel modo, che sopra detti si sono" (Ridolfi 160). Varchi makes this same point in his lecture, affirming that, in order for love to persist, the lady must at least not reject her admirer's affections, if she does not accept them.<sup>270</sup> Both Varchi's and Lucio's logic is rooted in that of Aristotle and Saint Augustine, who, as we

---

simulacri de' suoni. E questi cotali simulacri, che si chiamano nozioni, e più volgarmente concetti, così purificanti, (come avemo detto) sono gl'oggetti dell'intelletto nostro, che i Greci chiamano fantasmi, senza i quali non possiamo intendere cosa nessuna, come testificò il Filosofo, quando disse: "egli è necessario, risguardi i fantasmi" (Ridolfi 80-81).

<sup>269</sup> As has been demonstrated, these are two of the three characteristics that, according to Aristotle in *Nic. Ethics* 1155b, the object of affection must possess: "It is generally accepted that not everything is loved, but only what is lovable; and that this is either god, or pleasant or useful" (202).

<sup>270</sup> See Varchi: "Ma conviene ancora ed è forza, che in elle [le pupille] o sia in vero, o paia all'amante, che sia un certo che di benignità e d'amorevolezza verso di lui che dimostri, che ella se non eccetta, almeno non rifiuta d'essere amata" (546).

have seen, affirm that we cannot love some one we do not know.<sup>271</sup> In his discourse, Lucio cites both Aristotle and Saint Augustine, and maintains that he who would go against two such great authorities would thus demonstrate great foolishness.<sup>272</sup>

E pure ora mi torna a mente, che Santo Agostino afferma, che noi possiamo voler bene alle cose, che vedute non abbiamo, ma amarle non già. La qual sentenza d'uomo così autorevole concordandosi con quello che dice il Filosofo (e ciò è, che le cose non conosciute amare no si possono) è tanto vera che chiunque osasse negarla, sarebbe da gl'uomini, o buoni, o scienziati, tenuto non solo di poca dottrina, e giudizio, ma quasi eretico, anzi pur senza quasi nelle cose d'amore (Ridolfi 160-161).

Lucio also associates *speranza* with the importance of the reciprocal gaze between the lover and beloved. It is the gaze, Lucio explains, by which the lover perceives such hope:

Io vi diceva che dalla benignità, che l'amante scorge negl'occhii, e pupilla della manda, nasce la speranza che nutrice poi l'amore; però che senza la speranza non può alcuno innamorarsi, né seguitare nell'amore (Ridolfi 109).<sup>273</sup>

As demonstrated above, the lovers' gaze is a commonplace idea in classical philosophy, and particularly in the works of Plato.<sup>274</sup> Lucio, however, discusses “questo reciproco riscontro di luci, dal quale si cria il vero amore delle bellezze del corpo” (Ridolfi 121) in a poetic context. The gentleman points out that this phenomenon, in which the rays emanating from the beloved's eyes create an image in the lover's heart, is often celebrated by the poets:

Nel riscontrare delle luci da i raggi della cosa amata, o più tosto amanda, che sono quelli strali tanto da i poeti celebrati, si cria nel quore quella immagine fatta di mano di miglior maestro, e di maggior virtù, che il nostro divinissimo Michel Agnolo, non che Apelle (Ridolfi 121).

---

<sup>271</sup> See Aristotle, *Nic. Ethics* 1155b-1156a, and Saint Augustine, *De trinitate* X.1.1.

<sup>272</sup> Varchi also explicitly refers to both of these thinkers when he maintains that one may not fall in love with an unknown person (545).

<sup>273</sup> Lucio also references the connection in a later passage: “Oltre che nell'amore si ricerca la speranza, essendo la speranza (come ho detto) quella che pasce, e nutrice l'amore, la quale ne i principii d'amore non può nascere veramente senon da gli sguardi della donna amanda” (Ridolfi 546). This connection is also seen in Varchi (546).

<sup>274</sup> See n. 261 above.

As Traversa notes (154-156), Lucio supports his claim by citing various passages from poets throughout history: these include Latin poets, such as Ovid,<sup>275</sup> Virgil,<sup>276</sup> and Propertius;<sup>277</sup> medieval and early Renaissance Italian poets, such as Dante,<sup>278</sup> Petrarch,<sup>279</sup> Boccaccio,<sup>280</sup> and Poliziano;<sup>281</sup> and contemporary writers, such as Pietro Bembo,<sup>282</sup> Lodovico Martelli,<sup>283</sup> and Luigi Alamanni.<sup>284</sup> Lucio's extensive cataloguing of poetic examples that prove the importance of the reciprocal gaze between lovers is clearly a rhetorical tactic; Lucio is responding to Federigo's attempt to use literature in order to demonstrate that one may fall in love without exchanging glances with the beloved. Readers will remember the passage in which Federigo cites a case of falling in love with a portrait in *Amadis de Grecia* as proof that "senza quel reciproco riscontro de gl'occhii nostri con quegli della persona amanda (per dir così) cioè, che ha da essere amata,

---

<sup>275</sup> Lucio refers to various myths depicted in Ovid's *Metamorphoses*: Pan and Syrinx (I.689-721), Mercury and Herse (II.708-736), Echo and Narcissus (III.339-358), Apollo and Leucothoe (IV.190-213), Perseus and Andromeda (IV.663-705), Medea and Jason (VII.1-73), and Atalanta and Hippomenes (X.560-63) (Ridolfi 131). Traversa notes Lucio's reference to a translation of Ovid's work in *ottava rima* by Giovanni Andrea dell'Anguillara, which he would have begun writing but had not published by the time of Ridolfi's writing the *Aretefila* (155 n. 1).

<sup>276</sup> Lucio cites a couplet of verses from the *Eclogues*, translated into Italian (Ridolfi 127).

<sup>277</sup> Lucio cites *Elegies* II.15 (Ridolfi 127), also referenced by Varchi (546).

<sup>278</sup> Lucio cites *Purg.* IX.16 (Ridolfi 135) and *Inf.* V.100 (Ridolfi 148). He also references Dante's detailed description of this process in the *Convivio*, II.9.4-5 (Ridolfi 92).

<sup>279</sup> Lucio refers to the topos of the eyes in Petrarch's poetry throughout his discourse. He cites *RVF* III (Ridolfi 94), II and LXXXIV (Ridolfi 95), CCLXXX and XCIV (Ridolfi 96), and XXI (Ridolfi 99), as well as *Triumphus Cupidinis* III.172-173 (Ridolfi 148).

<sup>280</sup> Lucio quotes a passage from the first chapter of *Elegia di madonna Fiametta* (Ridolfi 121) and Dioneo's verses at the conclusion of the *Decameron's* fifth day (Ridolfi 122).

<sup>281</sup> Lucio cites *Stanze par la giostra del magnifico Giuliano di Pietro de' Medici* I.2.1-2 and I.120.5-6 (Ridolfi 122). The first group of these verses is also referenced by Varchi (547).

<sup>282</sup> Lucio cites two sonnets, LIII (Ridolfi 128) and II (Ridolfi 130) and a stanza, XVII (Ridolfi 149), as well as a passage from *Prose della Volgare lingua*, Book III (Ridolfi 134).

<sup>283</sup> Traversa (156) correctly identifies the citation (Ridolfi 123) as derived from Martelli's *Stanze*, "Lode delle donne," v. 96.

<sup>284</sup> Lucio cites the sonnet "Non è Mercurio, nè più altero Dio" in its entirety (Ridolfi 123).

altri anche si può innamorare” (Ridolfi 73). By submitting poetic evidence to disprove Federigo’s point, Lucio turns his friend’s own dialectical devices against him, and denies him the chance to hide behind literary authority. At the same time, Lucio does not ignore the advantage that contemporary philosophy also offers his argument, as revealed in a closer look at his dialectic against the idea of falling in love with a work of art:

Quello vi dico delle pitture, vi dico ancora delle sculture; nelle quali (dico così nelle pitture, come nelle sculture) sono i corpi soli senza l’anima; e nell’amore, del quale ora è la disputa nostra; s’ama prima l’anima, e poi per cagione dell’anima, il corpo; si come voi pur troppo bene ricordare vi potete, che io secondo la divisione del Varchi, al principio del mio ragionamento vi dichiarari [...] Mancando [...] così le statue, come le pitture di movimento; non so io vedere, come e’ sia possibile, che chi le mira, possa riscontrare le sue luci colle loro; dal qual riscontro, e rivolta d’occhi nasce, e non altrimenti (si come oggi v’ho già più volte detto) quello amore, del quale noi ora parliamo. E quando pure si riscontrassino, possa quel Tale conoscere, ch’elle gli siano benigne; e quando pure gli paresse, che elle tali fussero; non potrà mai pensare (se egli non è però del tutto stolto) che elle siano per lui (Ridolfi 143-144).

Although Lucio’s reference to Varchi in this passage is in the context of his division of the four loves in his lecture on Petrarch’s sonnet, this same excerpt is nearly identical to that found in the philosopher’s lecture on love by hearsay:

Nell’amore del quale si favella, s’ama non solo l’anima, ma prima e più l’anima che il corpo, dove nelle sculture e pitture sono i corpi soli [...] le statue, oltra che non rappresentano l’anime più che tanto, mancano di movimento; e per conseguenza chi le mira, non le mira in guisa che le luci si riscontrino; e quando bene si riscontrassero, non si mostrerebbono benigne e cortesi; e quando cortesi e benigne si dimostrassero, non può credere colui, se è di sano intelletto, che si dimostrino a lui (Varchi 547).

In his discussion of sensory perception, the relationship between beauty and love, and the reciprocal nature of love, Lucio has highlighted Federigo’s contradiction with philosophies that are, at their core, Platonic and Aristotelian. He has supported his arguments with excerpts from classical, medieval, and contemporary philosophical texts (that is, works by Aristotle, Saint Augustine, and Varchi, respectively), as well as classical, medieval and contemporary literature.

In this way, Lucio's participation in the debate within the dialogue mirrors Ridolfi's participation in the real-world debate over love by hearsay, embodied in his writing *Aretefila*. Just as Ridolfi attempts to decisively close the question of love by hearsay by transplanting an academic debate into a polite setting, Lucio invalidates his opponent's argument using methods that belong in the Academy, as well as those that belong in the drawing room.

Despite his own use of literary evidence in order to refute Federigo's negation of certain scientific truths, Lucio also critiques his friend's dependence upon literary sources in order to examine a topic that should be understood by the rules of logic, sense theory, and erotic philosophy. Lucio concentrates on two ways in which Federigo has misread literature: first, "lovers by hearsay" do not, in fact, fall in love upon hearing about a certain lady—her praise only generates in them the desire to see her, and after they have finally met her they then fall in love at first sight. Second, praise may generate a feeling of benevolence toward a person one has never seen, but this cannot be classified as love. These two principles that govern Lucio's rereadings of Federigo's various passages are related to points that Lucio has already made. The gentleman's redefinition of love by hearsay as love at first sight is grounded in the proven connection between sight and the appreciation of beauty, and his earlier distinction between love and benevolence is easily perceived in his second argument.

Lucio stresses the incapacity of literature to reveal any genuine truths concerning the human condition.<sup>285</sup> The two principal sources of Federigo's evidence are chivalric romances and Boccaccio's *Decameron*. Lucio's intent is to diminish the authority of both of these. Borrowing from one of Bembo's *Stanze*, he classifies the romances as the stuff of "dreams and

---

<sup>285</sup> The significance of this notion in the context of Ridolfi's ideology is, as mentioned above, is recognized by Pallotta (33-34).

shadows.”<sup>286</sup> Similarly, he points out that Boccaccio’s tales are merely fiction, and are, at best, verisimilar, but never true:

Quelle del Boccaccio sono novelle, nelle quali è concesso usare invenzioni d’ogni maniera liberamente; bastando solo, che gli accidenti che in quelle intervengono (per dovere la novella finire) siano piacevoli; e se non veri, al meno in alcuna parte verisimili (Ridolfi 82).

For the sake of argument, however, Lucio agrees to seriously consider Boccaccio’s tales for a limited time—long enough, that is, to prove that Federigo has misread them. He begins with what is perhaps the most often cited example of love by hearsay in the whole of the sixteenth-century debate, the tale of Lodovico-Anichino and Beatrice (*Dec.* VII.7). Lucio claims that the problem with using this tale as evidence for *amor ex auditu* stems from the fact that many, including Federigo, have read it “senza alcuna considerazione [...] a quello, che [...] veramente scrivesse il Boccaccio” (Ridolfi 83). Readers will remember that Varchi made a similar claim against “tutti coloro che hanno trattato, se per fama si può innamorare, senza fare o dubitazione o distinzione nessuna” (545). Lucio, in fact, maintains that if Federigo and others sharing his opinion had read Boccaccio’s tale with more diligence even once, they would realize their gross misinterpretation of its meaning:

Però che se egli fusse stato pure una volta sola, e da loro, e da voi con più diligenza considerato, che stato non è, non ne sarebbe mai stato fatto a tal

---

<sup>286</sup> Lucio states: “Quelli altri essempii de’ romanzi francesi, e d’Amadis di Grecia, che i cavalieri erranti, in quei libri nominati, son quelli, che le carte empiono di sogni, dico: ‘Son fole di romanzi, e sogno, ed ombra, / Che l’alme semplicette ne preme e’ngombra’” (Ridolfi 90). He is here quoting the final two lines of *Stanza XXXVI*, which reads in its entirety as follows:

Il pregio d'onestate, amato e colto  
da quelle antiche poste in prosa e 'n rima,  
e le voci, che 'l vulgo errante e stolto,  
di peccato e disnor, si gravi estima,  
e quel lungo rimbombo indi raccolto,  
che s'ode risonar per ogni clima,  
son fole di romanzi e sogno et ombra,  
che l'alme semplicette preme e 'ngombra.

proposito menzione, come di cosa (secondo il mio avviso) al vostro e loro intendimento al tutto contrario (Ridolfi 83).

Lucio insists that Boccaccio does not describe Lodovico falling in love by hearsay; Beatrice's praises only inspired the young man to desire to see her, and to travel to Bologna to do so, whereupon, seeing her for the first time, he fell in love with her.<sup>287</sup> This failure to distinguish between love by hearsay and love at first sight is one of Lucio's principal critiques of those who would point to various cases in literature as proof of the former. This is a response to an earlier doubt proposed by Aretefila, to which Federigo had only offered weak anecdotal evidence. Lucio takes the opportunity to offer the lady a more comprehensive answer, demonstrating how her opinion—"che il desiderio per fama delle cose belle non sia più tosto una dispositione, ed una inclinazione a desiderare di vederla" (Ridolfi 55) —is affirmed in several of the works that Federigo has examined. These include the myth of Paris and Helen depicted in Ovid's *Heroides*,<sup>288</sup> the myth of Penthesilea and Hector,<sup>289</sup> the *vida* of Jaufré Rudel,<sup>290</sup> and Boccaccio's

---

<sup>287</sup> Lucio states:

Il Boccaccio non dica che il detto Lodovico s'innamorasse per fama di madonna Beatrice; ma si ben narra, che udendo egli in Parigi le bellezze di lei raccontare, s'accese in tanto desiderio di doverla vedere, che ad altro non potendo tenere il suo pensiero, del tutto si dispose d'andare in fino a Bologna, per vederla; e quivi ancora dimorare, se ella (come fece) piaciuta gli fusse ove poi che giunto fu e veduta l'ebbe, e troppo più bella essendogli paruta, che gli seco stimato non avea, s'innamorò allora da dovero, ed ardentissimamente di lei: che come voi Federigo intendete, Lodovico, o volete chiamarlo Anichino, non s'innamorò di madonna Beatrice, senon dopo, che egli veduta l'ebbe (Ridolfi 82-84).

As I demonstrated in Chapter Two, Boccaccio dissolves the ambiguity surrounding whether or not Lodovico fell in love with Beatrice by hearsay or at first sight later in the *novella*, by the order of events according to Lodovico's own account.

<sup>288</sup> For Federigo's discussion of the *Heroides*, see Ridolfi (34). To refute Federigo's argument, Lucio points to a contradicting passage in the same letter, *Heroides* XVI 131-134:

Ma venendo ora a rispondere a quello, che voi Federigo diceste, allegandomi i proprii versi d'Ovvidio, che Paride s'innamorò d'Elena, prima che egli veduta l'avesse; ma per rispondervi, dico, con la stessa autorità, d'Ovvidio, vi reciterò quattro versi della medesima epistola, per gli quali (come io credo) voi assai manifestamente comprendere potete, che Paride avendo udito



*Corbaccio*.<sup>291</sup> This same argument is also found in the lecture by Varchi, who admits that “quando sentiamo lodare alcuno o alcuna di bellezza ed altre lodevoli maniere [...] ci possiamo

---

prima molto la beltà d'Elena commendare, s'accese di desiderio di vederla, e dopo che veduta l'ebbe; di subito sentì essere nato in lui l'amore, si come egli stesso confessa [...]

Sed mihi laudat am cupienti cernere formam;  
Lumina nil aliud quo caperentur, erat:  
Vt vidi, obstupui, præcordiâque intima sensi  
Attonitus curis intonuisse nouis”

[...] Potete dunque da essi chiaramente Federigo, comprendere [...] come Paride prima desiderava di vedere la lodata bellezza d'Elena, la quale come egli veduta ebbe, così stupido divenne, e senti attonito il suo cuore, essere da pensieri, e cure nuove aggravato: la qual novità apertamente vi dichiarò, che prima che egli veduta l'avesse, non poteva avere quelle passioni provate, le quali egli poi che veduta l'ebbe, descrive aver sentite (Ridolfi 87-89).

Lucio adds that Petrarch's rendition of the myth confirms the role of sight in Paris's falling in love with Helen, as is seen in *Triumphus Cupidinis* l.136-138:

E che ciò fusse vero, che Paride non s'innamorasse d'Elena, senon poi che egli veduta l'ebbe, si come v'ho già detto, il conferma ancora assai apertamente il Petrarca, quando parlando d'Elena, dice:

Seco ha'l Pastor, che male il suo bel volto  
Mirò si fiso; onde uscì gran tempeste,  
E funne il mondo sotto sopra volto.

Perciò che in dicendo il Petrarca, che male il suo bel volto mirò si fiso, venne a mostrare di tenere oppenione, che Paride non s'innamorasse per fama della detta Elena, si come fu da voi, Federigo, affermato; ma si bene per la vista (Ridolfi 90).

<sup>289</sup> After quoting from Bembo's *Stanze* (see n. 286 above), Lucio declares, “Ed il medesimo vi dico di Pantafilea” (Ridolfi 90). Aretefila protests, insisting “l'*Istoria delle Amazoni* non è punto favolosa” (Ridolfi 90). Lucio's response reads as follows: “Pigliate dunque, [...] da me per risposta allo innamoramento di quella reina, quello, che io v'ho detto disopra delli altri, ciò è, che e's'accendesse in lei un desiderio di vedere Ettore, per amarlo, se piaciuto le fusse; poi che ella visto l'avesse” (Ridolfi 90-91). Although Aretefila identifies the source of this tale as *Istoria delle Amazoni*, a probable source for Ridolfi would have been the thirty-second chapter of Boccaccio's *De Mulieribus Claris*. For Federigo's discussion of the myth, see Ridolfi (36-37).

<sup>290</sup> For Federigo's discussion of the *vida*, see Ridolfi (45-46). Lucio responds to Aretefila's inquiry about the Rudel's case by reiterating his distinction between love and desire (Ridolfi 103-104).

<sup>291</sup> For Federigo's discussion of the *Corbaccio*, see Ridolfi (45-46) and n. **Error! Bookmark not defined.** above. Lucio counters as follows:

Se voi leggerete per innanzi meglio che per adietro, non pare che fatto abbiate, quello che egli di tal suo innamoramento scrisse, troverete che egli dice, che partitosi dallo amico, che cotanto gli aveva la donna commendata; del tutto si dispose di volerla vedere; e che, se così perseverasse seco ciò, che egli di lei stimava, mettere ogni sollecitudine in fare, che ella divenisse sua donna, come egli suo servidore diverrebbe: che come intendete, dicendo il Boccaccio, come egli suo servidore diverrebbe, dimostra assai chiaro, che ancora non s'era per l'altrui parole di lei veramente

muovere a desiderare di vedere con gli occhi quello, che con la lingua udito avemo,” but contrasts this desire with “amore vero” (545-546). Besides borrowing this notion from Varchi, Ridolfi’s Lucio also adopts the philosopher’s methodically thorough dialectical approach: the cases that the gentleman chooses to analyze belong to each of the main categories of literature treated in *Aretefila*: classical, medieval, and contemporary.

Unsatisfied with her guest’s reply, or perhaps eager to engage in the debate with his same thoroughness, Aretefila challenges Lucio to explain the narrator’s introduction to *Dec.* IV.4. Lucio’s argument against the credibility of Boccaccio’s tales, after all, would not apply to Elissa’s intriguing reference to the debate over love by hearsay outside the realm of his “novelle, o favole o parabole o istorie” (Boccaccio, Decameron 5). Lucio replies, “Il Boccaccio parlò allora più secondo l’oppenione del vulgo, che secondo la ragione” (Ridolfi 84). Later in the dialogue, Lucio will claim that this is a general practice of poets: “I poeti seguitando le più volte in molte cose il vulgo, ciò è, quello che comunemente si crede, o si dice [...]” (Ridolfi 118). Lucio dismisses many of Federigo’s examples of love by hearsay in literature, in fact, on the grounds that poets do not always speak “according to reason,” but “poetically”; that is, they often write one thing, meaning another. He also refers to this phenomenon as “pigliare il genere per la spezie” (Ridolfi 89). In most cases, Lucio highlights the way in which poets use the word *amore* when they are truly describing benevolence (which, as Lucio has previously demonstrated, is not the beginning of love, but of friendship). This, Lucio argues, is the case in both Dante and Petrarch. That Virgil speaks of benevolence in *Purgatorio* XXII is rather straightforward; he confesses to Statius, after all, that “Mia benvoglienza inverso te fu quale / più strinse mai di non

---

innamorato; ma che s’era acceso di desiderio grandissimo di vederla, per poi da vero innamorarsene, se ella, secondo la relazione avutane, gli fusse riuscita (Ridolfi 86).

vista persona” (vv. 16-17). Lucio insists that this *benvoglienza* is the same feeling of good will of which Aristotle wrote in the *Nicomachean Ethics*:<sup>292</sup>

Ma a quello, che voi Federigo, secondo il Filosofo, diceste, che molti son benevoli a chi e' non hanno mai veduto; diceste il vero; ma non per quello ne seguita, che e'ne siano innamorati; perciò che la benevolenza è, come già inteso avete, principio dell'amicizia, e non dell'amore; non essendo niuno, che s'innamori (come il medesimo Filosofo afferma, e da me v'è stato disopra allegato) senza la diletatione dell'aspetto: e però parlando il Filosofo in quel luogo dell'amicizia, determinò non potersi dire amicizia infra quelli, che non sanno l'amore l'un dell'altro; ma si bene benevolenza; la quale è uno affetto che ha meno fondamento d'amore. E questa cosa volle notar Dante in quel luogo da voi allegato, ciò è, “Mia benvoglienza inverso te fu, quale / Più strinse mai di non vista persona” (Ridolfi 91).

Lucio then addresses one of the most often cited literary examples of love by hearsay in sixteenth-century love treatises—that is, the coda of the canzone to the *Spirto gentil*. Here, Lucio insists, Petrarch speaks of the feeling of benevolence that may, in fact, arise in some one who hears the praises of a virtuous person; his use of the phrase “per fama uom s'innamora” (*RVF* LIII v. 103), on the other hand, is purely poetical:

Ad i luoghi del Petrarca da voi Federigo, allegati, e tra gl'altri quello, “Di gli; un, che non ti vide ancor dapresso, / Senon come per fama uom s'innamora.” Vi dico, che per lo innamorarsi per fama, altro non volle il Petrarca significare, che una benevolenza, che si può portare ad alcuno, il quale si sia udito per virtuoso sommamente lodare: il che assai chiaro è; perciò che avendo egli del valore, e dell'altre virtù di quel signore (a cui egli scriveva) ragionare udito; cominciò, si come amatore del bene a portargli benevolenza, senza averlo mai veduto (però che la virtù è di tanto valore, che fa che a quelli anche si porti benevolenza, che non si viddero mai) la qual cosa disse poeticamente, come per fama uom s'innamora; dico poeticamente, però che propriamente parlando, quello di non vista persona si dee benevolenza, e non amore chiamare (Ridolfi 93).

Once again, the source for Lucio's argument is found in the *Lezioni sopra alcune quistioni d'amore* where Varchi, in response to all those pointing to the coda of *Spirto gentil* as evidence that “per fama si può innamorare” states, “Nè s'accorgono, che in quel luogo il poeta non intende

---

<sup>292</sup> Lucio does not, however, address the issue presented in the preceding passage, in which Virgil speaks of *amore* rather than *benvoglienza* (*Inf.* XXII.10-12). For my analysis of this canzone, see Chapter One.

dell'amore dilettabile, e che da bellezza procede, ma dell'amore di benevolenza e d'amistà” (545). Lucio applies this same logic to Petrarch's fantastical conversation with Massinissa in *Triumphus Cupidinis* II, in which the poet declares, “Col bel nodo d'amor teco congiugne” (v. 24) (Ridolfi 93).<sup>293</sup> Lucio identifies such benevolence as love for a virtuous soul or, as Petrarch himself described it in the *Canzoniere*, *carità*.<sup>294</sup> By either definition, Lucio recognizes the great “distinzione” between this and the “altro amore delle bellezze del corpo” (Ridolfi 93).

Besides taking into account the lexical inaccuracies inherit in what modern readers may call “poetic license,” Lucio insists that those who wish to understand a text's true meaning must also correctly interpret the author's tone. Not surprisingly, our gentleman underscores the importance of defining literary tone by demonstrating how Federigo has failed to do so. He concentrates on his friend's two classical examples of blind lovers: those found in Juvenal's *Saturae* and in Martial's *Epigrammaton libri XII*. In the case of the former, Lucio argues, if one were to read carefully, he would see that Juvenal, though acknowledging the possibility of the love of the blind, perceives it as something “mostruosa, e non naturale” (Ridolfi 107). He maintains that such love, according to the rules established at the debate's beginning, has no relevance to present conversation.<sup>295</sup> In regard to Martial, it is Federigo himself who is blind—

---

<sup>293</sup> For my analysis of the scene in Petrarch's triumph, see Chapter One.

<sup>294</sup> Lucio cites *RVF* CCLXVI.9: “Carità di signore, amor di donna” (Ridolfi 93).

<sup>295</sup> As demonstrated above, Lucio and Federigo have agreed to consider only courtly love. Earlier in the dialogue, Lucio attempts to discredit the majority of Federigo's examples based on the claim that they describe base forms of love. These would correspond to the third, fourth, and fifth categories of love delineated by Varchi in his lecture on Petrarch's “S'amor non è che dunque è quel ch'io sento” (Varchi 496-507) and outlined by Lucio himself (Ridolfi 18-20):

E così parendomi assai bene avere a quel vostro essemplio risposto, passerò ora all'altre cose, dopo avervi però dato per risposta; che tutti gl'essemplii allegati da voi, mi paiono fuor di proposito, perché non favellano di quello amore, che si gode solamente col viso, e coll'udito, come potete vedere voi stesso; perché i migliori saranno nella terza spezie, cioè è, nell'amore umano; ed altri ancora più giù, che la terza (Ridolfi 90).

imperceptive, that is, of the poet's sense of irony. When he speaks of the blind Cordus in *Epigramma* III.15, Lucio explains, "Marziale ciò disse molto freddamente, come quasi che egli sene ridesse" (Ridolfi 107). Varchi's influence is undeniable in Lucio's choice of the adverb; before citing the same epigram, the philosopher writes, "Onde è manifesto, che come un cieco nato non può giudicare de' colori, così non può innamorarsi, se bene Marziale disse assai freddamente" (Varchi 546). While, for Varchi, Martial's verses are simply an inconsequential exception to the logical rule that a person born blind cannot judge colors, and thus cannot fall in love, Lucio dismisses the epigram as evidence for blind lovers on account of the author's mocking tone.

Lucio completes his presentation of how Federigo has misread his literary examples by indicating the frequency and intensity with which these same authors describe the role of sight in love elsewhere in their oeuvres. To bolster his argument, the gentleman chooses to demonstrate his point in relation to Italian literature's "Three Crowns": Dante, Petrarch, and Boccaccio. Lucio insists that when Dante "volle parlare veramente dell'amore delle bellezze del corpo, sempre disse, che egli ha per gl'occhii l'entrata sua" (Ridolfi 91). He references two tercets from the *Paradiso* in which Dante speaks of the effect of Beatrice's eyes upon him,<sup>296</sup> and adds that in his *Convivio* "dichiarò egli ancor meglio, come solamente nel riscontrarsi delle luci si cria questo amore" (Ridolfi 91-92). Lucio cites at length the "optical digression" (Stewart 109) that

---

<sup>296</sup> Lucio cites *Par.* XXVI.13-15:

Io dissi: «Al suo piacere e tosto e tardo  
vegna remedio a li occhi, che fuor porte  
quand' ella entrò col foco ond' io sempr' ardo».

and *Par.* XXVIII.10-12:

Così la mia memoria si ricorda  
ch'io feci riguardando ne' belli occhi  
onde a pigliarmi fece Amor la corda (Ridolfi 91-92).

comprises Dante's commentary on the first canzone. Here, the poet delineates the highly complex process behind the reciprocal glance between the lover and beloved.<sup>297</sup> In regard to Petrarch, Lucio insists that, despite some passages in which the poet seems to acknowledge the possibility of love by hearsay,<sup>298</sup> “quando egli parlò dell'amore delle bellezze del corpo, ancora egli assai apertamente ne dichiarò cotale amore aver solamente per gli occhii ne nostri quori l'entrata sua” (Ridolfi 94). Among the multitude of places in his *Canzoniere* in which Petrarch mentions both his and Laura's eyes, Lucio references certain verses in the third sonnet.<sup>299</sup> Similarly, Lucio notes the difference between certain exceptional cases of love by hearsay in Boccaccio's works and passages in which the author describes “real” love—in this case, an excerpt from the *Corbaccio*:

Ma considerate, che quando egli d'alcun vero innamoramento ragiona, si come di quello della Fiammetta, e del suo nel Laberinto (che finti non furono) sempre

---

<sup>297</sup> Lucio quotes from *Convivio* II.9:

Avvenga, che più cose negli occhii ad un'ora possano venire; veramente quella, che viene per retta linea nella punta della pupilla, quella veramente e si vede, e nella imaginativa solamente si suggella: però che il nervo, per lo quale corre lo spirito visivo, è diritto a quella parte, e però veramente l'uno occhio l'altro occhio non può guardare, si che esso non sia veduto da lui: che si come quello che mira, riceve la forma della pupilla per retta linea, così per quella medesima linea la sua forma sene va in quel che ci mira; e molte volte nel dirizzare di questa linea discocca l'arco colui, ad quale ogni ormai leggiere, etc. (Ridolfi 92).

For an analysis of this passage in the context of medieval love poetry as well as optical theory, see Stewart (109-113).

<sup>298</sup> As demonstrated above, Lucio proves even these to be false.

<sup>299</sup> Specifically, Lucio quotes vv. 3-4 (“Quando io fui preso, e non mene guardai / Ch'i bei vostri occhii donna mi legaro.”) and vv. 9-10:

Trovommi amor del tutto disarmato,  
Ed aperta la via per gl' occhii al core,  
Che di lagrime son fatto uscio, e varco. (Ridolfi 94).

The gentleman, after noting the sheer volume of similar examples in Petrarch's collection, admits that he does not cite them all for fear of appearing dull: “Ci sono oltre a questi molti altri luoghi di questo medesimo autore, i quali io ora mi tacerò, dubitando (se io tutti raccontare gli volessi) di non essere molesto a chi io desidero sommamente di piacere” (Ridolfi 94). Such practice is to be expected in a conversation that exists for the pleasure of the hostess and her guests.

vuole, che la vista sia stata la prima porta, per la quale entri prima necessariamente ne i nostri quori cotal amore (Ridolfi 85).

As always, Varchi's influence over Ridolfi's thought is perceptible. One parallel is the reference to the large volume of literary passages supporting the notion of sight-based love. In his lecture to the *Accademia fiorentina*, Varchi finds authority for his case against love by hearsay in the fact that "tutti i poeti di tutte le lingue ciò testimoniano" (546). Although Varchi and Lucio rely on different excerpts to prove their points, they are similar in that they draw from a variety of sources, including classical as well as medieval and contemporary Italian authors.<sup>300</sup> The second analogy is related to the first: Varchi and Lucio accept the idea of love advocated most diffusely, rather than one that appears only in extraordinary cases. This is the proper practice of a philosopher; that is, anyone adhering to the rules of logic. Varchi explains:

E se pure alcuno si trovasse tanto ostinato che volesse credere a ogni modo, o sè medesimo o altri, essersi al grido innamorati, sappia ciò essere stato non cosa ordinaria nè naturale, ma mostro e capriccio, o vero ghiribizzo suo; e i filosofi debbono di quelle cose trattare, le quali, non di rado o non mai, ma il più delle volte avvengono (547-548).

The fact that those who would consider love logically must dismiss rare cases and focus only on "natural" occurrences will prove essential to Aretifila's impending judgment. Lucio's demonstration of his companion's misreading of literary texts thus exhibits not only micro-level similarities to Varchi's lecture, such as lexical choices or specific literary citations, but also macro-level parallels, specifically in regard to dialectical strategies.

Having arrived at the end of Lucio's discourse, it is clear to the reader that this interlocutor represents not only Luc'Antonio Ridolfi's ideologies, but also Benedetto Varchi's. This is confirmed in the gentleman's conclusion to what has been—much like that of Federigo—

---

<sup>300</sup> In his catalogue of poets and prosateurs who describe love as a visual experience, Varchi mentions Propertius, Ovid, Virgil, Tibullus, Dante, Petrarch, Boccaccio, Cino da Pistoia, and Poliziano (546-547).

a rather eclectic argument. Here he returns, once again, to Platonic and Aristotelian notions of love, beauty, and the functions of the senses. After informing his listeners that he has arrived at the conclusion of his “forse troppo lungo, e voglia Dio, non rinrescevole, ragionamento” (Ridolfi 161), Lucio submits his closing remarks to the gracious judge:

A voi bellissima, e giustissima Aretefila umilmente rivolgendomi, dico: che l'amore, del quale al presente si ragiona, è desiderio di bellezza corporale: la bellezza corporale procede da misura, e proporzione di più membra con suavità, e dolcezza di colori, che a cotali membra si confacciano; e per conseguenza da corpi composti, e colorati; non essendo corpo alcuno, il quale composto, e colorato non sia. Ora devemo sapere, che delle sostanza composte, non si veggono, senon i colori; e se pure si comprendano anco esse sostanze, si comprendano mediante la vista, ed i colori. Sono adunque i colori il proprio obbietto del vedere; dunque senza il vedere non si può comprendere la bellezza: dunque essendo l'amore desiderio di bellezza, niuno può senza il vedere innamorarsi (Ridolfi 161).

The inspiration for this passage is unmistakable: Varchi uses the same deductive reasoning to prove that if love is the desire for beauty, beauty is the agreeableness of colors, and colors are judged by the eyes, then one cannot fall in love without sight (546). Varchi's influence is less obvious, but still perceptible, in the concluding line of Lucio's statement, in which he claims to have based his case on both reason and authority: “Dunque è vero quello, che io ho con tante, e tali, così ragioni, come autorità, non voglio dire chiaramente, ma si ben lungamente provato” (Ridolfi 161). Varchi, in the lines preceding the passage referred to above, emphasizes the essentiality of both of these forces in the composition of a logically sound argument: “Ma perchè le autorità appresso i filosofi non vagliono senza le ragioni, e producono solamente fede ed opinione, ma non certezza e dimostrazione [...]” (546). It is significant that although Lucio mentions his previous appeals to authority, he does not specify any *auctores* in his conclusion. In this way, Lucio sets himself apart from Federigo, who relies on renowned literary figures to



validate his closing remarks.<sup>301</sup> From beginning to end, Ridolfi has meticulously designed Lucio's discourse so that it represents the approach of those who would "favellare scientificamente d'amore."<sup>302</sup> By analyzing Lucio's rebuttal, we thus gain an even more sophisticated understanding of the way in which Ridolfi has transplanted Varchi's argument—that is, the academic argument—into a polite setting.

#### ARETEFILA'S JUDGMENT AND THE MIRACLE OF LOVE BY HEARSAY

"Nobile donna, tua sentenza attendo": it is with these words, repeated by both Lucio and Federigo, that the gentlemen await Aretefila's judgment (Ridolfi 161). The lady, addressing Federigo, concludes as follows:

Io credo, che voi crediate veramente, che altri si possa innamorare per fama: ma perché considerato le ragioni, e l'autorità di Lucio, giudico ciò essere impossibile, dico (credendovi tutto quello che detto avete) ciò non essere stata cosa naturale, ma più tosto miracolosa; si come sono tutte le cose; le quali si fanno non contra natura, che ciò è del tutto impossibile, ma bene fuori dell'uso naturale; le quali e per questo, e perché di loro ci sono nascose le cagioni, chiamiamo miracoli: [...] E l'ultima ragione che allegò Lucio, pare a me, che sia dimostrativa: perché se (come egli disse) la bellezza, della quale si ragiona, non si truova senza corpi, ed i corpi non si possono vedere, senon mediante i colori, ed i colori non si comprendono da altro sentimento, che dal vedere, ne seguita necessariamente, che essendo amore desiderio di bellezza; niuno si possa innamorare senza la vista. E per certo la medesima ragione è che alcuno possa per fama innamorarsi; che gl'orecchii possano giudicare de' colori (Ridolfi 162-163).

Traversa defines this passage as Aretefila's "cortese nonchè scaltro giudizio sottilmente femminile" (157). Traversa keenly characterizes the lady's judgment as *cortese* and *scaltro*, but this is less a product of Aretefila's "subtle femininity" than it is a demonstration of a simultaneous respect for literary, courtly traditions of love and an adherence to the scientific

---

<sup>301</sup> Specifically, Federigo references Petrarch and Bembo.

<sup>302</sup> This is a paraphrase of Varchi: "Nè mai favellò alcuno scientificamente d'amore, il quale dagli occhi dell'amata per gli occhi dell'amante nascere nol facesse" (547).

understanding of eros. Let us first consider the word *cortese*, which, of course, denotes not only courteousness, but also courtliness. Both meanings are pertinent to Aretefila's response. First, in accordance with her gentle manner, the lady is courteous when denying Federigo the palm of victory. He is, after all, not only her guest, but also her lover by hearsay—negating the possibility of *amor ex auditu* outright would thus not only reveal Federigo's false opinion of certain texts, but would also insinuate that he has either lied or has grossly misinterpreted his own feelings. Second, Aretefila's judgment is *cortese* in that it demonstrates her respect for the courtly, literary perspective on love that Federigo represents. On a figurative level, utterly refuting her admirer's thesis would signify an absolute rejection of the many literary sources with which Federigo supports his argument. Aretefila is careful not to invalidate these beloved works of the Latin, French, and Italian traditions. By allowing Federigo his "miracle," she also pays homage to the equally "miraculous" and "unnatural" topos of *amor de lonh*, so favored in love literature.

Aretefila's reverence for the courtly tradition, however, does not indicate her acceptance of love by hearsay outside the realm of the miraculous. Her judgment is, ultimately, *scaltro*—that is, astute—based on logical reasoning as well as philosophical authority. Aretefila agrees with Lucio according to two criteria: his *ragioni* and *autorità*. The former undoubtedly refers to the deductive method of analysis that Lucio employs throughout his discourse, comparable to the *squadra* or *archipenzolo* of logic by which Varchi considers his questions on love (545).<sup>303</sup> Lucio's authority, on the other hand, is clearly understood by Aretefila to be philosophical, as

---

<sup>303</sup> This association is confirmed by Aretefila's comparison between the logic (that is, the lack thereof) behind the notion of love by hearsay and that of the ears appreciating colors: "E per certo la medesima ragione è che alcuno possa per fama innamorarsi; che gl' orecchii possano giudicare de' colori" (Ridolfi 162-163). Varchi makes an almost identical analogy in his lecture, declaring that the possibility that "per fama si può innamorare [...] è tanto vero, quanto è vero che l' orecchie conoscano i colori, del che non è nulla più falso" (545).

confirmed by the point that she deems “demonstrative” (*dimostrativa*) of her opinion. This is the gentleman’s conclusion, in which he reiterates the Platonic and Aristotelian definitions of love, beauty, and sensory functions that also appear in Varchi’s lecture to the *Accademia fiorentina*. By referencing Lucio’s last point, then, Aretefila implies her allegiance to classical as well as contemporary philosophical authorities.

Ridolfi’s *Aretefila* is, in effect, a confrontation between the courtly and academic debates over love by hearsay in sixteenth-century Italy. Federigo is the embodiment of those who have overestimated the capacity of literature to reveal certain truths concerning the human condition, and who have relied on it as evidence for love by hearsay’s existence in the real world. Federigo largely represents the arguments found in love treatises of the Cinquecento, contextualized within a polite setting. Lucio, as an imitator of Varchi, encapsulates the scientific and philosophical, and, ultimately, the academic and humanistic approach to *questioni d’amore*. He recognizes love by hearsay’s contradiction with long-established erotic theory, and thus denies its possibility. Aretefila’s judgment on the debate between Lucio and Federigo is an expression of Ridolfi’s attitude toward this complex polemic. Though, as a literatus, he cannot with a good conscience utterly discredit literary sanctities such as the Latin poets, the troubadours, and the “Three Crowns” of Italy, as a humanist, Ridolfi cannot ignore the epistemological problem inherent in love without sight.

Ridolfi, moreover, is determined to close the question of love by hearsay with his dialogue, rendering Aretefila’s judgment the definitive judgment on the subject. Due to his extensive knowledge—showcased throughout *Aretefila*—of the debate’s history, Ridolfi was aware that, as long as it was perpetually accepted in one context and rejected in another, this particular *dubbio d’amore* would remain unresolved. He achieves closure by transplanting the

academic argument—exemplified in Varchi’s 1554 lecture—into the polite setting of Aretefila’s drawing room. By “closing the gap,” so to speak, between the polite and academic dialectics on the topic, Ridolfi eliminates the space in which the question may persist. In other words, he proves that the same scientific approach to examining the psychological, physiological phenomenon of love applies “in camera di gentildonne” as it does “nelle scuole de’ filosofanti” (Ridolfi 5). The author confirms this point of view in the character of Aretefila, who personifies not only courtly values, but also academic prowess. A characterization of the protagonist appears in the beginning of the dialogue, in which the two gentlemen praise her not only for her integrity as a gentlewoman, that is, “le qualità muliebri,” but also “per le doti dell’intelletto” (Traversa 149).<sup>304</sup> Aretefila—who we know to be Marguerite de Bourg—was also admired both for her grace and intelligence by her contemporaries. Traversa, in fact, marvels at the sheer number of literati who praised the lady’s intellectual merits, including Julius Obsequens (136), Pontus de Thyard and François Billon (137), and, of course, Benedetto Varchi (138). These accolades, no doubt, were on account of her engagement with the most pressing questions of her day, her mastery of many disciplines, and her study of past as well as contemporary literature.<sup>305</sup> The very name with which Ridolfi chooses to mask de Bourg’s identity, moreover, speaks to her wisdom. She is the “nuova Pallade” (Ridolfi 9) and, as Federigo claims, “non Amica, o vero Amatrice di virtù (come il nome d’Aretefila significa) ma intera Possiditrice d’essa, quasi nuova Minerva”

---

<sup>304</sup> A telling passage is when Federigo insists that Aretefila’s judgments as “ottimo, e perfetto” because of her familiarity, it is clear, not only with literary, but with philosophical texts: “molte cose piene di valore, e di scienze lette ha” (Ridolfi 25).

<sup>305</sup> This is a paraphrase of Traversa’s observation:

È ovvio che l’interesse di una donna così preparata, di un’intelligenza aperta ai problemi più vitali del suo tempo e approfondita nelle più disparate discipline, non si limitasse alla conoscenza e allo studio dei contemporanei, ma si estendesse alla letteratura più alta dei secoli precedenti (143-144).

(Ridolfi 13).<sup>306</sup> Ridolfi challenges his readers to emulate this “bella figura di donna, di moglie fedele, di letterata intelligente” (Traversa 147), who possesses values respected both in the drawing room and in the Academy, but recognizes that, in the case of questions on love, only a philosophical examination with reveal the truth.

The conclusion of Luc’Antonio Ridolfi’s *Aretefila* represents the shifting sixteenth-century cultural attitude toward *questioni d’amore*. By this point in the history of Italian thought, love was no longer perceived exclusively as the favored topic of literary works. Italian intellectuals, such as Varchi and Ridolfi himself, sought to examine eros as a “cosa naturale”; that is, its form and function in the real world, experienced by real people. Traversa, too, recognizes this change in perspective:

Nel Rinascimento quell’amore che aveva ispirato i versi del Petrarca, i troubadours medievali o il *Roman de la Rose*, acquista una nuova complessità fatta di idee e di pensieri filosofici. Ora non si vuole soltanto amare e poetare, ma piuttosto discutere sull’amore, ricercarne l’origine, analizzarne la natura e gli aspetti, allo scopo di fornire una giustificazione filosofica a questo essenziale elemento dell’esistenza umana (158).

Lucio’s victory in the debate is representative of the courtly tradition’s being eclipsed by the humanist, academic movement as the principal means of examining love. Quite remarkably, Plato and Aristotle replace Dante, Petrarch, Boccaccio and others as the authorities on eros, and even the great stories of *amor de lonh* cannot not be seriously considered if they cannot be scientifically sustained. Ridolfi reinforces the division between what is poetically and realistically possible in his dialogue, effectively banishing love by hearsay to the literary realm. His strategy in *Aretefila* is, essentially, an extension of the practice of medieval poets to neutralize the problem of *amor de lonh* by restricting it to certain parameters. After three

---

<sup>306</sup> Lucio explains to Federigo before the debate begins that in the previous Carnevale season, *Aretefila* was dubbed the new Minerva and given a statue of the goddess’s likeness (Ridolfi 8-9).

hundred years, Ridolfi finally manages to close the persistent Italian debate over love by hearsay—by returning to the beginning.

APPENDIX A  
INDEX OF INSTANCES OF LOVE BY HEARSAY IN MEDIEVAL AND EARLY MODERN  
ITALIAN LITERATURE AND ITS SOURCES

Classical Literature

Aristotle, *Nicomachean Ethics* (IV Century BC)  
Ovid, *Heroides* (I Century BC)  
Propertius, *Elegiae* (I Century BC)  
Cicero, *Laelius di amicitia* (44 BC)  
Achilles Tattius, *Leucippe et Clitophon* (I - II Century AD)  
Juvenal, *Saturae* (I – II Century AD)  
Martial, *Epigrammaton libri* (I – II Century AD)  
Plutarch, *Vita Alexandri* (I – II Century AD)  
Philostratus, *On Heroes* (II – III Century AD)  
Atheneus, *Deiphosophistae* (III Century AD)

Medieval Literature

Saint Augustine, *Confessiones* (397 - 398) and *De trinitate* (c. 417)  
Andreas Capellanus *De amore* (1185)  
Anonymous, *vida* of Jaufré Rudel (XIII Century)  
Bernart Arnaut d'Armagnac, *Lombards volg'eu eser per Na Lombarda* (XIII Century)  
Jean Renart *Guillaume de Dole* (XIII Century)

Italian Literature

Anonymous, *Conti dei antichi cavalieri* (XIII Century)  
Anonymous, *Libro de sette savi di Roma* (XIII Century)  
Giacomo da Lentini, *Amor è un desio che ven da core* (XIII Century)  
Dante Alighieri, *Epistolae* (c. 1319) and *Divina commedia* (c. 1307 - 1321)  
Cecco d'Ascoli, *L'acerba* (c. 1327)  
Francesco Petrarca, *Epistolae familiares* (1337), *Rerum senilium libri* (1373), *Rerum vulgarium fragmenta* (1374), and *Triumphs* (1374)  
Giovanni Boccaccio, *Decameron* (1350 - c. 1353) and *De mulieribus claris* (1374)  
Anonymous, *Ottinello e Giulia* (XV Century)  
Anonymous, *Pietro e Magalona* (XV Century)  
Giovanni Sabadino degli Arienti, *Novelle porretane* (1478)  
Luigi Pulci, *Morgante* (1483)  
Matteo Boiardo, *Orlando innamorato* (1485)  
Gian Giacomo Calandra, *Aura* (XVI Century)  
Baldassarre Castiglione, *Tirsi* (1506) and *Libro del cortegiano* (1528)  
Pietro Bembo, *Stanze* (1507)  
Ludovico Ariosto, *Suppositi* (1509) and *Orlando furioso* (1532)  
Niccolò Machiavelli, *Mandragola* (1518)

Pietro Aretino, *Dialoghi* (1536)  
Giuseppe Betussi *Raverta* (1544)  
Ortensio Lando, *Questiti amoroze* (1552)  
Matteo Bandello, *Novelle* (1554)  
Benedetto Varchi *Sopra alcune quistioni d'amore* (1554)  
Flaminio Nobili, *Trattato dell'amor humano* (1556)  
Lodovico Domenichi, *Dialogo d'amore* (1562)  
Luc'Antonio Ridolfi, *Aretefila* (1562)  
Anonymous, *Discorso sopra questioni amoroze* (c. 1562 - c. 1575)  
Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Ecatommitti* (1565)  
Nicolò Vito di Gozze, *Dialogo della bellezza detto antos secondo la mente di Platone* (1581)  
Girolamo Frachetta, *Spositione sopra la canzone di Guido Cavalcanti 'Donna me prega'* (1585)  
Mambrino Roseo, *Primaleone* (1596)



APPENDIX B  
DIPLOMATIC TRANSCRIPTION OF LUC' ANTONIO RIDOLFI'S *ARETEFILA*

The following is my diplomatic transcription of Luc' Antonio Ridolfi's *Aretefila, dialogo, nel quale da una parte sono quelle ragioni allegate, le quali affermano lo amore di corporal bellezza potere ancora per la via dell'udire pervenire al quore. E dall'altra, quelle che vogliono lui avere solamente per gl'occhi l'entrata sua: colla sentenza sopra cotal quistione*, based on the edition published in Lione by Guglielmo Rovillio in 1562. I am grateful to the Bibliothèque nationale de France, through whose services I was able to consult an electronic copy of the text.

For improved legibility, I have normalized the punctuation, spacing and capitalization of Ridolfi's dialogue and have also made some orthographical changes. Most of the spacing and punctuation changes consist in the addition of quotation marks and line breaks to indicate the speaker. Neither of these are extant in the original text, which makes for a very challenging read, since there is no indication to the reader beside content as to who is speaking. I have also normalized irregular spacing between words, particularly between prepositions and articles (*lequali* becomes *le quali*, for example). I have left proper names capitalized, but have converted nationalities (such as *franzese* and *romani*) to lower case, to reflect modern usage.

Spelling changes include eliminating the "h" beginning many verbs forms (*harebbe* thus becomes *arebbe*, *havuto* becomes *avuto*), except for the forms of *avere* that are in present day Italian (*ha* and *hanno*, for example). I have done the same for nouns that no longer carry the "h" (such as *gentilhuomini*). I have left the "h" in proper nouns. I also have written "n" when it is indicated by an accent on the preceding vowel (*nò* becomes *non*). I have replaced all ampersands with the word *e* or *ed*. I have eliminated some accents that are no longer used in present day Italian (*à* has become *a*), and have added others, such as on the word *né*, to distinguish it from

*ne*. All instances of the letter “u” that would be indicated by the letter “v” in modern day Italian, I have converted, and vice versa. Lastly, I have eliminated the letter “j” from the text, using instead a double “i” (*occhij* becomes *occhii*).

I have included page breaks to separate the various parts of Ridolfi’s dialogue, indicated in the original text by large dropped initial capital letters. These sections include the dedicatory letter, the introduction to the dialogue, Federigo’s argument, Lucio’s argument, the closing cento, and Ridolfi’s list of typographical errors. I also have included in brackets the folio numbers, according to where each folio begins, for easy reference to the original text.

This is my first attempt at transcribing Ridolfi’s work, and after even more extensive revisions, I hope to eventually use it in my critical edition of *Aretefila*. For now, however, I repeat the last line of *Aretefila* itself: “Gli errori di punti, e d’accenti che sono di minore importanza, si rimettono alla correzione del giudizioso lettore” (Ridolfi 165).

ARETEFILA

DIALOGO

nel quale da una parte sono quelle ragioni allegate, le quali affermano lo amore di corporal  
bellezza potere ancora per la via dell'udire pervenire al cuore;

e dall'altra, quelle che vogliono lui avere solamente per gl'occhii l'entrata sua: colla sentenza  
sopra cotal quistione.

In Lione

appresso Guglielmo Rovillio

MDLXII

AL MAGNIFICO E VIRTUOSSISSIMO  
M. FRANCESCO D'ALESSANDRO NASI,  
MIO OSSERVANDISSIMO.

POI che voi per le vostre amorevollissime lettere grandemente mi pregaste, che io volessi porre in iscrittura e mandarvi tutto quel ragionamento che costì in Vinezia avevate inteso essere stato fatto a miei prossimamente passati qui in Lione da due gentiluomini della nostra nazione in presenza d'una gentildonna francese, sopra quelle disputa che si fa, se possibile cosa è, che anco per fama uomo si possa di corporal bellezza innamorare, o che pur solo per gli occhii abbia nei nostri quori cotale amore l'entrata sua, avendo udito (come scriveste) che io abastanza informato n'era, restai infino a non molti giorni sono, sopra me [4] sempre sospeso molto pensando se io doveva così malagevole impresa pigliare: percioche mi pareva che cotanto grave peso fusse d'altre spalle che dalle mie, che debolissime sono, e che così alto e chiaro soggetto altro stile richiedesse che il mio, che cotanto è umile ed oscuro: pure essendomi poi alla memoria tornato avere già appresso di Seneca letto che, se e' s'aspettasse di non fare se non quello che si sapesse di certo che dovesse riuscire bene, niuno farebbe mai cosa alcuna in tutta la vita sua; fatto buon animo, mi disposi finalmente a dovervi con tutta la mia forza sodisfare, ingegnandomi di scrivere il sentimento di quel dialogo in quella stessa guisa a punto, che egli poi da uno de due gentiluomini amicissimo mio mi fu particolarmente raccontato. Ho detto in quella stessa guisa a punto, perciò che avendomi voi ricercato, che io vi scrivessi per ordine tutte le cose che vi si dissero, non guardando ne a lunghezza ne ad altro, io per compiacervi non ho ne pure una sola indietro lasciata, massimamente niuna cosa al presente a fare avendo: conciosiacosa, che se bene quei due gentiluomini ariano potuto men lungamente la loro quistione d'Amore risolvere, tuttavia (secondo che l'amicissimo mio mi ridisse) a loro parve, poiche non erano [5] nelle scuole de' filosofanti ma in camera di gentildonne, di prolungarla colla maggior chiarezza a loro

possibile, intramettendovi alcune altre cose fuori della materia principale, si come voi leggendo potrete ottimamente conoscere. Bene è vero che (come vedereste) io ho voluto tacere i proprii nomi di quelle persone, imponendone a gentiluomini de' nuovi e la gentildonna per quello stesso chiamando, che ella medesima si ha, già prima che ora, come modestissima, eletto. E questo ho fatto, mosso da quelle oneste cagioni, dalle quali prima il Boccaccio nel suo *Decamerone* e dopo lui Mons. Bembo ne' suoi *Asolani*, a mutare i nomi de i loro interlocutori, mossi parimente furono: acciò che (come essi dissero) si tolga alle vane menti de volgari (se mai questo mio dialogo, il che però non vorrei, delle vostre mani uscisse) di potere cosa ragionare o pensare di quella onestissima gentildonna e di quei due costumatissimi gentiluomini, la quale meno che convenevole fusse e della virtù loro in parte alcuna non degna: perciò che sogliono gl'idioti (come sapete) le cose sane con occhio non sano le più volte rimirare, e l'invidiosi presti a mordere ogni lodevole opera; il valore delle oneste donne e la virtù de gli onorati uomini con isconci [6] parlari di diminuire assai spesso s'ingegnano. Ed ho preso cotal fatica molto volentieri, si per compiacervi (come ho detto) di così ragionevol domanda, seconda che ricerca l'antica amistà e scambievolmente benevolenza nostra, come anche con isperanza anzi pur certezza che quello ornamento e leggiadria che non ha (secondo il suo bellissimo soggetto, e la vera relazione che avuta ne ho) potuto dare al dialogo il mio poco sapere ed avvedimento, gli abbia a dare la vostra molta dottrina ed accortezza, essendo voi non meno cortese gentiluomo et amorevole, che dotto, e giudizioso. Perciò che a me scrivendolo è solamente bastato che in questa maniera, nella quale io ora lo vi mando, voi possiate apartemente comprendere che, se bene io non ho saputo così ornatamente riferirvelo, come io l'intesi, che io ho voluto almeno che voi conosciate che io mi sono sforzato in quel modo, che io ho potuto, di sodisfarvi. State sano, ed amatemi come sempre avete fatto.

In Lione il giorno quarto del mese di marzo dell'anno MDLVII.

A piaceri vostri tutto e sempre

Luc' Antonio Ridolfi.

ANDANDO un giorno due gentiluomini fiorentini, de quali l'uno (cui io voglio chiamare Lucio) introduceva l'altro venuto nuovamente d'Italia e da me ora Federigo nominato, a visitare una gentildonna francese, alla quale Aretefila piaceva di nominarse, avvenga che il vero suo nome più prezioso sia, e più al valor suo grandissimo conveniente, che quello di Aretefila non è. E già pervenuti amendue alle sue case ed in quella camera, ove ella era, entrati, furono da lei (la quale in compagnia d'una genildonna sua parente si stava leggendo) con maravigliosa ed onestissima grazia, ricevuti. Quivi, dopo le solite accoglienze, finite quelle parole che per cortesia dire si sogliono tra quelle persone che vanno altrui a visitare, Aretefila, poi che ella gli ebbe (da loro sommamente di ciò far pregata) menati a vedere un suo molto ornato e copiosissimo studio, gli fece (si come la stagione allora richiedeva) seco intorno al fuoco sedere. Dove stando già tutti e quattro cheti, Federigo per la camera con sommo piacere riguardando, gli venne per ventura veduta tra gl'altri bellissimi e rarissimi ornamenti che vi erano, una picciola [8] stauetta, che d'argento pareva. Là onde egli per rompere il silenzio, e dare qualche piacevole materia da ragionare, in altro non volle prender cagione di dovere mettere in parole Aretefila che di quella stauetta; perché così verso lei modestamente rivoltosi, prese a dire: "Madamigella, se bene qui sono molte cose, le quali mi porgono disiderio di domandarvi quello che elle significano si mi porge nondimeno quella picciola statua più che l'altre non solo disiderio, ma ardire di pregarvi che chi ella si rapresenti, mi vogliate dichiarare".

Aretefila, allora verso Lucio riguardando: "Io vi prego", disse, "che voi, il quale ottimamente sapete chi ella è e come qua entro perventa sia, glele vogliate raccontare".

E Lucio, "poi che a voi così piace", rispose, "volentieri ne prenderò la fatica, la quale quando da voi imposta mi è, sopra ogni altro favore tengo in pregio".

Dopo le quali parole di Lucio, Aretefila levatasi in piè ed una sua damigella da una parte della camera a se chiamata, le ragionò pianamente alcune cose. Ma Lucio seguitando in quel mezzo di dire ciò che imposto gli era stato che dicesse, continuò: “Voi dovete, Federigo, sapere, come avendo nel Carnevale dell’anno prossimamente passato creato una compagnia di molti gentiluomini fra loro un re, si come sapete che s’usa in molti luoghi (ed in questo regno massimamente) di fare in quei giorni, che per antica usanza [9] si danno a piaceri, fu da lui a tutti i suoi soggetti comandato che come eglino prima tornassero alla cena, che egli dopo alcuni giorni loro de fare intendeva, ciascuno d’essi per riconoscenza della di lui maggiornaza gli dovesse alcun dono recare: onde chi uno ne portò e chi un’altro, tra i quali uno vi fu che con quella piccolissima statua che colà vedete, a cotal suo comandamento sodisfece: la quale se voi, Federigo, alquanto più d’appresso consideraste, conoscerete, oltre a molti altri segnali, a quel notturno uccello che ai piedi le dimora, lei essere la statua di Pallade, Minerva per altro nome chiamata; la quale quel prudentissimo re donò meritamente in quella sera a quella nuova Pallade, dico ad Aretefila, la quale in compagnia di molte altre bellissime e virtuosissime gentildonne si degnò colla presenza sua le cena di lui onorare, si come anche all’altre tutti gl’altri doni convenevolmente distribuì. In questa maniera adunque che udito avete, è qui, come in suo proprio albergo, quella statua di Pallade, pervenuta”.

“Io ho ottimamente inteso chi quella statua si rapresenti”, cominciò a dire Federigo, poiche Lucio si tacque, “e tanto solamente averne udito voglio che per ora mi basti, il perché ringrazio voi Aretefila infinitamente del favore che vi è piaciuto farmi, di pregare Lucio che ciò mi recitasse”.



A cui ella, che già a sedere si ritornava, senza alcuno indugio rispose: “Il favore, Federigo, non è tale [10] stato che il pregio meriti che voi ringraziare mene dobbiate, se non tanto però, quanto voi colla vostra molta cortesia ne lo fate degno”.

Ma Federigo verso Lucio in quel mentre riguardando disse: “E’ mi pare, Lucio, cosa certo mirabile che Aretefila francese essendo, così propriamente la nostra lingua favelli e con tanta agevolezza quanta ci facciamo noi medesimi, che in essa nati e cresciuti siamo”.

“E’ vi porgerebbe ancor meraviglia maggiore”, gli soggiunse subitamente Lucio, “se voi alcune sue composizioni leggeste in questa favella leggiadramente scritte, nella quale ella ha già, da i buoni autori avendola imparata, tanti progressi fatto, che maravigliosa cosa è a vedere. Ma che vi dirò io di quelle scienze delle quali ella è oltra ogni credere ornata, si come alcuni componimenti da lei nella sua materna lingua dottamente ed ornatamente composti apertamente dimostrano?”

Allora Aretefila (gentildonna di maniere molto lodevoli e graziose, con due occhi di bellezza incomparabile e vaghi a riguardare fuor di misura) verso Lucio levando il viso, piacevolmente disse: “Se io ascoltando le soverchie lodi, che fuora d’ogni dovere vi piace, Lucio di darmi, sempre tacessi, potrebbe forse parere che io come vere l’acconsentessi, il che, si come non istimo esser vero, così ancora non volgio che da me paia approvato”. E poi soggiunse: “Che voi facciate dunque tanta stima de gli miei scritti, quanta io né [11] conosco, né cerco, che si faccia, fate voi vermanete come amico; ma di spezial grazia vi chieggo che non vi affatichiate in lodare più le cose mie, le quali io (la iddio mercè) pur troppo bene conosco, senza che altri mel dica, che non meritano d’essere lette da veruno, ancora che di mediocre ignengo, non che da squisitissimo giudice, come pare, che voi abbiate ora colle vostre parole inferire voluto; ma la bontà e la gentilezza vostra le vi fanno tali parere, quali elle veramente non sono”.

“Voi rifiutate contra ogni dovere”, le replicò Lucio, “quelle lodi, che meritamente alle vostre infinite virtù richieste sono; ma la scacciarle da voi adopera che elleno molto maggiori vi ritornino, che pure ciò che avete scritto non solo piace a me, che so pochissimo, ma sodisfa ancora grandemente a chi è di somma letteratura e giudizio”.

“Eh Lucio”, aggiunse ella, “or non sapete voi che secondo l’opinion di Tucidide, quella è miglior donna dell’altre, delle cui lodi o biasimi da i forestieri meno si parla? Parendogli forse conveniente cosa che come il corpo, così ancora il nome d’una buona e virtuosa donna debba nelle proprie case tenersi racchiuso”.

“Se io il so, io so ancora”, riprese Lucio, “che secondo il giudizio di Gorgia Leontino, da Plutarco scrittore gravissimo, per lo migliore in cotal disputa approvato non la bellezza d’una donna, ma si bene lo egregio suo nome, e la sua fama deve essere a ciascuno manifesta e [12] chiara”.

“Ora sia come si voglia”, continuò Aretefila, “io nondimeno vi prego, che ormai vi piaccia non voler parlare più delle cose mie”.

“Io per me non intendo Aretefila”, disse Lucio, “ne anche in questa cosa dispiacervi, non avendo io mai desiderato cosa più che di piacervi in tutte; e però non solamente non ragionerò più dell’opere vostre, ma ne anche parlerò più oggi di voi senza vostra buona licenza, dappoi che, contra l’uso generale di tutte l’altre donne, voi a noia vi recate d’essere lodata”.

“Sì veramente contra l’uso di tutte le donne”, gli rispose prontissimamente Aretefila “come se a tutti gl’uomini non fusse parimente a grado il sentirsi lodare”. E seguitò: “Siavi pur, Lucio, il parlare di me ed oggi e sempre liberamente concesso ad ogni vostro piacere, pur che voi non vi allontaniate tanto dalla verità, quanto infino a qui fatto avete, che nel vero è stato soverchiamente troppo; perciò che se ragionerete di me con verità, io v’ascoltarò via più che

volentieri, con isperanza, anzi pur certezza d'averne a trarre sempre non minor frutto della dottrina vostra, che onestissimo piacere della conversazione: ma bene vi prego, che voi non vogliate parlare di me, come di quella persona, che sappia; ma si bene come di quella che assai ha disiderio di sapere, amando (si come il nome da me preso suona) sommamente la virtù”.

“Per quello che io ora di voi conosco”, disse quivi interponendosi Federigo, “e che [13] ho già da molti altri ragionar udito, a me pare, che male vi si convenga quel nome d'Aretefila, che voi stessa eletto vi sete, estimandolo io troppo minore della grandezza del vostro sapere: però che non Amica, o vero Amatrice di virtù (come il nome d'Aretefila significa) ma intera Possiditrice d'essa, quasi nuova Minerva (si come vi chiamò debitamente, poco fa, Lucio) meritereste voi essere da ognuno chiamata”.

Quivi ella delle sue tante lodi vie più schiva divenuta, disse loro: “Di grazia non vogliate, Federigo, e voi Lucio, con le lodi, che mi date, e voi stessi, e me in un medesimo tempo biasimare: voi; perciò che attribuendomi quelle virtù, che io non ho, assai cortesi, ma poco veritieri (il dirò pure) vi dimostrate. M'è, di quelle virtù, delle quali voi ornata, e ricca dite essere, povera e mancante fate più chiaramente apparire”.

Alle quali sue parole Lucio così rispose: “Voi avete per certo Aretefila gran torto ad opporvi alla verità di quelle lodi, che ora da noi due meritamente dare vi sono: dappoi che non pure noi due soli questa vera credenza portiamo de i meriti vostri, ma molti altri, ancora che molto più fanno, e molto più vi conoscono di noi; fra quali il testimonio di quel vostro gentiluomo francese dee per certo esser tenuto buono, e vero, procedendo egli da virtuosissimo, e guidiziosissimo uomo; il quale nella fine della epistola della sua molto dotta, e piacevole opera del tempo, e delle parti di quello nella sua, e [14] vostra nobilissima lingua francese composta, che egli dedicata vi ha, a voi, di voi ragionando, così dice, ‘che se quella sua opera non vi

annoierà, farà certo di avere sodisfatto ad una delle più gentil, e dotte, e virtuose gentildonne, che abbiano ancora abbellito, ed ornato l'onore della Francia' etc".

“Per la qual cosa”, disse, nel suo ragionamento rimettendosi Lucio, “voi vi devete Aretefila, con l'autorità di lui, e di Federigo torre oggi mai dell'animo cotal vostra falsa credenza, pazientemente le vostre lodi come vere, e di voi degne, ascoltando; che se bene non mi pare di dovere raccontare ora molti altri, i quali hanno di voi scritto quello, che per avventura sapevano essi, ma non già quanto meritate voi; non voglio però tacere come quello autore di quella bella opera francese intitolata, *Il forte inespugnabile de l'onore del sesso femminile*, venendo a raccontare le virtuose gentildonne di questa nobilissima città di Lione, volle, che dal vostro preziosissimo nome fusse il suo principio: e che ultimamente, Messer Benedetto Varchi, mosso dal grido delle vostre singolari virtù, ed uniche eccellenze, vi dedicò una delle sue lezioni d'amore, per quelle cagioni, che racconta egli medesimo nella lettera posta dinanzi a cotale lezione”.

“Quel gentilissimo autore di quella bellissima opera del tempo”, rispose Aretefila, “quando di me prese a scrivere quelle lodi da voi ora, Lucio, recitate, pensò, forse, che io così degna ne fossi, come nel [15] vero è degna quella rarissima gentildonna da lui Pasitea meritamente chiamata, di quelle, che egli le ha con molta grazia date in una lettera, colla quale la sua traduzione nella nostra lingua francese de' libri d'amore di Leone Ebreo le dedicò. Perciò che, dopo molte altre grandissime lodi con molto giudizio datele, egli nella fine di cotal lettera la prega, che voglia operare in modo, che quel gran principio, che è già in lei, sia talmente continuato, che non potendo la insuffienza sua altro favore da lei maritare, ei possa almeno essere lodato d'essersi dedicato al servizio di colei, la quale per le sua rare eccellenze, può miracolo del nostro secolo essere debitamente chiamata”.

“Ed in quello”, continuò Aretefila, “non ha egli i termini della vertià trapassato; anzi (per dir così) ha solamente una parte accennato, delle sue infinite virtù; si come egli stesso ha molte volte in molte altre sue opere confermato; e fra l’altre in quelle due dottissime, *Primiero e Secondo Solitario*, intitolate da lui. E certo, con grandissima ragione le ha egli cotante, e si gran lodi attribuite; perciò che in lei, oltre le rara beltà, grazia celeste, tutte quelle virtù albergano, che si possono in virtuosissima gentildonna desiderare; avendo ella di tutte le scienze perfettissima conoscenza. Onde si può con verità dire, essere stato a lui somma ventura d’aver trovato così degno soggetto a suoi dottissimi, e leggiadrissimi componimenti, così di [16] prose, come di versi. Ed a lei, che tal degno lodatore ha delle sue virtù ritrovato, si possono quei due versi del vostro più leggiadro poeta giustamente rivolgere, ciò è: ‘O fortunata, che si chiara tromba / Trovasti; e chi di te si alto scrisse!’ Ma per tornare a rispondervi di me, io vi priego tutti e due, che voi vogliate omai ragionare d’altro, che de’ casi miei; se volete che io possa ascolarvi”.

“Io pure con buona grazia vostra”, replicò subitamente Federigo, “innanzi che in altri ragionamenti si trapassi, confesserò liberamente questo; che se le vostre parole, Lucio, non mi avessero di già fatto di onestissimo amore per Aretefila accendere, quando voi ragionandomene (come sapete) con molta lode di lei nella nostra comune Patria, mi poneste per sì fatta maniera davanti a gl’occhii il suo gran valore da una infinita bellezza, e grazia accompagnato, che troppo bene mi potei allora, come ella essere fatta potesse, meco stesso immaginare; ora al certo converrebbe, che io onestissimamente, e con somma affezione di lei m’innamorassi; ma quello che già è stato una volta strettissimamente legato, legare più stretto non si può”.

Alle cui parole di Federigo, Lucio incontente (quasi non più oltre il volesse lasciar dire) con la mano silenzio impondendogli, così disse: “Maravigliosa cosa, ed a me incredibile è quella, Federigo, che io ora ragionare vi [17] sento, volendo per le vostre parole inferire, che altri si

possa anche per fama di corporal bellezza innamorare; il che io credo essere non solo malagevole, ma ancora impossibile”.

“Or così potessi io”, soggiunse Federgio, “essere nelle divina grazia di Aretefila onestissimamente ricevuto, come quello, che io ho detto ora, in me ho provato essere verissimo; ed in oltre per lo esempio di molti altri, e per le ragioni che scritte si ritruovano, penserei poterlovi ora agevolmente dimostrare; ove ciò grave non fusse ad Aretefila d’udire”.

Stesse alquanto sopra se, la non men dotta che gentile e virtuosa gentildonna, intesa la proposta di Federigo, e gl’occhi abbassati tutta nel viso divenne vermiglia, quasi disdegnosa mostrandosi d’udire di lei, e d’amore ragionare; pure poi come donna, la quale d’altezza d’animo, e di sottili avvedimenti è dalla natura quanto alcuna altra dotata, rassicuratasi, con sembiante assai cortese, e lieto ruppe con tali parole il suo silenzio, “A me piacere sommamente d’udire raccontare la possanza d’onestissimo amore da due così cortesi, e virtuosi gentilomini come voi sete; dalle bocche de’ quali non crederò io, che possano se non cose costumatissime uscire già mai; essendo vero che la qualità della mente dal parlare si comprenda; onde io penso, che e’ non possa essere se non cosa utile, ed onorata a costumatissima donna l’ascoltare una così fatta disputa. Il perché [18] pregarò amendue voi, i quali in ciò contraria opinione mostrate di tenere; che l’uno contradicendo all’altro; la verità di cotal dubbio d’amore apparire facciate; con questa condizione però che voi Federigo, lasciato stare il parlare de’ casi miei, in altre persone, che molte forse ne doverete pensando saper ritrovare, mostriate essere avvenuto quello, che pur ora di me v’ingegnivate persuadere a Lucio, che accaduto vi fusse. Ma avanti che ad altro da voi si procedesse, giudicherei ottimamente, fatto, che voi Lucio, il quale mostrare di tenere opinione, che senza la vita dell’oggetto altri non si possa veramente innamorare, ne dichiaraste di quale amore voi di ragionare inendete; ricordandomi io aver già udito dire, essere amore di più

maniere; accioche per tal vostra dichiarazione ed io sia fatta ancora più certa, che voi abbiate di onestissimo amore, si come, penso e presuppongo, a trattare; e voi poi disputando ne diate meglio le vostre ragioni ad intendere”.

“Prudentemente, e con sommo giudizio”, rispose Lucio, “avete voi ciò pensato, e presupposto, Aretefila; onde io ora farò d’amore quella dichiarazione, e divisione, che già ne udii fare dal dottissimo, ed eloquentissimo Varchi; quando egli infino l’anno MDLIII leggendo pubblicamente nella virtuosissima Accademia Fiorentina, dichiarò quel sonetto del Petrarca; che incomincia, ‘S’Amor non è, che dunque è quel ch’io sento’. [19] Perciò che egli; innanzi che venisse alla sposizione di tal sonetto, disse lo amore essere di quattro maniere, ciò è: Angelico, o vero intellettuale, razionale, animale, e naturale. Divise poi il razionale, ciò è quello, che solo nelle creature ragionevoli si ritruova, in cinque spezie, che tante disse essere senza più tutte le forti di tutti gl’amori, che in tutte le creature ragionevoli cadere possono, e furono queste: In Celeste, o Divino: in Cortese, o Virtuoso: in Civile, o Umano: in Volgare, o Plebeo: in Bestiale, o Ferino. Il primo disse essere propriamente di coloro, i quali abbandonata ogni cura del corpo, senza mettersi pensiero alcuno di lui, non altrimenti, che se egli non fusse, attendono solo alla contemplazione delle anime prima umane, e poi divine. Il secondo, di quelle persone, che amano prima l’anima, e poi per cagione dell’anima il corpo; e questi disse essere tutti coloro, i quali col pensiero contemplano l’anima, e con due sole delle cinque sentimenta, ciò è col viso e coll’udito godeno delle bellezze del corpo. Il terzo affermò a coloro appartenere, i quali, se bene amano e l’anima, ed il corpo, e prima l’anima; non però come i sopradetti chiamati da lui virtuosi, si fermano a due primi sentimenti; ma trapassano ancora a gl’altri con quella modestia però, e con quella civiltà, che ad uomo e moderato, e civile è richiesto. Il quarto disse essere di coloro, i quali se bene amano anch’essi l’anima e ‘l corpo [20] insieme, amano nondimeno prima il corpo,

che l'anima: anzo disse egli, che del corpo molto, e dell'anima poco si curavano. Il quinto ed ultimo dimostrò essere di coloro, i quali sono o per mancamento di natura, o per proprio vizio d'ingegno, di tanto rozzo, e così grosso intelletto, che non tenendo conto alcuno dell'anima, amano il corpo solamente, solamente quello risguardano, e di quel solo si compiaccioni, e prendono diletto".

"Bella certo, e forse non mai più udita, e veramente degna del Varchi", cominciò a dire Aretefila, poi che Lucio avendo la divisione delle cinque spezie d'amore finita, si taceva per raccogliere lo spirito, come si fa ragionando, "è quella divisione, che voi da lui già udita, n'avete ora Lucio recitata: ne credo io, che da tale uomo, quale il Varchi è, possano se non cose e molto belle, e molto dotte, e gentili nascer già mai; essendo egli senza dubbio, oggi rarissimo, per quello che i suoi tanti e tanto dotti scritti, e profonde disputazioni lo hanno fatto in molti luoghi conoscere; e questo non vi dico io per lo mio picciol sapere solamente, ma guidata dal giudizio di molti nostri eccellentissimi uomini francesi, che mene hanno più volte liberamente la loro oppenione dichiarata; gran maraviglia facendoli, che egli sia così ottimo scrittore di versi, come di prose, essendo stato dato a pochi (come sapete) l'essere eccellente poeta, ed eccellente prosatore".

"Così è veramente del [21] Varchi, come voi con somma prudenza giudicate, Aretefila", riprese Lucio, ed aggiunse, "Ma per rispondere a quello che voi ora dicevate, che la divisione d'amore fatta da lui non sia forse mai più stata udita; vi dico, che egli nella medesima lezione disse per cotal cagione, che se ad alcuno fusse paruto, che egli avesse fatto divisioni, o dichiarazioni nuove dintorno all'amore, gli ricordava, che e l'età sua, e la professione, e la lunga sperienza, che egli aveva per certissima pruova nelle cose d'amore, (che l'ebbe, disse egli, poco meno, che dalle fasce) non solo il permettevano, ma ancora il richiedevano; e mediante quelle



cinque forti d'amore da lui dichiarate disse, che non solo si potevano solvere le dubitazioni di quel sonetto, che egli aveva preso a dichiarare, ma infinite altre ancora di tutti gl'altri scrittori; si come potrà più particolarmente intendere chi mai leggerà cotal sua lezione stata poi da lui (per quanto ho inteso) messa in iscrittura per maggiore vtilità delli amici suoi, e d'altri; come colui che non ha maggior desiderio (ed io che lo vi dico, il so) che di potere altrui giovare insegnando; essendo ei solito di dire, che si come niuna cosa è più utile del sapere, così niuna è più gioconda dell'insegnare a chi il fa per piacere, e non a prezzo. Ora al principale intendimento nostro ritornando, dico che delle cinque sorti d'amore, che io v'ho secondo il Varchi, dichiarate, del Cortese, o [22] veramente virtuoso, è Aretefila, la mia intenzione di disputare al presente con Federigo al cospetto vostro; non credendo io, che tale amore possa avere mai nascimento ne nostri quori, se non per vista: e se io ho (favellandosi ora d'amore delle bellezze del corpo) cortese il detto amore chiamato; è stato per che io non sono della coloro oppenione che dicono che volendo parlare di esso amore cortese, male si può venire a distinguere, e ridurre a corporal bellezza solo, che egli incontenente con caggia, o nell'humano, o nel vulgare, e forse tal volta ancor più basso. Sapendo io pure che l'uomo ha l'intelletto ed il senso, ed in somma due anime distinte, e separate secondo i filosofi, e com egli è partecipe mediante il senso colle bestie, così colla ragione è presso che Dio. Ed allora è veramente uomo, quando il servo, ciò è il senso ubbidisce al padrone; ciò è all'intelletto: e l'intelletto può molto bene fuggire come cosa laida, il congiugnimento ed appigliarsi come a cosa divina, alla bellezza corporale, mediante la quale, non iscendendo, che cadrebbe ne tre amori di sotto, ma salendo, farsi quasi beato; godendo per le corporali bellezze, l'intelletuali".

Aretefila allora (tacendo già Lucio): "A voi stà dunque", disse, "O Federigo, il cominciare a dire, dapoi che anche il primo fuste, che offerta fascete a Lucio di dimostrargli con

buone ragioni, ed essempii, che altri si possa anche per udita di corporale bellezza [23] cortesemente innamorare; a voi sta, dico, quando però con lui convegno di quella spezie d'amore ragionare, che egli ha delle cinque, eletta".

"Troppo bene convengo io con Lucio in questo", ripose di subito Federigo, "Dico di parlare ora dell'amore virtuoso, che non già d'altra forte d'amore ancora io seco di disputare indeneva: che troppo, certo, sarebbe stata ingiusta la natura, se avese fatto che solamente potessimo perdere cadendo negli amori di sotto, e non guadagnare salendo a quei due di sopra. Ma poi che a voi Aretefila, piace, ch'io il primo sia, che dire debba, ed io vie più che volentieri contento ne sono; e così comincerò a raccontarvi tutte quelle cose, che dintorno a cotale opinione ho udite, e lette, dappoi che io, che poco, o nulla so, non ne saprei per lo mio stesso ingegno alcuna altra ritrovare: spero nondimeno, che tali debbano essere quelle, che io, l'altra opinione seguitando, vi dirò, che al certo la verità essere dal mio lato giudicherete. Ma prima, che io a dire incominci, intendo d'impetrare da Lucio questa grazia, che quando io comincerò il mio corso, egli nol mi possa colle sue risposte, e dimande interrompere, per quelle molte, e giustissime cagioni, le quali al presente di raccontare non fa mestiero. Ma voi Aretefila, prego bene, che non solamente il possiate, ma ancora il dobbiate fare; perciò che le vostre parole quali gentilissima aura al mio ragionamento daranno forza, [24] e vigore, come spento carbone, ove poca favilla sia rimasa, al soffiare di piacevolissimo vento si raccende e ravviva: ne io intendo per questo, Lucio, di vietarvi, che voi volendo non possiate ad Aretefila tutte quelle cose rispondere, che più conformi vi parranno a quelle che a lei di replicare al proposito del mio ragionamento piacerà. E questo patto voglio che solamente d'intorno alle cose che alla nostra presente disputa".

“Ed io con tal condizione”, disse Lucio, “vi concedo, Federigo, il ragionare, il quale intendo, che voi ancora a me concediate, quando però così a voi Aretefila, piaccia”.

La quale all’ora rispose, “Contenta sono, che con tali condizioni da voi si ragioni; caro avendo il favore del privilegio, che amenduni mi concedete, di potermi sola al dire dell’uno, e dell’altro di voi ad ogni mia voglia, oppure; il qual privilegio nondimeno io non per aiutare alcuna delle parti userò ma solamente per fare colle mie domande meglio da ciascheduno di voi due di scoprire il vero, del quale solo, e non d’alcuno di voi intendo di tenere la parte. Si che Federigo, poi che a voi ad essere il primo tocca, a vostro piacere incominciate”.

“Così farò senza indugio”, rispose Federigo, “e penso tante, e tali ragioni dovere addurvi, ed esempj recitarvi, che contra l’opponione di Lucio al certo (come ho già detto) prevaleranno, facendovi assai chiare apparire, quanto tutti coloro che così [25] credono, come fa egli, sieno ingannati. Ma perciò che malagevolmente, come io penso altri può dal suo avversario, quantunque egli ragionevole sia, la sentenza in suo favore ottenere, vorrei Lucio, che egli vi piacesse, che il giudizio ottimo, e perfetto di Aretefila (come di quella persona, la quale, per quanto ho inteso, molte cose piene di valore, e di scienza lette ha) udite le nostre ragioni, la sentenza in favore di colui poi desse, il quale ella di aver meglio, e più al vero della proposta materia ragionato, giudicasse”.

“Anzi grandemente vene priego” (rispose prestamente Lucio) “perciò che sperando, si come so, d’essere in questa nostra contesa vincitore, qual più degna, ed onorata mano mi potrà la palma della vittoria ragionevolmente donare?”

Aretefila allora ad amendue rivolta tutta ridente disse: “Me degna a ciò ne io, ne altri crede’. Perciò che troppo gran peso è quello, che voi ora alla debolezza del mio sapere imporre volete, il quale io in vero dubito, che egli sostenere non possa: oltre a ciò non sapete voi, che e’

non si può di cosa alcuna perfettamente giudizio dare, se d'essa prima avuto non s'ha l'esperienza? Ed io non avendo mai, che cosa sia tale spezie d'amore, provato, nol posso interamente aver conosciuto, ne d'esso per conseguenza giudicare: essendo, come sapete ciascuno ottimo giudice solamente di quelle cose, nelle quali egli sia molto bene pratico, ed esercitato. [26] Onde io credo, che e' non si possa mai parlar bene d'amore, senza amore".

Al che Lucio sorridendo, rispose, "Io ora conosco Aretefila, donde cotali sottili argomenti vi vengono; ma per certo, se voi altro refugio al presente non avete per potervi dall'udire ragionare d'amore onestamente ritrarre, cotesto niente vi gioverà: perciò che per rispondere a cotale oppenione, non già a quello, che conoscete voi, che come io so intendete; vi dico, che falsa è quella parte, che altri affermato vi ha, non potersi, che cosa sia amore, se non per isperienza conoscere, però che per iscienza e dalla sua diffinizione si può, quello, che amore sia, ottimamente giudicare, quella sentenza da voi ora allegata, ciò è, che colui giudica bene d'alcuna cosa, il quale d'essa s'intende, disse il vero; ma l'intendere le cose, altro non è, che il conoscere la propria natura loro; e come io davanti ho detto, per iscienza, e dalla diffinizione d'amore si può indendere, e giudicare quello, che egli si sia. Bene è vero, che in molti accidenti non basta il sapergli, senza avergli provati; ma si ricerca la pratica, e però disse il Petrarca, 'Ove sia chi per pruoua intendo amore.' Et altrove, 'Ben a'l ver chi l'impara, / Come ho fatto io con mio grave dolore'. Ma non per ciò dee donna, quantunque [27] ontestissima, ritrarsi dal giudicare di questa spezie d'amore; perché quanto una cosa è più perfetta, cominciando da Dio, tanto più conosce, e conseguentemente ama la bellezza: benche Dio si può anzi si dee chiamare più tosto cagione d'amore, o il primo amore, come disse Dante, che amare. Puossi adunque questa spezie d'amore, della quale noi al presente ragionare vogliamo, senza alcuna sperienza conoscere: per la qual cosa da voi Aretefila, che per iscienza, si come Federigo pur ora diceva, infinite cose sapete, con

ragione il giudizio sopra la disputa di virtuosissimo amore ricerchiamo, il quale voi non potete già con ragione, e senza offesa della vostra cortesia di negarci; il che quando voi pure ostinatamente far voleste, vi farebbe con gran ragione disdetto. Conciosia cosa, che benissimo si sappia quanto voi ferventemente amaste, e con sommo onore non solo mentre ei visse, il vostro gentilissimo, ed onoratissimo consorte, ma dopo la sua morte ancora, sia manifestissimo a ciascuno, quanto voi la sua memoria continuate di sempre ardentissimamente amando, onorare, dapoi che, domandata più volte per qual cagione, morto lui, non vi volevate rimaritare; rispondeste come già quella pudicissima Valeria, ‘A me sempre è vivo il mio marito’. Assai dunque, e buona, e grande sperienza avete voi Aretefila, di quel cortesissimo amore molto a [28] quello somigliante, del quale noi al presente di trattare intendiamo: perché non devete in alcun modo del peso del giudizio, che con molti prieghi vi è ora da noi imposto, cercare di sgravarvi, come fate”.

“Or sia qual che vi piace, lietamente, e con le mani quasi applaudendo”, rispose Aretefila, “dapoi, che quelle scuse, che (per direne il vero) da altri state dette mi erano, voi avete, Lucio, così gagliardamente abbtute,; le quali io (come voi fate) tengo certamente essere debili, per non dire false; però riceverò da voi questa onorata maggioranza volentieri per molte cagioni, e si massimamente, per non essere io stessa cagione di torre a me medesima l’udire di così dilettevole, ed onesto ragionamento, rifiutando il giudizio, che voi due troppo cortesemente mi date; in ciò non quello amore seguitando, che voi due ora inganna ad estimarmi tale, ma dando senza alcuna passione, e liberamente la sentenza in favore di colui, che, secondo il mio poco avviso, l’arà con migliori ragioni, che quelle del compagno state non faranno, debitamente meritata. Per la qual cosa io vi priego, che oggi mai più tempo perdere non vogliate”.

Allora Federigo sopra se recatosi, a così parlare incominciò,

“VERISSIMA oppenione è delli antichi, ed intendenti uomnini, essere aperte due principali entrate a tutte le cose, che alta conoscenza dell’anima nostra pervengono. L’una per la via del vedere, [29] l’altra per quella dell’udire: per le quali entrare ella raccoglie parimente tutte le cose, che sotto quei sentimenti cadere possono; perciò che per la via delli orecchii, ella le bellezze corporee conoscendo, e giudicando d’esse trae diletto, amandole. E nel vero, come altri ha detto, non pare, che siano altro gl’orecchii, e gl’occhii, che condotti delle bellezze corporee all’anima, ed intelletto nostro. Discernendo ella adunque non meno per la via dell’udire, che per quella del vedere le cose sozze, e malvagie, le aborrisce, e fugge, si come le belle, e buone, col mezzo de i due medesimi sentimenti ugualmente conoscendo, di loro prende diletto, e vaghezza, e sene innamora. Il perché ne seguita necessariamente, che così per la via de gl’orecchii, come per quella de gl’occhii possa l’amore di corporal bellezza all’anima nostra pervenire. E ciò massimamente col mezzo dell’udire ne avverrà, quando un bel dicitore la bellezza d’alcuna donna ci porrà colle sue molto ornate parole così vivamente dinanzi a gl’occhii, che quale ella veramente sia, ce la potremo nella nostra fantasia così bene immaginare, con gl’occhii della mente intentamente riguardandola assente, come se con quelli della fronte presente a nostro grandissimo agio la rimirassimo. E questo medesimo credo io Aretefila, che il Varchi inferire volesse, quando dichiarando l’amore virtuoso (del quale è ora, come sapete, la [30] disputa nostra) disse (si come fu pur ora qui dal Lucio recitato) di coloro essere cotale amore, i quali con due sole delle cinque sentimenta col viso, ciò è e coll’udito godeno delle bellezze del corpo; volendo (si come io penso) darne con quelle parole ad intendere, come tale amore può in noi così per l’udire, come per lo vedere avere la sua entrata. Ed in vero non poco mi maraviglio di voi Lucio, che avendo così bene nella vostra memoria le cinque maniere d’amore, secondo la divisione del Varchi, ritenute, si come per le vostre parole avete dimostrato d’aver fatto, voi non

abbiate parimente per quelle medesime sue divisioni questo, che io al presente vi dico, essere verissimo compreso; che l'amore ciò è, possa nei nostri quori così per la via dell'udire, come per quella del vedere ugualmente entrare: dappoi che, come davanti ho detto, le porte per le quali molte cose alla conoscenza dell'anima nostra trapassano, sono così gl'orecchii, come gl'occhii. Ma perciò che io so, che e' vi pare, Lucio, non pure malagevole, ma eziandio impossibile, che cotale oppenione si possa con alcuna ragione mostrare essere vera, si come certamente è, se per gl'accidenti, che avvenuti ne sono, non si dimostrasse; io ora a gli essempli; venendo, dirò; come e' non è in alcuna maniera da credere, che un' uomo di quella gran dottrina, e di quel sommo giudizio, come il Boccaccio veramente fu, e così gran [31] maestro d'amore, avesse questa cotal sentenza per verissima approvata, si come ei fece, quando nelle sue molto dotte, e piacevolissime novelle, molti casi a questo proposito accaduti, leggiadrissimamente raccontò".

Tacevasi così detto Federigo, quando Aretefila in questa maniera cominciò a favellare, "Se bene io non so per ancora quale di voi due alla verità appigliato si sia, nondimeno, se io la parte tenessi, che voi Federigo, sostenere volete, vorrei ora alcuni di quelli essempii, che voi dite essere stati dal Boccaccio narrati, particolarmente recitare: però che tal narrazione credo che gran fede darebbe alla vostra oppenione, ed insieme piacere a qui l'ascoltasse".

"Voi avete con molta prudenza parlato Aretefila", seguitò Federigo, "ed in molto mio favore, del che vi rendo molte grazie, e vi dico, che io aveva in animo di fare ciò, che voi m'avete ora amorevolmente ricordato, che fare debba; ed appunto andava meco stesso pensando, quale d'essi casi dal Boccaccio narrati io doveva recitarvi il primo; per la qual cosa tanto più volentieri questa mia intenzione ora seguirò, quanto io la veggo più essere dal vostro buon giudizio approvata, e ricerca. Racconta adunque il Boccaccio, come ritrovandosi Lodovico (il quale pose poi nome Anichino) in Parigi ad un ragionamento di giovani, e udendogli fra se

ragionare delle belle donne di Francia, e d'Inghilterra, e d'altre parti del mondo, e [32] lodare finalmente madonna Beatrice, moglie d'Egano de' Galluzzi da Bologna, per la più bella di quante donne avevano mai vedute; egli, che d'alcuna ancora innamorato non s'era, di lei così ferventemente per le parole di quei giovani s'accese, che partitosi subitamente di Parigi, se n'andò a Bologna per vederla. Riferisce ancora, che Gerbino nipote di Guglielmo secondo Re di Sicilia s'innamorò per fama della figliuola del Re di Tunisi, ed ella in simigliante modo di lui. Dice parimente il medesimo Boaccaccio (e voi Lucio douete pure così la novella, che io ora nominarò, come l'altre due da me già nominate, avere spesse volte letto, poi che sete stato non solo molto diligente osservatore della sua dottrina, ma ancora molto studioso imitatore del suo stile) che udendo il Re Filippo il Bornio, lodare da un suo Cavaliere la Marchesana di Monferrato, per la più bella donna di tutto il mondo, quella, senza averla mai veduta, cominciò ferventemente ad amare. In oltre per darne ancora più chiaramene cotal cosa ad intendere, che l'amore ciò è, possa così per la via de gl'orecchii, come per quella de gl'occhii a nostri quori pervenire, fece nel proemio della già da me allegata novella di Gerbino, così da Elisa dire:

Piacevoli donne, assai sono coloro, che credono amore solamente da gli occhii acceso le sue saette mandare, coloro schernendo, che tener vogliono, che alcuno per uita si possa [33] innamorare: le quali essere ingannati assai manifestamente apparirà in una novella, la quale dire intendo, nella quale non solamente ciò la fama, senza aversi veduti già mai, avere operato vedrete, ma ciascuno a misera morte aver condotti vi sia manifesto, etc.

Le quali gravi, e sentenziose parole, penso, Lucio, che a bastanza sieno, quando pure gl'esempii da me già allegati stati non fussero, a farvi apertamente conoscere, quanto infino a qui ingannato vi siete, credendo che altri non si possa anche per fama innamorare”.

Detto che così ebbe Federigo, per alquanto spazio si tacque, perché Aretefila pensandosi che egli più oltre forse parlare non volesse, “Seguitate pur, Federigo”, disse, “di allegare altri migliori esempii, se voi più alla memoria n'avete; perciò che di quelli del cento novelle di



Boccaccio, che infino a qui narrati avete, mi par comprendere, che Lucio si faccia in se medesimo beffe, veggendolo così sorridere, e girare il capo”.

“Vorra forse egli”, continuò Federigo, “con tal suo ridere inferire gl’esempi delle novelle da me allegati essere finti, e non veri; il che quando pure così fusse, che però non gle concedo, che potrà ei mai rispondere a quelle parole del proemio della novella di Gerbino; colle quali il Boccaccio volle ancora, come ho detto, più apertamente cotal dubbio dichiararne? Niuna cosa certo, per quello che io n’estimi, che con alcun buono fondamento sia: ma egli [34] stesso, dico il Boccaccio, non s’innamorò egli di quella donna vedova (dalla quale fu poi malamente beffato) per le parole di quel suo amico, che cotanto gle la lodò; confessando egli nel suo *Laberinto*, che udito quelle gran cose di lei, seco tacitamente disse, felice colui, alquale la fortuna fusse tanto benigna, che ella d’una così fatta donna gli concedesse l’amore. Ed appresso avendo seco stesso deliberato di voler tentare, se egli potesse colui essere, che degno di quello divenisse: domandò nel nome di lei, e del luogo, ove ella a casa dimosrasse. Ma poi che a voi Aretefila pare, che io in confermazione delle mie ragioni ancora altri esempi allegare debba; ed io così seguirò di fare: e sperò che tanti, e tali sieno, che ancor più il vero, donde Lucio si parte, volendo pure cotal sua falsa oppenione contra di me mantenere, manifestamente conoscere vi faranno. Leggesi, che Paride s’innamorò di Elena solamente per le parole di Venere, dopo il giudizio fatto da lui della bellezza delle tre Dee. Il che egli stesso poi che fu navigato in Grecia per vederla, ed alloggiato cortesemente dal Re Menalao suo marito, confermò più volte in quella epistola, che egli per discoprirle il suo amore, le scrisse in assenza di Menelao, dicendo, *‘Attulimus flammās; non hic inuenimus illas:/ Hæ mihi tam long æ causa fuere viæ.’* E poi volendo, che ella sapesse come egli la desiderava per moglie (quando ciò avesse potuto) e non [35] per amica, soggiunse, dicendole di nuovo essersi di lei per fama innamorato:

*Te peto quam pepigit lecto Venus aurea nostro,  
Te prius optavi, quàm mihi nota fores.  
Ante tuos animo vidi, quàm lumine vultus;  
Prima fuit vultus nuntia fama tui.*

Che come intendete Lucio, Paride vide prima con gl'occhii della mente, che con quelli della fronte la sua bellissima Elena; e fu la fama quella che di lei il fece primieramente innamorare”.

Come Federigo ebbe di recitare finito gli sopra allegati versi latini, con l'altre parole, che egli a quegli aggiunse, così Aretefila a lui rivoltasi disse, “Dapoi che voi Federigo, avete con tanta sollecitudine letto e studiato quel poeta latino per servirvi, come veggo, delle sue ragioni, impossibile cosa mi pare, che voi tradotto quei versi per diletto vostro non abbiate, e forse anche acciò che più uniuersalmente siano in questa lingua intesi: la qual cosa se così è, vi prego, che voi ora recitare meglio vogliate”.

“Io non voglio”, rispose Federigo, “la verità noscondervi; anzi liberamente vi confesso avergli tradotti, e da voi per gran fauore riceverò, se d'ascoltargli vi degnerete: ben grandemente vi prego, che dove io errato avessi, correggere mi vogliate, e nel vero senso dell'autore latino rimettermi; dapoi che si come voi questa nostra favella ottimamente, come veggo, intendete, e parlate, così ho inteso, che la latina [36] familiarissima avete; ma ad i versi venendo, dico che io i primi già in questa maniera tradussi,

Io medesmo portai la fiamma mia,,  
E non qui la trovai; ed ella sola  
Fu cagione alta a così lunga via.

E poi i secondi con queste altre parole in questa nostra lingua così trasportai,

Te chieggio, cui promise al nostro letto  
Venere bella; te pria desiai,  
Che scorto avessi il tuo divino aspetto:  
Prima col cor, che con gl'occhii mirai  
Il tuo bel volto, e fu la fama pria  
Che mi narrò ‘l bel volto, ed i chiari rai”.

Al fine de' quali versi disse a Federigo Aretefila, "Per certo a voi si convengono quelle lodi, che voi pur ora oltre ad ogni mio merito v'ingegnate di darmi: perciò che i versi sono, per quanto posso giudicare io, e secondo il vero sentimento del loro autore trasportati".

"Io vi prego", soggiunse Federigo, "che voi Aretefila, più oltre lodare non mi vogliate; perciò che io dubiterei forte non la dolcezza delle lodi, che da voi mi vengono, molti altri essempii, che io in confermazione delle mie ragioni ancora recitare vi voglio, dimenticare mi facesse; alle quali con vostra buona grazia ritornando, dico, che Pantafilea Reina delle Amazoni, udita la virtù, e prodezza del troiano Ettore, l'amò, senza averlo [37] mai veduto, per si fatta maniera, che triata dal desiderio d'aver figliuoli di così valoroso cavaliere, che nel reame di lui succedessero, n'andò con buon numero di gente in aiuto de troiani contra i greci, sperando di dovere non meno per la virtù sua, che per la sua bellezza la grazia di lui acquistare".

"Ella avrebbe fatto assai meglio a starsi a casa", disse ridendo Aretefila, "dapoi che e' fu mal da lei veduta Troia".

Ma Federigo (senza alcuna cura porre a quello, che si avesse Aretefila detto) seguìto, "E se voi voleste ora Aretefila col vostro aiuto il mio debile ingegno soccorrere; alcuni essempii dei vostri più degni scrittori francesi in mio favore ricordandomi, io certamente sperarei più agevolmente potere, la mercè vostra, ottenere la vittoria."

Onde ella di subito così gli rispose, "Questa, Federigo, cosa iniusta sarebbe, che io la quale in questa vostra disputa ho da voi due l'ufficio di giusto giudice accettato, cominciassi ora l'una delle parti aiutare; quasi chi dato il campo franco a due valorosi combattenti, l'armi poi contra l'uno in favore dell'altro pigliasse, cosa non ragionevole, per non dire iniqua, adoperando: per la qual cosa non voglio per giovare a voi nuocer forse a Lucio".

Il quale all'ora disse, "Io voleua a punto alla domanda di Federigo oppormi, o vero pregarvi che voi librando, come si dice, con giusta lance, quando poi a me toccherà il favellare, trovaste in mio favore parimente de' luoghi, i quali son certissimo, che [38] molti più, che per lui senza comparazione, agevolmente ritrovare potreste".

"Egli è meglio", continuò Aretefila, "che voi Federigo combattiate solo, accioche vincendo, la vittoria dalla vostre armi solamente riconoscere possiate".

"Se bene", riprese Federigo, "voi Aretefila, l'aiuto vostro mi denegate, il quale infinitamente giovato m'arebbe; io nondimeno pure vene ringrazio, ed hollo sommamente caro; ero che la dirittura vostra, e severità nell'ascoltare veggendo, e come se non da quella parte, ove la ragione v'inchinerà, pendere in alcun modo non volete; spero fermamente, che ella per me vi farà favorevol sentenza donare. Là onde il mio dire seguitando, alcuni di quegli essempii, che ne' vostri romanzi franzesi si leggono, secondo, che da persona degna di fede gl'udii già raccontare, brevemente vi narrerò. Palamede uomo agano s'innamorò per fama d'Isotta la Bionda, di religione cristiana, figliuola del Re d'Irlanda, e moglie di Marco Re di Cornovaglia; e come che egli sapesse lei essere di Tristano innamorata, non lasciò nondimeno di fare per amore di lei molti grandissimi fatti; però che senza voler mai nel suo paese, ove egli pontentissimo signore era, ritornare, visse, e morì per amor suo cavaliere errante sempre. Validò, figliuolo del Re di Boemo, udita la fama della meravigliosa bellezza di Gridonia figliuola del Duca d'Ormede, così ardente amante [39] ne diuene, che avendo per sua cagione fatte molte grandissime prouve, n'andò finalmente infino in Gostantinopoli per vendicare la morte del fratello di lei; dove con Primaleone figliuolo dell'Imperatore di Grecia valorosamente combattendo morì. E Pietro figliuolo del Conte di Provenza, innamorato per fama della bellissima Magalona figliuola del Re di Cicilia, si partì di nascosto dal padre, e sconosciuto se ne passò nell'isola per vederla; dove

cotanto valoroso cavaliere si dimostrò, che avendo finalmente la grazie di lei acquistato, via con essa poi una notte sene fugì”.

Poi che Federigo infino a qui ragionato ebbe, alquanto stette senza alcuna cosa dire; raccogliendo forse nella memoria quello, che egli appresso di dire inendeva; onde quell'altra gentildonna ragionò alcune poche parole con sommesse voce ad Aretefila; dopo le quali Aretefila, incominciò, “Questa gentildonna, la quale assai meglio questo vostro idioma intende, che ella nol parla, mi diceva ora, che io doverrei per ordinare raccontarvi tutto il successo dell'innamoramento di Pietro e della Magalona, pensandosi ella che voi Federigo, forse, nol sappiate; dappoi che solamente del principio della amore loro favellato avete”.

“E si è egli vero”, rispose Federigo, “che io più oltre di quello, che ve n'ho ora detto, non ne so: perché io vi prego Aretefila, che grave non vi paia di raccontarmi tutto quello, che poi di loro avvenisse”.

“Ed io [40] il farò volentieri”, disse Aretefila, “si per compiacervi di così ragionevole domanda, come anche per giudicarlo caso, che io non dubito punto che quando io ve l'arò detto, voi non siate contenssimo d'averlo udito”. Né molto stata, a così dire incominciò, “Essendosi adunque i due amanti (come voi Federigo diceste) fuggiti, arrivarono in una selva grandissima assai vicina al mare; dove fermatisi per riposarsi alquanto, avvenne che avendo un grandissimo uccello rapace tolto di grembo della Magalona, mentre che ella dormiva, un picciol drappo di seta chermisi, nel quale ella tutte le sue più care, e preziose gioie rinvolve aveva; Pietro che ciò vide, si pose a seguirlo fino al mare; dove arrivato, ed in una isoletta non molto lontana volare vedutolo, trovata quiui per ventura una barchetta di pescatori, sopra quella prestamente montato, si mise per passare nell'isola; ma al suo avviso seguì del tutto contrario l'effetto. Perciò che essendosi di subito levatosi un tempo fierissimo, e tempestoso, fu con la sua barchetta (senza

sapere, o conoscere dove s'andasse) da grandissimo vento trasportato in Barberia, e quivi fatto prigionie. La Magalona svegliatasi, ed al lato a se il suo carissimo amante non ritrovando, ne potendo seco stessa pensare la cagione, che da lei l'avesse così di nascoso fatto partire, più dolorosa che altra donna fusse mai, cominciò a piangere ed andarlo or qua, ed ora là per la selva chiamando. Ma [41] poi che ella assai pianto ebbe, ed assai indarno il suo amante chiamato, si deliberò andarsene in Provenza, per vedere, se a casa di lui ella il potesse per ventura ritrovare: e così abbattutasi ad un sentiero, e per quello messasi, non fu molto oltre andata, che si vide davanti una casetta: perché a quella in viasi trovò quivi un povero uomo attempato molto, colla quale avendo la Magalona i suoi panni cambiati, e tutta in guisa di queste povere donne, che vanno la limosina addimandando, vestitasi; se ne passò, col prima passaggio che ella trovare potè, in Provenza. Dove non avendo del suo amante altre novelle intese che in continui pianti, e lamenti che di lui facevano il padre, e la madre, credendolo già morto; in niuna maniera da doversi all'ora manifestare le parve; anzi in una isoletta assai a Mompelieri vicina, andata sene; cominciò a far quivi una vita così buona, e così santa, che avendo dopo non molto tempo delle molte limosine, c'avete aveva, fatto uno spedale edificare; quello dal nome del suo amante al nome di San Pietro consacrò: nel qual luogo fu spesse volte, per la gran fama della santità sua, dal conte; e dalla contessa vicitata. Ora mentre che la Magalona in abito di religiosa così santa vita menava, avvenne, che Pietro fuggitosi finalmente di prigionie, giunse un giorno (non si volendo ancor dare a [42] conoscere) infermo e vestito da povero uomo nello spedale della Magalona; dalla quale egli fu (senza che ella però sapesse chi egli si fusse) con somma amorevolezza e carità servito, infino atanto che ella nella sua pristina sanità interamente ritornato il vide: dopo il qual tempo, se bene egli un giorno le disse, come egli era il figliuolo del signore di quella contrada: ed ella a lineamenti del viso in quell'ora il riconobbe; non però segli volle per

allora altrimenti palesare; ma mandati a chiamare il Conte, e la Contessa, disse loro: ‘Eccovi qui Pietro vostro figliuolo, da voi già lungo tempo pianto per morto’. Il Conte e la Contessa subitamente il lor figliuolo riconosciuto, ebbero così grande allegrezza, che dire non si potrebbe già mai; onde lagrimando non altrimenti, che se della fossa il traessero, il cominciarono ad abbracciare, e baciare; e così mentre che eglino a fargli le carezze grandi attendevano; e che egli dall’altra parte tutto lieto, molto riverentemente loro riceveva, la Magalona entratasene in una camera, e quivi prestamente l’abito di religiosa spoliatosi, e d’una vesta da principessa, che ella s’aveva già per questo effetto fatta apparecchiare, vestitasi, sene tornò là dove il conte e la contessa non si potevano ancora veder sazi di far festa a Pietro loro figliuolo; il quale come ebbe la Magalona in quell’abito veduta, così di subito la riconobbe; perché con le braccia aperte le corse al collo, ed abbracciolla; [43] e tanta fu la sua letizia, che egli stette alquanto spazio senza poter dire alcuna cosa; teneramente per la compassione de i passati infortunii lagrimando. Pur poi fuso lavatosi, ed al padre, ed alla madre rivoltosi, disse loro chi colei era. Quivi il Conte e la Contessa di doppia allegrezza ripieni, vollero che Pietro allora la sposasse, facendo poi grandissima festa e liete nozze. Così dunque (come udito avete) i due fedelissimi amanti sposi divenuti, tutto il rimanente della loro vita vissero in somma tranquillità, e quiete; e poi morendo furono amendue in quella stessa isola, nella quale la Magalona haveva già fatto lo spedale edificare, seppeliti; il qual luogo è ancora oggi dal nome di lei l’Isola della Magalona chiamato”.

Avendo queste cose Aretefila narrate, si taceva; il perché Lucio verso lei alzando il viso, le disse: “Voi avete Aretefila, così bella novella raccontata, e così ornate parole, che a me pareva; mentre che io recitarla vi sentiva, d’udir proprio leggere una di quelle della quinta giornata del *Decamerone* del Boccaccio; nella quale, come voi potete forse avere inteso, si

ragiona diciò, che ad alcuno amante dopo alcuni fieri, o sventurati accidenti felicemente avvenisse”.

“Quello che a voi, Lucio, sia ora del mio ragionamento paruto”, gli rispose ella, “non mi curo io altrimenti di sapere; bastandomi solo avere quanto io ho saputo, il più, e come ho potuto, il meglio, qui a Federigo sodisfatto”.

Il quale all’ora [44] le parole ripigliando, disse, “Io vi ringrazio Aretefila, infinitamente di cotanta vostra cortesia, avendo molto caro avuto, che voi così particolarmente cotale historia narrata m’abbiate, quanto fatto avete. Ma ritornando là, dove io lasciai, quando voi la storia della bella Magalona incominciaste: dico che nel libro d’*Amadis di Grecia* narra Grimarta Duchessa di Savoia, come un giovanetto, udita la fama della sua bellezza di lei, senza haverla mai veduta, per si fatta guisa s’innamorò, che si mise a cercare di servirla per vedere di disporla per cotal via ad amarla. Leggesi similmente nella medesima historia, che Brimarte figliuolo del Re di Spagna, avendo della gran bellezza della Principessa Lucela ragione udito, tanto di lei rimase fieramente acceso, che seco stesso propose d’andare a mettersi al servizio del padre di lei, con animo di non partirsi già mai da quello, se fatto prima non gli veniva d’aver la avuta per moglie. E queste cose, che io ora Aretefila, vi narro non deveno, a chi ben considera il vero, porgere alcuna maraviglia: perciò che essendo il buono amore desiderio di bellezza, come è manifestissimo, che egli è, a lei (si come a suo vero oggetto) s’ingegna egli di pervenire: al quale cammino egli parimente due vie ha; quella dell’udire, come ho detto, e quella del vedere. Onde chi mai potra con ragione negare che altri non si possa anche per fama veramente innamorare; potendosi con [45] gl’occhii dell’intelletto vedere in uno sguardo la somma bellezza lodata? Ma se io volessi starvi ora a raccontare, Aretefila, tutti coloro, i quali appresso gl’antichi scrittori si ritruovano, che si sono per fama innamorati, mi mancherebbe il giorno assai prima che io tutti



raccontati ve gli avessi: per la qual cosa una infinità d'altri antichissimi essempii (che io vi potrei ancora in confermazione delle mie ragioni addurre) indietro lasciando; ed ad alcuni più moderni, e però appresso molti forse di maggior fede degni; venendo, dico: Se voi Lucio, vi ricordate aver già mai letto di Raimbaldo Signore d'Avergna di Corteson, il quale per fama s'innamorò della Contessa di Vuergil gentilissima Signora Lombarda, ed ella per simigliante maniera di lui? Certo si, che vene devete ricordare, poi che voi non meno della lezione del Petrarca, che di quella del Boccaccio diletto già vi sete; si come vi debbe pure anche suovenire di Gianfrè Rudel, ch'uso la vela, e'l remo a cercare la sua morte; citato dal medesimo Petrarca, nel medesimo capitulo del *Trionfo d'Amore*".

Qui Aretefila, le parole di Federigo interrompendo, gli disse, "Se voi lo essempio dello innamorato Rudel altramente non ne dichiarate, io per me non so se egli in vostro favore, o pure contro vi sia: perché e per manifestare più chiaramente le vostre ragioni, e per fare a me cotale storia imparare, vi prego, che grave non vi paia di raccontarmela ora [46] ordinatamente".

"Anzi piacevolissima cosa mi farà," riprese Federigo, "l'ubbidirvi, se bene di dogliosa e lagrimevole storia mi converrà ragionare; pure quale io già letta l'ho tale vi sia ora da me recitata. Raccontasi adunque, che questo Gianfre Rudel signore di Blaia, uomo pieno di molto valore, si innamorò per fama della Contessa di Tripoli, avendo inteso da molti peregrini che d'Antiochia tornavano, celebrarla; di maniera che avendola amata, e celebrata lungo tempo senza averla mai veduta, spinto da gli acuti sproni di quelle ardentissimo amore, che egli le portava, si deliberò d'andarla finalmente a vedere. E così postosi sopra una nave, gravemente s'ammalò: ma pure alla fine così mezzo tra vivo e morto, fu a Tripoli condotto; ove da i marinai, che ben conoscevano chi egli era, e perché così sconosciuto quivi venuto fusse, fu fatto il tutto alla contessa a sapere: perché ella andatolo, come molto compassionevole del mal di lui, a vicitare;

tosto che il vide, così di subito in braccio lo si recò a punto in quella ora che la morte già di chiudergli gl'occhii s'apparecchiava; ed essendogli detto, come egli nelle braccia della contessa era, esentendosi da lei chiamare, le luci verso l'amata donna alzò; e riguardolla; e poco dopo essendo alla sua ultima ora giunto, chiusi gl'occhii, rimase il corpo senza spirito nelle pietose braccia della Contessa. E però disse il Petrarca, che egli [47] usò la vela, e'l remo a cercare la sua morte. Per lo quale fiero avvenimento cotanto s'attristò, e fu dal dolore vinta la Contessa, che ella reduntasi di subito monaca, tutto il rimanente della sua vita nella religione santissimamente consumò”.

“Eccovi ora ubbidito Aretefila”, disse Federigo, onde ella oprendo il sereno della sua bellezza d'una nugola mescolata di compassione, e dispiace per la morte di quel poverello del Signore di Blaia, gli fece con un honesto ringraziamento conoscere, come quella sua ubbidienza l'era molto a grado stata; il perché egli la sua prima intenzione ripigliando continuò. “Ma perché mi vò io per gli antichi essempii più ravolgendolo? Non fu io medesimo per fama (come ho già detto) preso d'amore per voi Aretefila, onestissimamente, e sono ancora?”

Per la qual cosa ella di subito rispondendogli disse, “Se voi Federigo non vi chetate; io rompendo le nostre leggi m'adirerò; dappoi che ne voi anche a me offervare le volete”.

Perché quivi interponendo Lucio le disse, “Conoscendo voi essere cosa perfetta, e per molte cagioni amabile molto, non devete avere a male, se altri vi ama”.

“La fama,” soggiunse ella, pure a Federigo il suo parlare rivolgendolo, “ha gran forza, io nol niego: ma si sono io nondimeno certissima (ancora che per queste parole non intenda di volere pregiudicare a niuna delle parti) che la presenza ve l'ha fatta assai minore divenire; né è punto da [48] maravigliarsene. Perciò che la immagine per la sola fama generata sempre è più ampia, quale esse si sia, che non è la cosa immaginata nel vero stato; ingannandosi agevolmente

il giudizio umano. E voi altri uomini volentieri credete quello, che voi desiderate: dando molta fede alla bugiarda fama; la quale gli antichi non per altra cagione sollevano tutta alata con cento occhi, cento orecchii, e mille lingue dipignere; se non per farci in tal modo conoscere, che ella dice assai più, che non intende, ne vede”.

“Anzi i fatti”, aggiunse Federigo, “cosa; che in vero di rado suole avvenire, non solamente non hanno alle parole ceduto; ma sono stati ancora di gran lunga superiori; avendo io ritrovata in voi ogni eccellenza assai maggiore di quello che udito aveva: perciò che subito che io vi ebbi veduta, vi giudicai di quel bellissimo animo che la vostra nobiltà, i costumi, le maniere, ed i segni del vostro bellissimo aspetto promettono a ciascuno”.

Ma Aretefila non volendo in quelle lodi (le quali ella ascoltare non voleva) lasciare seguitare più oltre Federigo: “Io sono di parere, disse, che voi rientrate nel discorso, del quale senza proposito voi siete pur voluto uscire”.

Onde egli, “Così farò”, rispose, “sapendo, che dove altri può venire in sospetto d’adulazione, è molto meglio accennare solamente quello; che si ha nell’animo, che sprimerlo più chiaramente”. E questo detto così poi seguitò, “Scrive Plutarco; uno de gli [49] eccellenti filosofi morali, che fusse già mai al mondo; come Alexandro il Magno non pure si risolvete di non voler vedere la moglie di Dario, ma che non volle anche ascoltare le parole di coloro, che la bellezza di lei gli lodavano; per la qual cosa a me Aretefila, pare, che e’ si possa assai agevolmente comprendere come quello inuittissimo, e prudentissimo re era anche gli di questa medesima opinione, che l’amore ciò è, potesse così per la vita dell’udire, come per quella del vedere ne nostri quori entrare. Di questo medesimo parere fu ancora il nostro divinissimo poeta Dante, avendo ci detto:

Onde dall’ora, che tra noi discese  
Nel limbo dell’inferno Giuvenale,

Che la tua affezion mi fé palese:  
Mia benvoglienza inverso te fu quale  
Più strinse mai di non vista persona, etc.

Di queste stessa oppenione fu parimente il nostro leggiadrissimo Petrarca, quando egli scrisse,  
'Di gli: un che non ti vide ancora dapresso, / Se non come per fama uom s'innamora'. Ed altrove:

Ma tua fama real per tutta aggiugne,  
E tal che mai non ti vedrà, ne vide,  
Col bel nodo d'Amor teco congiugne.

Ed il non mai bastevolmente lodato Monsignor Bembo (perciò che niuna lode e che non resti minore de' meriti suoi) non racconta egli in uno de suoi sonneti [50] questo medesimo essere anche a lui avvenuto, quando parlando ad Amore, disse:

Che le note, onde tu ricco mi fai  
Di quella che dal vulgo mi diparte,  
Ancor mai non veduta, e scorge in parte  
Ove tu scorto pochi, o nessun' hai.

Ma assai più chiaramente il dimostrò egli nel sonetto che segue, il quale incominica, 'O d'ogni mio pensiero ultimo segno'; dove dice queste cotali parole:

Quando ebbe mai tal mostro umana vita,  
Bellezze non vedute, ardere un core,  
Ed in pregarlo armonia non anco udita?

E se Lucio rispondesse, 'E' si vede che il Bembo ne parlò come di cosa impossibile, e fuori del naturale uso'; vi soggiungo (Aretefila) che tali per lo più, si possano nominare tutti gli amorosi affetti; e certo qualcosa è più contra il naturale instinto, che tutta essa passione d'amore, avendo altrui più caro che se stesso? Chi negherà dunque, che il Bembo non fusse vero e caldo amante di quella gentilissima, e virtuosissima signora, della quale egli in quei versi di cantare intende? E se così è, qual'altro amore diremo che fusse il suo, senon cortesissimo e virtuosissimo? Poi che albergava in così gentile quore quanto abbia avuto amore soggetto già mai: ed in vero il dire che delle parti del corpo non si possa, senon per la vista, aver conoscenza; a me pare cosa [51] troppo

malegevole a sostenere perciò che a qual fine, mi direte voi, Lucio, che sia quella continuoua intenzione degli innamorati. Poeti, i quali vogliono dipingnere alle genti le bellezze delle lor donne, se elle non si possano fuor della vita conoscere? Ed in confermazione di questa mia oppenione il Petrarca non disse egli:

Ch'i veggio nel pensier, dolce mia foco,  
Fredda una lingua, e duo begli occhi chiusi;  
Rimaner; dopo noi pien di faville.”

Appena avea questi versi Federigo recitati, che Aretefila gli disse: “Io vi ricordo, Federigo, che l'autorità non conchiuggono necessariamente, ma ingenerano solamente fede, ed oppenione; il perché vi consigliarei a passar tal volta a dire dell'altre ragioni, se altre ancora da dire vene restano”.

“Io vi ringrazio infinitamente, Aretefila,” rispose Federigo, “di così vostro prudente consiglio; il quale seguitando dico che il Filosofo afferma molti essere benevoli a chi essi non hanno mai veduto, ma solamente, perché eglino stimano quei tali per uomini buoni, e per utili; e così all'incontro può stare, che gli amati in tal modo stimo medesimamente disposti inverso di chi ama; che come intendete, Lucio, il Filosofo non vuole torre fra questi tali l'amicizia; però che nell'amicizia si ricerca; anzi è neccesario lo [52] scambievole, ed il non ascoso dall'una e dall'altra banda; ma non già nell'amore. Ma io so troppo bene, che voi mi direte, che essendo l'oggetto d'amore cosa molto spirituale, per niuno altro senso maggiormente si cria, che per quello dell'occhio; ed in ciò (per quanto a me paia) grandemente v'ingannate; perciò che, essendo i due sensi del vedere, e dell'udire i più perfetti di tutti gli altri, che nel nostro corpo si ritruovino, si come usava di dire il divinissimo Platone, di qui è, che se bene l'udito è nel secondo luogo, si può nondimeno ancora per lo detto senso dell'udire, il detto amore creare. Conosiosia cosa che la bellezza, della quale favelliamo, che è proporzione di più membra con

soavità di colori; oggetto veramente d'amore, si possa per l'udito benissimo comprendere, potendo essere colle parole così a pieno descritta, che l'intelletto nostro spressamente la vegga. Ed a questo proposito mi viene ora in mente, come nella storia di *Amadis de Grecia* si legge, che Darinello Pastore cotanto disse della gran beltà di Silvia, e cotanto la lodò a Florifello, ed al suo compagno, i quali il trovarono per ventura un giorno in una selva, che si stava, i suoi amori cantando, che amendue ne restarono cosa stranamente d'amor feriti, che di andarla a vedere si deliberarono. Ed appresso Eliodoro delle cose etiopiche, si leggono queste parole, 'O padre, questo tuo ragionamento gli ha così essi accettamente espressi, che io gli contemplare, ancora che [53] assenti; e non vedendogli, mi pareva vedergli,' etc. Eccovi adunque, Aretefila, che le parole d'un bel dicitore ci possono far vedere le cose, benché lontane; sì come io nel principio del mio ragionamento vi ho già un'altra volta confermato; potendo noi colla mente risguardare fiso quelle cose, che con gli occhii non abbiamo ancor vedute".

"A me Federigo," gli rispose Aretefila, "si fa molto malagevole a credere, che alcuno possa in udendo lodare la bellezza d'alcuna persona veramente innamorarsi; conciosia che niuno non voglia mai, ne possa volere cosa niuna, se egli prima non la conosce: onde mi ricordo aver letto, che le cose non vedute non si possono amare".

Alle quali parole, Federigo subitamente replicò: "Dato che niuno desideri, come voi dite, quelle cose, delle quali egli alcuna conoscenza non ha, è certamente necessario, che noi in qualche modo abbiamo notizia di quella cosa, che noi amiamo, mediante la virtù fantastica, o vero immaginativa; con quella si giudica gioconda, e s'ha speranza di poterla conseguire. Può Aretefila la immaginazione, una delle principali potenze interiori, muoversi colle immagini della cosa, ancora che ci non l'abbia presente, per la grande, e maravigliosa forza sua; che veggiamo, che l'uomo dormendo, e riposando i sensi, va colla immaginazione sua operando, e tutte le cose

rappresentando, come se ci l'avesse dinanzi a [54] gl'occhii; per la qual cosa molti a ciascun sogno tanta fede prestano, quanta presterieno a quelle cose, le quali veghiando vedessero: e per li lor sogni stessi s'attristano, e s'allegnano, secondo che per quegli temano, o sperano. E Plinio narra d'uno chiamato Hermotino, che mouendosi colla immaginazione, s'alienava da se in tal maniera, che lo spirito si partiva dal corpo, e raccontava poi le cose, che egli vedute avea. Ma passiamo più oltre. Certa cosa è, Aretefila, che l'uomo ha la libertà dell'arbitrio, ciò è, può volere, e disvolere a sua posta: onde udendo alcuno lodare alcuna donna di bellezza, chi può vietarlo, che egli volendo non l'ami? Egli arà vedute altre bellezze, od altre donne belle; che gli saranno piaciute, e sene farà innamorato: per la qual cosa ogni volta chi gli farà raccontato una tale bellezza, o una donna così fatta, egli crederà alle parole di quel tale, e ricordandosi di quelle bellezze già vedute. Or se così fusse come Lucio ci vuol pur fare a credere, non conoscete voi, Aretefila, che in noi fora distrutto il libero arbitrio come disse Dante? Ed Aristotile non disse egli, che l'udito è il senso delle scienze? Perché io vi torno Aretefila, a dire, che l'anima, od intelletto nostro si muove dalla grazia, e bellezza, che entra spiritualmente così per l'udito, come per la vista. Le parole per gli orecchii dal cuore ricevuti hanno maggior forza che molti non si stimano. Io so troppo bene la [55] diffinizione d'amore essere desiderio di fruire, e possedere con unità la cosa, che sia, o si rappresenti bella, e dilettevole: e perciò che le cinque sentimenta sono strumenti del senso comune, il quale rapporta la cosa all'altre potenze interne dell'anima, dove nascono le immaginazioni, ed i desiderii, pare, che e' si serva tal volta di quello dell'udito in luogo delli altri. Perciò che se e' si racconterà efficacemente d'un buon sapore di qualche vivanda, il senso comune fa muovere l'appetito, e voglia di quello: così nell'udire parlare disitintamente della bellezza, e grazia d'alcuna persona, con persuadere, ed imprimere le parti e qualità d'essa, non è da riputare impossibile, che senza vederla, il detto senso comune possa far surgere tanto

potente immaginazione, che accenda il desiderio di goderla e possederla; il che altro non è, senon innamorarsi per fama”.

“Avvertite, Federigo”, disse allora Aretefila, “che il desiderio per fama delle cose belle non sia più tosto una disposizione, ed una inclinazione a desiderare di vederla, in modo, che e’ ne risultino due passioni; l’una della voglia per la relazione, di vederla; l’altra dopo averla veduta di fruirla”.

Al quale avvertimento di Aretefila, Federigo prestamente soggiunse, “Udite vi prego Aretefila, quello che avvenne ad uno amico mio, non è ancora molto tempo passato: Udendo costui della gran bellezza, e maravigliosa grazia d’una giovane donna nuovamente maritata, ragionare, si mosse, senza averla mai veduta, subitamente a dire: [56] ‘In quel modo fatto vorrei io trovare una moglie’. Per le quali sue subite parole ne fece assai chiaro conoscere, essergli naro per l’altrui relazione prontamente desiderio d’aver quella, e possederla: ne due desiderii possono in un medesimo stante essere insieme: per la qual cosa da questo molto agevolmente comprendere si può, che la relazione aveva mosso in colui prima il desiderio del possedere, che quello del vedere: ma qual maggior testimonianza vi posso io, Aretefila, addurre, che le parole per gli orecchii dal cuore ricevute, abbiano forza di fare altrui per udita innamorare, che quella che di tanti innamorati v’ho disopra, particolarmente narrati? Bene è vero, che cotali impressioni per l’altrui parole fatte; possono maggiori, e minori essere, secondo che più, e meno saranno vehementi le persuasioni, e relazioni, che altrui commuovono: si come per cagione d’esempio accade delle pittura, che più, o meno alla viva s’assomiglia. Ma che più? Non si truova egli chi ha ne’ suoi libri mossa tra le altre questa quisitone stessa, cioè, che uomo di donna, e donna di uomo per fama s’innamori; e fatto rispondere: esser chiarissimo, che egli si può; accennando, che accendendosi l’uomo, e così anco la donna per fama d’altri, non solo s’infiamma, ed ama una



cosa, che egli solo stimi e buona, e bella, ma anco di cosa, la quale se non è perfetta, al meno è stimata da molti [57] per tale. Né lungo tempo, dice egli, si può ingannare; però che udendo ragionare del valore, delle bellezze, delle virtù e della bontà d'alcuno, subito s'infiama. E soggiunge, che essendo l'amore desiderio di fruire della cosa stimata bella, o vogliamo dir buona; si brama d'esser tale; e questa ha egli per verissima spezie d'amore; peròche, secondo che egli afferma, non solamente per affezione, che altri porta ad una cosa, che prima s'abbia veduta; s'accende, ma di più, e che meglio è, per generale oppenione d'altri, facendo appresso dire non essere dubbio, che e' non si possa amare, e meglio non s'ami per fama altrui, ciò è, che anco l'amore non sia più perfetto di quel che egli è, se per gl'occhii altri s'infiamamerò cosa molto apprezzata da altri, e non mai cosa vile o di poco valore, non ostante, che gl'occhii siano in amore le prime guide. Perché tosto, seguita egli, che vi perviene a gl'orecchii la notizia d'alcuna cosa degna, e bella, allora gl'occhii divenendo invisibili, corrono a contemplarla, egli pare di vederla, e comprenderla visibilmente, e nella mente fermano la sua idea, la quale vi tiene desta l'anima che brama anco effectualmente vederla, ed in ultimo giudica, che se bene si trovasse poi quella cosa tanto lo data diversa dal credere suo, che e' si restarebbe in ogni modo infiammato; allegando che la prima impressione, che si ha, rade volte avviene, che levare si [58] possa, che per lo più con quella si rimane: onde secondo lui, medesimamente si ama: però che se bene con gl'occhii del corpo, conchiude egli, si vede alcuna cosa, che tanto non piaccia, nondimeno non può essere, che il rimanente non si stimi sempre perfetto, e che non si desideri essere tale".

E qui finito, Federigo avendo di recitare l'oppenione dell'autore di quel *Dialogo d'Amore* da lui allegato, e con le sue stesse parole, si fermò alquanto a ripigliare lena: onde Lucio ad Aretefila rivoltosi ridendo disse, "E' mi pare, che voi abbiate il dire di Federigo con si grande attenzione ascoltato; e così gran fede mi pare (per quello che io nel vostro asperto comprenda)

che voi alle parole sue dato abbiate, che io forte dubito, che e' non vi paia esser già per fama innamorata".

Onde ella, che per prudenza di spirito, e per facundia, e grazia di parlare; e come nell'altre sue parti eccellentissima, con lieto, e tranquillo sembiante così gli rispose: "Quello, che io per lo ragionamento, che infino a qui ha Federigo fatto, compreso m'abbia, e quello che io già in me stessa ne creda, non è ancor tempo Lucio, che io manifestare vi debbia: ma ben grandemente vi priego, che quel nome d'innamorata dare non mi vogliate: perciò che se bene per cagione d'esempio, o più tosto per burla so, che voi detto l'avete, non vorrei nondimeno dai severi giudici essere biasimata, un così fatto titolo lasciandomi ora imporre".

"Non piaccia a Dio", soggiunse prestamente [59] Lucio, "che io sia cagione di dar biasimo a cui io porto, per le sue radissime, anzi sole qualità, sommo onore, e reverenza: benche alla candidezza delle vostre virtù non può essere alcuna macchia giamai imposto; ma io vi ho voluto innamorata nominare, si come nominò il Petrarca le tre più caste, più virtuose, e più nobili vedove donne, che, forse, il mondo avesse giamai, quando egli ne suoi moralissimi *Trionfi* disse, 'Vedi tre belle donne innamorate'. Le quali di che gran valore, e di che pudicissima vita elle tutte e tre fussero, e lo ardentissimo amore che a i loro mariti portassero, credo, che voi abbiate già più d'una volta letto, e considerato. Non può adunque con ragione essere il mio errore chiamato, se io ora a voi, quel nome, che alle dette rarissime, ed onestissime donne fu già dal Petrarca attribuito, parimenne attribui: essendo voi, come esse furono, vedova, e quanto esse, per non dir più, della memoria del vostro conforto, innamorata, ed al pari di loro virtuosa".

"Io voglio più tosto", riprese Aretefila, "ricevere senza controversia il nome d'innamorata, che andare più oltre da voi per questa cagione, le mie non vere lodi ascoltando; là

onde vi prego, che voi lasciate, che Federigo il suo ragionamento seguitando vada; innamorata nella stessa maniera che le tre dette castissime donne già furono, liberamente confessandomi”.

Al fine delle quali parole Federigo [60] ricominciò, “Saviamente giudicate voi, Areteflia, e non secondo il vulgo, il quale lo amore tale essere giudica, quale egli se essere sente, ciò è, basso, e vile”. Dipoi alle cose prime ritornando, “Io non sono, Lucio,” disse, “ancora al fine dal mio ragionamento, come voi forse già vi pensate, anzi ho ancora dell’altre ragioni da dire, ed altri essempii ho ancora, da raccontare.” E quivi verso Aretefila rivoltosi soggiunse, “La immaginazione è di tanta forza, che ancora nelle membra di persona aliena può farsi la immagine della cosa desiderata; come veggiamo, che una donna gravida colla forte immaginazione di quella cosa, che in appetito le viene, la imprime nella creatura, che ha in corpo, come al suo tempo si manifesta. Or chi è così poco pratico, che non sappia, che uno appetisce più ardentemente la persona lodatagli, che le donne gravide i carboni, i calcinacci, o pure il vino, ed altre somiglianti cose non fanno? Si che e’ non è maraviglia, che il volto della persona lodata, resti scolpito nel cuore di colui, che l’ode per bella lodare, per si fatta maniera, che egli per tale immaginazione senza vederla ardentissimamente sene innamori. E che no sia vero, che l’occhio solo sia la via di Cupido, e che egli per quella sola, e non per altra ne’ nostri cuori discenda, si come ci vorrebbe pur fare a credere Lucio, penso che voi Aretefila, il possiate già dall cose, che io infino a qui narrate vi ho, avere assai agevolmente compreso; ma nondimeno [61] molto più per questa altra ragione, che io ora narrare vi voglio, spero, che ciò vi abbia ad essere manifesto. E questa è, che e’ si sono già alcune persone ritrovate, le quali in rimirando alcun ritratto di qualche persona, la quale eglino mai veduta non avevano, sene sono ardentissimamente innamorati; essendo loro paruta la persona, in quella figura rappresentata, bellissima: si come, per tacere ora de gl’altri, avvenne a Nichea del cavaliere dell’ardente spada, leggendosi in

*Amadis di Grecia*, che il messo, dopo aver dato al detto cavaliere la lettera, nella quale Nichea gli mandava il suo amore significando: gli soggiunse, come ella poi che la figura di lui contemplata ebbe; così fieramente del suo amore s'accese, che mai poi ben non sentiva, se non quanto quella figura vedeva, o a lui volto teneva il suo pensiero. E questo quel messo gli diceva, perciò che avendo Zirfea Reina d'Argene mandato già a donare al soldano suo fratello, e padre di Nichea, una carta, nella quale ella avea di sua mano il detto cavaliere dell'ardente spada al naturale ritratto, con tutte le gran pruove fatte da lui nel castello delle sette guardie; egli dopo averne assai piacere avuto, riguardando quella storia così naturalmente ritratta, che quivi gl'uomini dipinti parevano propriamente vivi; per darne anche piacere a Nichea sua figliuola, gl'ela mando a vedere; onde ella veduto in essa dipinto così bello colui, del quale ella avea già tante [62] gran pruove udite, si sentì di dolce saetta d'amore subitamente ferita: perché la carta al padre in dono domandata, ed avuta avendola, il maggior piacere, e contento, che ella poi avere potesse, era di ridursi nella sua camera sola a contemplare la bella effigie del suo amato cavaliere. E se gli essempii", seguitò Federigo, "che io vi ho, Lucio, per confermazione della mia vera oppenione infino a qui addotti, sono stati, sì come nel vero sono, di gran valore per abbattere la vostra falsa credenza, quegli, che io al presente di raccontare m'apparecchio, saranno certo, di molto maggiore; tanto che io porto fermissima oppenione, che voi medesimo (per non parere però un'uomo al tutto fuor di ragione) ingenuamente vi confesserete vinto. Voi tenete per fermo, che l'amore di corporal bellezza non possa, senon per la via de gl'occhi, ne' nostri quori trapassare: per la qual cosa se io v' arò con testimonii degni di fede dimostrato, essersi già de ciechi innamorati ritrovato, verrò senz'alcun dubbio ad avervi assai chiaramente provato la vostra oppenione essere del tutto falsa. Or non avete voi dunque giamai letto, che Marziale lasciò scritto:

Nessuno in tutta Roma è, il qual più creda,  
Che Codro; or come; essendo ci si mendico?  
È cieco, e così cieco è d'Amor preda.

E Giuvenale ragionando in una delle sue satire d'un'altro cieco, non disse egli parimente, [63]  
'Che d'una giovanetta, cui giamai / Veduta non avea, d'amor s'accese?' Aggiunge fede a questi  
esempj di quegli antichi poeti, la sperienza di certi altri ciechi nati; i quali a questa nostra età si  
sa che hanno questa tal passione d'amore avuta; la quale è impossibile, che ne' lor quori sia per  
altro mezzo, che per quello dell'udito entrata. Non ho già di loro particolar contezza tale che io  
vegli possa in esempj mettere; ma vi dico bene, che da uomini di fede degnissimi ho già inteso  
essersi a dì nostri trovato de' ciechi nati, che punti sono stati dalle quadrella d'amore. Assai  
manifestamente adunque, senon per gli molti esempj già da me narrati; potete voi ora Aretefila,  
per questi de ciechi innamorati agevolmente comprendere; come senza la vista dell'oggetto altri  
si può anche per l'altrui parole veramente innamorare. Or non vi pare egli Lucio, che l'autorità di  
Marziale, e di Giovenale dimostri grandemente la mia opinione essere verissima? Certo si che  
parere vi debbe: ma si vi voglio io nondimeno narrare ancora alcuni più maravigliosi esempj, i  
quali per certo vi doveranno dalla vostra falsa credenza togliendovi, se pur anco: a voi l'aveste,  
farvi alle mie verissime ragioni interamente appigliare: e questi per ultimi ho io in campo  
prodotti, essendo certo che contra essi non potrete repugnare in alcun modo, anzi vi lascereste,  
come è comienevole, vincere da loro, e superare. Or dico [64] adunque, che nella storia di  
*Amadis di Grecia*, da me altre volte allegata, si legge come Zairo Soldano di Babilonia  
dormendo s'innamorò per si fatta maniera di Onoforia Principessa di somma bellezza, e grazia,  
staragli in sogno da amore innanzi rappresentata; che poi svegliatosi glele pareva avere dinanzi a  
gl'occhii sempre: tal che non potendo egli ad altra cosa che a lei tener giamai volto il suo  
pensiero, ne divenne tutto pallido, ed infermo".

“Deh ditemi Federigo”, interpose qui Aretefila, “qual sia la cagione che poi che uno innamorato è da doverlo, egli divengo nel viso tutto pallido, sì come voi avete ora detto, che accade a Zairo Soldano di Babilonia, dappoi che egli fu della Principessa Onoforia innamorato”.

“La cagione è”, le rispose incontanente Federigo, “il continuo desiderio che l’amante ha della cosa amata”.

“A me si fa molto malagevole a credere”, gli replicò ella, “che il desiderio, che mi par che sia pure un’azione spiritale, possa fare una così gran trasformazione corporale”.

“Io vi voglio”, continuò Federigo, “levare della mente cotal maraviglia, mediante la conoscenza della cagione, la quale è questa: che la natural possanza non è assai bastante per la esecuzione di due officii nell’uomo; e si diviene debile, essendo divisa: perciò che quando la intenzione di colui che desidera, è nel pensiero della cosa desiderata occupata tutta, la naturale complessione distribuisce al pensiero la maggior parte della forza [65] sua; onde allora lo stomaco al quale ella è per la digestione assegnata, ne viene avere mancamento; il perché accade, che la maggior parte del cibo rimane in superfluità indigesta, e la minore ancor mezza cotta, ne perfettamente smaltita, è tirata dal fegato, o vero per la medesima cagione della non buona digestione, si genera così piccola quantità di sangue parimente crudo, che non ne potendo le membra tanto avere, quanto elle bisogno ne hanno, restano estenuate; onde il viso (specchio del sangue) dimostra incontanente quel colore pallido, colore proprio di vero amante. Per la qual cosa Ovidio in quel libro, che egli scrisse, ed intitolò *Dell’arte dell’amore*, disse, ‘Pallido aggia il color ciascuno amante, / Che ben tal si conface al suo sembante’”.

“Ben ben”, disse così sorridendo Aretefila, “per quanto io stimi, gl’amanti possono ad ogni lor posta assai leggiermente la freschezza del loro viso racquistare, così come anche assai leggiermente è ancora l’occasione, che la fa loro perdere”.

“Non dite così, a lor posta”. rispose tostamente Federigo, “perciò che se la medicina così agevole fusse, quanto voi vi credete, non si udirebbero tanti piani, ne tanti lamenti, quanti a tutte l’ore s’odono de’ poverelli amanti; e massimamente de’ melanconici; però che si come i melanconici per la pigrezza dello umore terrestre, sono più tardi ad amare, così per la stabilità di detto umore, dato [66] che hanno nelle reti, lunghissimo tempo dipoi vi si rinvolgono dentro: anzi presi, e legati che e’ sono, non si possono giamai sciogliere, ne sviluppaè.”

“Ma al proposito nostro”, ripresse a dire Federigo, “non si truova egli in Ateneo autore di gravissima stima, cosa ancora più maravigliosa di quella, che ora vi diceva del Soldano ch’ s’innamorò dormendo? D’un giovanetto dico, e d’una fanciulla, i quali non pure senza essersi veduti giamai (essendo per lunga distanza stati sempre lontani) ma ancora senza aver mai l’uno dell’altro ragione udito, che discambievole amore dormendo fieramente s’accesero?”

Voleva Federigo ciò detto ad altre cose trapassare, quando Aretefila che maraviglia prese grandissima dello allegato esempio, incontro con queste parole gli si fece, “Se voi Federigo il miracolo, che voi dite essere da Ateneo raccontato, altramente non ci narrate; potrebbe qui Lucio ragionevolmente temere non forse i vostri sogni, veramente sogni fussero: perché non vi paia fatica di raccontarci ora distesamente quel miracoloso innamoramento”.

“Io ve l’arei ben volentieri recitato, senza aspettare d’esserne richiesto”, soggiunse Federigo, “se e’ non fusse stata la tema, che io aveva di non vi recare col mio troppo lungo dire, troppo lunga noia; ma poi che voi pure intendere il volete; ed io volentieri piglierò questa fatica di narrarvelo: percioche oltre ad ubbidirui (la qual cosa sommamente desidero) [67] verrò, recitandovi ora questa istroia a fortificare le mie ragioni maravigliosissimamente. Narra dunque Ateneo nel suo *Libro delle cene de’ Savii*, come avendo il bello Alcibiade inteso, che Medontide Abidena per fama l’amau, lei parimente amò: soggiugnendo, che e’ non bisogna punto

maravigliarsi, le per uditamente furono alcune persone d'allaltre amate; dapoi che Cares Miteleno nel decimo libro delle storie d'Alexandro, riferisce, alcuni dormendo aver veduti in sogno coloro, i quali prima mai veduti non avevano, e poi avergli sommamente amati: ma egli così scrive, Xariadre ed Istappa furono fratelli, giovani tanto belli, e graziosi amenduni, che nel paese si credeva, che e' fossero figliuoli di Venere e d'Adone. Istappa comandava alla Media, ed alla regione inferiore, e Zariadre fratel minore, i luoghi superiori signoreggiava. Era un re chiamato Omarte, il quale aveva una figliuola, il cui nome era Odati; della quale scritto nelle istorie si rituova, che avendo ella una volta in sogno veduto Zariadre, quello ardentissimamente amò: ed essendo a lui avvenuto il medesimo di averla dormendo in quel medesimo istante veduta, fu da lui ferventemente riamata. Amavansi adunque scambievolmente l'un l'altro i due amanti, e desideravansi mediante la fantasia per lo mezzo del sonno conceputa. Era Odati sopra tutte le donne d'Asia famosissima, e Zariadre ancora egli [68] bellissimo. Ora avendo Zariadre mandato ad Omarte a domandargli Odati per moglie, gli fu da lui negata, percioche, non avendo egli figliuoli maschii, aveva seco stesso deliberato di volerla ad alcuno de' suoi baroni maritare, il quale poi appresso di lui fermamente si vivesse: e così avendo dopo non molto tempo tutti i baroni del suo regno, e tutti gl'amici, e parenti a se convocati, disse loro, come e' voleva in quel giorno fare le nozze di Odati sua figliuola; ma non perciò a niuno di loro manifestava, a cui egli maritare se la volesse, se non che fattasi nel mezzo del conuito Odati chiamare, le disse, udendo tutti i convivanti, 'Noi celebriamo oggi, figliuola mia, le tue nozze; poi che tu arai adunque intorno intorno guardato, e tutti i conuianti ben considerati; presa una tazza in mano, e quella pienza avendo, a colui poscia la porgerai a bere, di cui tu vuoi offrire moglie, e di lui vera sposa sarai'. Odati avendo tutti i circostanti diligentemente considerati, incominciò a piangere, non veggendo tra loro il suo carissimo amante Zariadre, al quale ella aveva mandato significando,



come le sue nozze si dovevano in quello stesso giorno celebrare. Zariadre, che allora in campo appresso il fiume Tanai si ritruovava, avuta la novella, si mise, senza saputa del suo esercito, di notte tempo con un solo cocchiere in cammino, e dopo avere otto cento stadii, ciò è, centro miglia, corso, giunse alle città di Omarte; perché già a [69] quel luogo, nel quale le nozze si facevano, vicino, lasciato il cocchio, ed il cocchiere in parte assai remota, e d'una vesta fatta all'usanza di Scitia, vestitosi; se n'entrò nella sala delle nozze appunto in quello stante, che Odati si stava dinanzi alla credenza piangendo, e più lentamente, che ella poteva la tazza empiendo; perché egli di subito vedutala; ad essa tostamente appressatosi, disse: 'Eccoti qui, o Odati il tuo Zariadre, si come tu desiderasti'. Tosto che Odati ebbe il bellissimo giovane straniero veduto, e simile in tutto a quello, che già in sogno apparso l'era, ritrovatolo, tutta lieta la tazza in mano gli porse; onde egli rapita Odati; al cocchio la condusse, e via con essa poi sene fugì. I famigliari del re, e le damigelle, che già avevano questo amore inteso, stettero cheti; e comandando poi loro il re, che gli chiamassero la figliuola, risposero, non sapere, dove ella andata si fusse. È fatta menzione (dice Ateneo) di questo innamoramento da quei Barbari, che abitano l'Asia come degno d'essere imitato da loro; affermando come egli hanno in costume di far dipignere questa stroia non pure nei luoghi sacri, e regii, ma nelle case private ancora; imponendo la maggior parte de i principali il nome di Odati alle loro figliuole". E qui essendosi Federigo della sua stroia spedito, di subito aggiunse: "Or se egli è alcuna volta avvenuto, che altri in sogno innamorato si sia (si come uidto avete, che avvenuto è) potete [70] voi ora, prudentissima Aretefila, ancora più agevolmente comprendere, se vegliando possa col nobile senso dell'udito il medesimo spesse volte intervenire; la qual cosa al parer mio, non pure non è rara, e maravigliosa, ma molto comune, e naturale".

“Quella usanza”, disse Aretefila, “del maritare le figliuole, che narra Ateneo, mi pare in gran parte similgliante a quella, che già ebbero in costume i nostri anichi franzesi, accioche le figliuole loro non si potessero con alcuna ragione dolere, che eglino le volessero senza loro sodisfazione maritare; avendo io già letto, come e’ soleano conuitare gran numero di giovani in quel giorno, nel quale maritare le volevano; di quei giovani però che a loro stati più convenienti pareva, che fusseno: e poi nel conuito davano licenza alla figliuola di elegersi de i conuitati per marito una di queglii, che più le piacesse: ed era il segno, colui più piacerle, a cui ella desse l’acqua alle mani”.

“E’ riferisce bene il medesimo Ateneo”, replicò Federigo, “che appresso i Marsiliesi i parenta di già quasi in un simigliante modo si facevano; però che e’ bisognava, dice egli, che dopo la cena la fanciulla entratasene in quel luogo, nel quale il conuito si faceva, pigliasse una tazza piena di vino in mano, ed a colui poi de presenti innamorati la desse, che più de gl’altri piaciuto le fusse; e quel tale, a cui ella la tazza porgeva, era poi il suo marito; e dopo questo continuò. Ma io ho già veduto, che voi [71] avete in questo regno una usanza simile a quella della quale fa menzione Heliodoro nella sua *Istoria delle cose etiopiche*: dico, che uno benendo inviti un’altro a bere; recitando egli, come avendo in un convito Teagene innanzi a gl’altri bevuto, invitò ciascuno a fare il somigliante; pregando una egizziano profeta della dea Iside, il quale a quel conuito si riritrovava, che gli volesse concedere licenza d’usare quel modo d’innitare a bere, col quale egli in segno d’onore, e di benevolenza lui allora invitato aveva”.

“Egli aveano parimente in costume gl’antichi”, disse Aretefila, “di far mettere in tavola subito, che finito aveano di mangiare; e che via ogni cosa levata era; una tazza di vino pretto; la quale chiamavano la tazza del buon Genio; dalla quale usanza vogliono alcuni, che avesse poi

origine quel proverbio: “Del buon Genio”: conveniente a quegli, che cominciando qualche impresa sogliono pregare, che ell’habia felice successo”.

“Il medesimo recita Ateneo”, aggiunse qui Lucio, “nel detto suo *Libro delle cene de’ savii*: affermando, che quella tazza chiamata da altri del buon Genio, si metteva in tavola dopo che i conuianti s’aveano lavate le mani, la quale usanza (per quanto ho inteso, è ancora oggi da i tedeschi osservata, e ciascheduno, che quella tazza in mano pigliava, era sempre tenuto d’invitare poi un’altro a bere: si che anco i greci antichi avevano l’usanza di fare, come noi oggi con [72] vocabolo straniero diciamo, brindisi, ne’ conviti: e i romani usavano di bere tante volte, quante erano lettere nel nome della donna amata da loro; come si può vedere in quello epigramma di Marziale, quando ei dice, “Sei volte per Noevia, e sette poi / Per Iustina si bea””.

“Cicerone”, interpose Aretefila, “recita il medesimo de’ Greci, dico quanto a quello, che voi Lucio diceste, che e’ solevano nominare colui, a cui s’aveva per amor loro a dare a bere, dopo che essi beuto aveano: quando facendo egli nelle sue *Tuscolane* menzione di Teramene uomo di grandissimo animo, dice, che egli infino nello stremo spirito motteggiò, quando già dentro teneva la conceputa morre: però che, messo che egli fu per comandamento de’ trenta Tiranni in prigione, e che ebbe, come assetato, parte del veleno beuto, gittando il restante in terra in modo tale, che cadendo sono, egli a quel suono tutto ridente disse, ‘Io beo questo innanzi a Crizia’, il quale in lui era stato crudelissimo”.

Ma poi che Federigo vide Aretefila tacersi, così ricominciò il suo primier ragionamento: “Io vi potrei Aretefila, allegare ancora quello, che avvenne a Pigmaleone della sua statua, e ad altri d’alcune altre statue come tra gl’altri ad un giovane di assai nobili parenti nato, il quale avendo nella città d’Atene una statua di marmo fatta di mano di eccellentissimo [73] maestro, intentamente contemplata; s’innamorò per si fata maniera di quella, che sentendo grandissimo

tormento ogni volta, che egli vedere non la poteva, supplicò il Senato, che gli volesse far grazia di concederglele in vendita, offerendo gran somma di danari per averla: e non l'avendo ottenere potuto; ne prese così gran melanconia, che da se stesso finalmente s'uccise. Per gli quali essempii (dico così di questo, come di quello di Nichea) potete voi Aretefila, assai chiaro comprendere, come senza quel reciproco riscontro de gl'occhii nostri con quegli della persona amanda (per dir così) cioè, che ha da essere amata, altri anche si può innamorare; dappoi che come inteso avete, Nichea s'innamorò col mezzo d'una figura, e quel giovane Ateniese d'una statua; che ne dall'una, ne dall'altra non potè già rivolta alcuna d'occhii con benignità venire verso gl'amanti loro; si come per innamorarsi vogliono, che di necessità venga tutti coloro, che simile a quella di Lucio hanno la loro oppenione. E se e' fusse vero, che solamente per gl'occhii, e non d'altronde entrasse in noi l'amore, doverrebbero gl'occhii essere parimente strumento di farloci dimenticare ogni volta, che dall'amato obietto tanto ci allontanissimo, che vedere nol potessimo: e ciò nondimeno vero non è; si come con molti essempii, ed infinite autorità vi potrei fare chiaramente apparire: percioche Girolamo innamorato della Salvestra ne fu mandato a Parigi per [74] fargliela dimenticare, e nondimeno dopo due anni sene tornò a Firenze più innamorato che mai: Tedaldo turbato colla donna amata da lui, si partì di Firenze, pensando dimenticarlasì, non la veggendo, e dopo sette anni tornatovi, con lei si rappacificò, più senza la sua vista vivere non potendo. Non disse il Petrarca, maestro di tutti gl'amori, ed amorosi accidenti, per lunghissima pruova, che il fuggir val niente dinanzi all'ali, che il signor nostro usa? Et altrove:

Ne si solinghe vie, ne si selvaggie  
Cercar non so; ch' Amor non venga sempre  
Ragionando con meco, ed io con lui.

Et il virtuosissimo, e pieno d'altra, e leggiadra dortrina Monsignore della Casa, non disse egli, 'Ma già perch'io mi parta, herma, e lontana / Riva cercando; Amor da me non parte''.

Alla fine de' quai versi Aretefila, che già aveva (si come molti altri suoi componimenti) così ancora quel sonetto di Monsignor della Casa da Federigo allegato, altre volte letto, come colei che n'era studiosissima, gli giudicava bellissimi, e maravigliosi molto. "Bene avete fatto", disse, "ad allegare oggimai alcuni de i versi dello splendore non pure della patria vostra, ma di Toscana ancora, anzi pure di tutta Italia".

"Così è certamente", ripigliò Federigo, "male noi volessimo ora il cupo mare delle lodi che mertiamente dovute gli sono, solcare; in [75] lunghissimo spazio di tempo non ne perverremo a riva; perché, al mio proposito ritornando, dico che egli è omai tempo, che io fine imponga al mio dire; accioche non potendo poi per lo mancamento del giorno Lucio le sue ragioni dopo me finire; io non ricevessi da voi quella palma, che io d'ottenere spero, come meritamenete alla mia verissima oppenione dovuta. Onde io ora dopo tante, e si buone ragioni allegatevi, e verissimi essempii addottivi; riducendo (come si dice) e molte parole in una; vi conchiudo. Che essendo l'amore disiderio di bellezza, si come è, e la bellezza potendosi per due sensi parimente comprendere, con l'udire, ciò è, e col vedere, si come oltre a quello, che già detto ven'ho, assai chiare si conosce nelle tre sorelle del Petrarca, e più nelle tre di Monsignor Bembo, vi conchiudo, dico, che altri si può anche per fama di corporal bellezza veramente innamorare: dappoi che con gl'occhii dell'anima nostra razionale possiamo con ordinato discorso vedere (come dissi): a bellezza, che aremo udita lodare". Le quali cose come ebbe Federigo dette, così al suo ragionamento pose fine.

Là onde Aretefila a parlare incominciò dicendo: "Voi avete Federigo, così bene le vostre ragioni recitato, e sopra tante autorità di tanti valenti uomini fondato, che io per me non so come a Lucio qui si verrà fatto di così agevolmente poterle abbattere, come egli pare, che si

pensi; e per certo pochissimi, [76] e per avventuta niuno arebbe né più, né migliori saputo ritrovarne”.

Alle quali parole rispondendo Lucio, incontante così disse: “Ben sapreste voi Aretefila molte altre, e molto migliori ragioni, che le sue state non sono, addurre incontra solo che voleste: e non dubito voi così aver detto, affine che io più consideratamente, e con maggior valore alla pugna m’apparecchii; poscia che contra ad ottimo guerriero, come nel vero è Federigo, le mie forze, qualunque che siano, adoperare mi bisogna; che so bene, che così non credete come egli s’è indarno sforzato di provare: né ho dubbio alcuno di doverne la vittoria riportare, purché voi le vostre giudiziose orecchie, come a lui, in prò del verisimile, concesso avete, a me in favore della verità concediate”.

“Dite pur Lucio”, replicò ella, “che io vi prometto, che in ciò non riguarderò punto a chi ragiona, ma solamente porrò cura diligente a vedere, se quello, che da voi detto farà, sia vero, o no; in ciò la dirittura di giusto giudice (in quanto io saprò) seguitando”.

“Or sì che lietamente,” rispose Lucio, “potrò io le mie verissime, ed ottime ragioni perfettamente raccontarvi, cotanto d’animo m’hanno Aretefila, le vostre parole accresciuto”.

“Ben vi converrà Lucio”, gli soggiunse ella, “addurre in campo armi di sottili argomenti, ed esempj d’alti ed intendenti scrittori, se la schiera di quelli, che vi ha contra mossi Federigo, rompere vorrete, e superare”.

“Or sia che vuole”, riprese Lucio, “che io [77] non intendo però, se ben forse sono a lui e di forze, e d’ingegno inferiore; abbandonare la giusta querela della verità ancora che io deessi (il che è perciò del tutto impossibile) non dico arrendermi, ma restarne in sul campo perditore. Ma per venire hoggimai al primo incontro de’ suoi argomenti, vi rispondo, Federigo,

CHE ottimamente detto areste nel principio del vostro ragionamento, se non due, ma cinque essere l'entrate, per le quali le cose al nostro intelletto pervengono, affermato avete; e ciò sono le cinque sentimenta, se bene gl'occhii, e gl'orecchii sono le più nobili: ma lasciando i tre ultimi, come più imperfetti, e che alla materia nostra non appartengono, dico non esser vero quello che voi come verissimo pigliaste, ciò è, così il sentimento dell'orecchie, come quello de gl'occhii, esser vie, e quasi condotti all'anima, ed intelletto nostro; e perciò non meno per l'udire, che per lo vedere potersi l'amore di corporal bellezza nell'intelletto nostro ricevere: la qual cosa è falsissima, se già distinguendo non intendeste, che come la bellezza corporale entra per gl'occhii, così la bellezza dell'animo entrasse per l'orecchie: perciò che si come col mezzo della vista l'uomo s'innamora, e desidera la bellezza corporale rimirandola; così con l'udire s'anmano le virtù, e'l valore, che si saranno d'alcuno udite raccontare. Per la qual cosa vi dico, che si come la vista è il principio dell'amore, [78] così l'udire genera in noi una benevolenza, della quale poi il principio è l'amicizia. E siate pur, Federigo certo, che niuno può l'amoroso fuoco sentire, se prima aggiunto non v'è la dilettazone dell'aspetto: ed allora s'accorgerà manifestamente alcuno di avere nel suo cuore la fiamma d'amore ricevuto, che egli la cosa veduta e mirata da lui con diletto, avrà desiderio di rivedere, amando la presenza sua, benchè lontana: onde la *Fiammetta* del Boccaccio: 'Chi penserà accendersi, si di vederla il disio, che dalla vista di quella partendosi, senta gravissima noia, solo desiderando di rivederla?' Però che," continuò Lucio, "è non si chiama, dice il Filosofo, in un luogo, amare, una che miri, e si diletta nel mirare alcuna bellezza; ma all'ora finalmente, se quando ei non la vede, si duole e desidera di vederla: e poi in un'altro luogo affermando il medesimo, non disse egli, il principio di questo amore essere, quando non solamente altri s'allegria in presenza della donna amata: ma ricordandosene, quando è lontana, si muore di voglia di rivederla? Or non si comprende egli nelle parole d'Aristotile chiaramente,

così in quelle dell'*Etica*, come in quelle della *Retorica*, quello che io Federigo, vi dico essere verissimo? Questo amore, ciò è, generarsi solamente per gl'occhii; dappoi che egli dice, che non basta adessere amore; l'aver veduto, ma bisogna desiderare di rivedere: dunque si presuppone che si sia veduta: il qual vero affetto d'amore, volendo sprimere il [79] padre, e principe de' poeti latini, scrivendo di Dido nel principio del quatro libro dell'*Eneide*, disse, 'E'l suo lontano amante / Ode lontana, e vede.' E poi: 'E dalla bocca intenta / D'Enea parlante un'altra volta pende.' E se voi Federigo vi fuste oggi ricordato di quello, che pur già alcuna volta credo, che voi letto abbiate in quei veramente divinissimi libri del reverendissimo Monsig. Bembo, non vi fareste tanto oltre trasportare lasciato, che mi aveste detto, si come fatto avete, che io dal vero mi parta; volendo pure cotal mia oppenione, contra di voi mantenere: perciò che egli virtuosissimo, e di sommo giudizio, assai apertamente cotal nostro dubbio ne dichiarò, quando fece da Lavinello dire, che il buono amore è desiderio di bellezza d'animo parimente, e' di corpo; e che per volare a quelle, due finestre ha: l'una che a quella dell'animo lo manda, e questo è l'udire; e l'altra, che a quella del corpo o porta, e questa è il vedere. Si che Federigo l'udito (come intendete) è porta veramente, che all'intelletto conduce, come diceste, le bellezze, ma dall'animo solamente, e non del corpo. Ma io verrò ora a farvi ancor più manifestamente apparire con altre e più sottili, e meno ordinarie ragioni non potersi generare l'amore (che veramente amor sia di corporal bellezza) senza la vista: e perciò meglio, e [80] con maggior chiarezza dimostrarvi, vegnamo in prima alla diffinizione d'esso amore; il quale è (come udito avete, e voi anche ben diceste) desiderio di bellezza; e perciò diffiniamo appresso la bellezza corporale, la quale altro non è (come fu anche da voi affermato) che composizione proporzionata di più membra con savità di colori. Or come adunque si può Federigo senza la vista di cotal bellezza essere innamorato: si come voi di farci credere più nel vero ingegnosamente, che con alcuna verità



sforzato vi siete? Conciosia, che tutte le cose, che l'intelletto nostro comprende, le comprenda mediante alcuno de' cinque sentimenti; e non altramente; del che seguita che chiunque manca d'alcun senso, manca necessariamente di poter conoscere i sensibili, che sono oggetto di quel senso: onde come un cieco nato non conoscerà mai, che cosa i colori siano; così una, che sia nato sordo, mai comprendere quello che i suoni siano, non potrà; perciò che come il senso del viso piglia i simulacri, o veramente immagini de' colori, che i filosofi chiamano or forme, ora intenzioni, ed ora altramente, e le porge al senso comune; ed il senso comune alla fantasia, e la fantasia alla memoria, dovesi riserbano di mano in mano più netti, e più purgati non solamente dalla materia, ma ancora dalla presenza e dalle condizioni della materia; così il senso dell'udito porge al senso comune, alla fantasia, e finalmente alla virtù memorativa l'immagini, [81] ed i simulacri de' suoni. E questi cotali simulacri, che si chiamano nozioni, e più volgarmente concetti, così purificanti, (come avemo detto) sono gl'oggetti dell'intelletto nostro, che i Greci chiamano fantasmi, senza i quali non possiamo intendere cosa nessuna, come testificò il Filosofo, quando disse: 'egli è necessario, risguardi i fantasmi.' Or come potranno i colori pervenirvi senza l'aspetto prima de gl'occhii? certo non mai: e a quel, che voi Federigo, diceste, che e' vegli potrà mandare l'udito in cambio della vista, rispondo, che e' vegli potrò mandare sì, ma imperfettamente, sì come quel senso, di cui il colore è oggetto improprio, e non proprio: onde vi risolvo che veramente, e propriamente innamorato non può essere, chi manca di vista: io intendo, che non ha dalla vista avuto il principio dell'amor suo: la bellezza per sé è spirituale, onde per sé non può vedersi: perché niuna cosa può vedersi, la quale non abbia corpo; ma si vede il soggetto, ove ella è, e donde ella resulta: e però gl'occhii (ancora che siano il più nobil senso) non la veggono veramente, senon come ho detto; e perché parliamo della corporale, nelle quale

sono i colori, però è oggetto del viso proprio: e di questa bellezza ed amore ragionando il leggiadrissimo Lucrezio nel suo quarto libro disse;

Ed una cosa sola è fra mortali  
Di cui quanto maggior copia n'è data,  
[82] Più di fero disio s'accende il petto;  
Però che dalle membra dentro è colto  
L'umore, e'l cibo; i quai, perc'hanno forza  
D'ingombrar certe parti; in noi s'adempie  
Però d'acqua, e di pan l'ingorda voglia:  
Ma dall'aspetto umano, e bel colore  
Niente è altro al corpo fuor, ch'alcune  
Immagini goderlevi; che spesso  
Col vento porta via misera speme.

Potete adunque, Federigo, ne detti ultimi verfico prendere donde la bellezza si raccolga; e se ella si raccoglie di quivi, come veramente si raccoglie; manifesta cosa è, che altro che la vista giudicare non ne può; onde ne ancora può generarsi l'amore senza avere il suo principio da gl'occhi. E per farvi ancora più chiaramente la verità di questa mia opinione apparire; comincerò ora a rispondere a vostri essempii, che non vorrei però, che voi credeste, che io, tacendogli, vegli avessi (come veri) acconsentiti: per la qual cosa dico, che quelle del Boccaccio sono novelle, nelle quali è concesso usare invenzioni d'ogni maniera liberamente; bastando solo, che gli accidenti che in quelle intervengono (per dovere la novella finire) siano piacevoli; e se non veri, al meno in alcuna parte verisimili: e però non si dee al *Cento novelle* del Boccaccio quella sede prestare, che alla storia di Tito Livio è ragioneuol d'avere. Ma accioche voi ancora meglio conosciate, quanto voi erriate, posando il [83] vostro fondamento sopra quelle novelle (come fate) vi dico, che io no posso senon grandemente marvigliarmi di voi, e di tutti quegli altri, che conforme alla vostra mostrano d'avere la loro opinione: perciò che come voi volete con alcuno essempio confermarla, di subito mettete pel bel primo in campo l'innamoramento di Lodovico (che si pose poi come Anichino) senza alcuna considerazione avere a quello, che di lui

veramente scrivesse il Boccaccio: però che se egli fusse stato pure una volta sola, e da loro, e da voi con più diligenza considerato, che stato non è, non ne sarebbe mai stato fatto a tal proposito menzione, come di cosa (secondo il mio avviso) al vostro e loro intendimento al tutto contrario. Conciosia cosa, che il Boccaccio non dica che il detto Lodovico s'innamorasse per fama di madonna Beatrice; ma si ben narra, che udendo egli in Parigi le bellezze di lei raccontare, s'accese in tanto desiderio di doverla vedere, che ad altro non potendo tenere il suo pensiero, del tutto si dispose d'andare in fino a Bologna, per vederla; e quivi ancora diorare, se ella (come fece) piaciuta gli fusse; ove poi che giunto fu e veduta l'ebbe, e troppo più bella essendogli paruta, che gli seco stimato non avea, s'innamorò allora da doverlo, ed ardentissimamente di lei: che come voi Federigo intendete, Lodovico, o volete chiamarlo Anichino, non s'innamorò di madonna Beatrice, senon dopo, che egli [84] veduta l'ebbe”.

“Poscia che amendue voi”, cominciò qui a dire Aretefila, “m'avete sì fattamente privilegiata, che io on solo possa, ma debba alcuna volta interrompere i leggiadri vostri, e così dotti ragionamenti; io ora valendomi della grazie concedutami, interromperò, Lucio, il vostro ragionamento, come feci più siate quello di Federigo; e non pure questa volta v'interromperò, ma qualunque altra mi parra, che sene porga l'occasione; poi che Federigo non può egli (secondo i patti posti tra voi) tanto, o quanto rispondervi; e ciò farò io non già per difendere, o accrescere per cotal modo le sue ragioni, ma solamente per meglio intenderle; acciò che poi più giustamente possa (da che così voluto avete) darne sentenza. Or dunque, quando pur così fusse di quelle novelle, come voi Lucio detto avete, che sapreste voi però mai replicare a quelle parole usate dal Boccaccio nel proemio della novella di Gerbino, colle quali egli volle ancor più chiaramente (si come Federigo disse) cotal vostro dubbio dichiarare?”

“E che altro volete voi Artetefila, che io a quelle parole replichi”, continuò Lucio, “senon che il Boccaccio parlò allora più secondo l’opinionione del vulgo, che secondo la ragione; si come anche fece, quando disse, ‘Il servir fede a chi tela rompe, è oggi reputata mattezza, ed l’inganno compensar con l’inganno, si dice sommo piacere’, etc. Perciò che, come voi prudentissima sapete, non istà mai bene il far male; perché altri [85] l’abbia fatto egli”.

“L’esempio del Boccaccio allegato ora da voi”, disse Aretefila, “d’aver parlato secondo il vulgo, non mi pare, Lucio, bastante per vostra difesa; conciosia cosa, che per quelle parole egli confessi spressamente favellare ad uso del vulgo, ciò è, secondo l’opinionione del vulgo, il che non fa nel proemio della novella di Gerbino, ove egli secondo il suo stesso parere ragiona”.

“Vi dirò dunque”, seguitò incontanente Lucio, “che io tengo opinionione che egli ciò per vera sentenza non ponesse: però che a chi novelle od altre cose non vere racconta, è conceduto dir cose interamente finte, per dilettere gli ascoltanti, avendo maggior riguardo al trastullo de volgari, che alla vertià delle cose: ma considerate, che quando egli d’alcun vero innamoramento ragiona, si come di quello della Fiammetta, e del suo nel *Laberinto* (che finti non furono) sempre vuole, che la vista sia stata la prima porta, per la quale entri prima necessariamente ne i nostri quori cotal amore; si come si può per quello che io comprenda) assai ageuolmente conoscere dalla parole, che fa dalla sua Fiammetta dire, le quali sono queste: ‘Deh pietose donne, chi crederrà possibile in un punto un cuore così alterarsi? Chi dirà, che persona mai più non veduta, sommamente si possa amare nella prima vista?’ etc. Perciò che se egli in quel luogo ha per cosa maravigliosa posto, l’amare una persona subito che veduta si sia, pare che e’ si possa fermamente credere, che egli per impossibil [86] tenesse, che senza la vista dell’oggetto una persona giamai innamorare si potesse. Ho detto anche dell’amor suo nel *Laberinto*; perciò che se ben voi Federigo diceste, che egli s’innamorò di quella donna vedova per le parole di quel suo

amico, non è nondimeno così: conciosia cosa che se voi leggerete per innanzi meglio che per adietro, non pare che fatto abbiate, quello che egli di tal suo innamoramento scrisse, troverete che egli dice, che partitosi dallo amico, che cotanto gli aveva la donna commendata; del tutto si dispose di volerla vedere; e che, se così perseverasse seco ciò, che egli di lei stimava, mettere ogni solecitudine in fare, che ella divenisse sua donna, come egli suo servidore diverrebbe: che come intendete, dicendo il Boccaccio, come egli suo servidore diverrebbe, dimostra assai chiaro, che ancora non s'era per l'altrui parole di lei veramente innamorato; ma che s'era acceso di desiderio grandissimo di vederla, per poi da vero innamorarsene, se ella, secondo la realazione avutane, gli fusse riuscita. E che ciò sia vero, considerate, che poi, che egli veduta l'ebbe", egli soggiunge, "che subito si sentì (come dalla udire cose e dalla vista di lei si movesse) correre al cuore un fuoco non altrimenti, che faccia fu per le cose unte la fiamma, e si fieramente ricaldarlo, che chi allora risguarato nel viso l'avesse, n'arebbe veduto manifesto segnale: il quale accidente non gli essendo per le parole dello amico suo, [87] ma si bene per la presenza della donna avuenuto potete assi agevolmente conoscere, come non già altrui relazione, ma si bene la vista della persona amanda (per chiamarla ancora io come la chiamste voi) il fece veramente innamorare; il che egli stesso dichiarò, quando a tal proposito scrisse; 'Che l'aspetto di lei pieno di maluagità gli diede, non senza artificial maestria, speranza di futura mercede', etc. Ma venendo ora a rispondere a quello, che voi Federigo diceste, allegandomi i proprii versi d'Ovvidio, che Paride s'innamorò d'Elena, prima che egli veduta l'avesse; ma per rispondervi, dico, con la stessa autorità, d'Ovvidio, vi reciterò quattro versi della medesima epistola, per gli quali (come io credo) voi assai manifestamente comprendere potete, che Paride avendo udito prima molto la beltà d'Elena commendare, s'accese di desiderio di vederla, e dopo che veduta l'ebbe; di subito sentì essere nato in lui l'amore, si come egli stesso confessa; onde si come

all'amicizia precede (come ho detto) la benevolenza, così a questo amore precede il desiderio, non altrimenti, che avvenne ad Anichino, al Boccaccio, ed a tutti quegli altri da voi nominati: i quali se la persona lodata tale ritrovata non avessero, quale dipinta, e dimostrata fu loro colle parole; io non crederrò mai, che l'amore seguito ne fusse: anzi farebbe con quello stesso desiderio, che prima avevano, e finito, e morro: ma vegniamo ad i versi d'Ovvidio.

[88] *Sed mihi laudat am cupienti cernere formam;  
Lumina nil aliud quo caperentur, erat:  
Vt vidi, obstupui, præcordiâque intima sensi  
Attonitus curis intonuisse nouis.*

Già s'apparecchiava Lucio (recitati che ebbe i sopra allegati versi) di seguitare suo ragionamento; quando Aretefila con somma grazia silenzio imponendogli, disse, "Dapoi che io ho preso ardire, poco fa con Federigo (il quale prima che oggi conosciuto non ho) di pregarlo, che egli in questa vostra lingua i versi d'Ovvidio da lui allegati, recitare mi volesse; ben posso ora con voi Lucio, il quale io ho (già è gran tempo) conosciuto, e che io penso, che volentieri per vostra cortesia piacere mi facciate, pigliar sicurtà senza alcun rimordimento di dovervi infastidier, che mi vogliate anche voi i vostri tradurre".

Non aspettò Lucio che più oltre parlasse Aretefila, ma incominciò così a dire; "Io ho molto caro Aretefila, di non avervi detto prima i versi d'Ovvidio nella nostra favella tradotti, si come veggo, che voi desideravate, che io facessi, ed io mosso da quello che avevate prima a Federigo imposto, fare doveva; dapoi che questo errore è pure stato cagione di avere da voi (la quale io per le vostre sigolari virtù, sopra ogni altra stimo ed onoro) questo comandamento, che in luogo di comandamento mi sono sempre stati; e sono tutta via i priegli vostri: ma udite i versi d'Ovvidio in questo [89] nostro idioma trasportati, dapoi che così vi piace.

Bramai mirara la lodata beltate,  
Ne potean ritovar laccio si forte,  
Onde le luci mie fusser legate.

Come io ti vidi, sentii fiere scorte  
Di nuove cure assalir l'alma, e'l core,  
E farmi guerra intorno, e'n sulle porte.

Potete dunque da essi chiaramente Federigo, comprendere”, seguì poi Lucio, a Federigo rivolgendo il parlare, “come Paride prima desiderava di vedere la lodata bellezza d'Elena, la quale come egli veduta ebbe, così stupido divenne, e sentì attonito il suo cuore, essere da pensieri, e cure nuove aggravato: la qual novità apertamente vi dichiarò, che prima che egli veduta l'avesse, non poteva avere quelle passioni provate, le quali egli poi che veduta l'ebbe, descrive aver sentite: e sebene egli aveva nella medesima epistola detto, aver la prima con gl'occhi della mente, che con quegli della fronte veduta, e perciò essersi per lei d'amore acceso, quello disse egli poeticamente, volendo inferire d'essersi acceso di desiderio di vederla: il quale egli chiamò amore, favellando impropriamente col pigliare il genere per la specie. E che ciò fusse vero, che Paride non s'innamorasse d'Elena, senon poi che egli veduta l'ebbe, si come v'ho già detto, il conferma ancora assai apertamente il Petrarca, quando parlando d'Elena, dice:

[90] Seco ha'l Pastor, che male il suo bel volto  
Mirò si fiso; onde uscì gran tempeste,  
E funne il mondo sotto sopra volto.

Perciò che in dicendo il Petrarca, che male il suo bel volto mirò si fiso, venne a mostrare di tenere opinione, che Paride non s'innamorasse per fama della detta Elena, si come fu da voi, Federigo, affermato; ma si bene per la vista: e così parendomi assai bene avere a quel vostro essemplio risposto, passerò ora all'altre cose, dopo avervi però dato per risposta; che tutti gl'esempj allegati da voi, mi paiono fuor di proposito, perché non favellano di quello amore, che si gode solamente col viso, e coll'udito, come potete vedere voi stesso; perché i migliori saranno nella terza specie, cioè è, nell'amore umano; ed altri ancora più giù, che la terza. Ma lasciando il disputare ora di questa parte, vi dico, che quelli altri esempj de' romanzi francesi, e

d'*Amadis di Grecia*, che i cavalieri erranti, in quei libri nominati, son quelli, che le carte empiono di sogni, dico: 'Son sole di romanzi, e sogno, ed ombra, / Che l'alme semplicatte preme e'ngombra'. Ed il medesimo vi dico di Pantafilea.”

“Non dite così Lucio”, disse Aretefila, “perciò che l'*Istoria delle Amazoni* non è punto favolosa”.

“Pigliate dunque”, ripose Lucio, “da me per risposta allo innamoramento di quella reina, quello, che io v'ho detto disopra delli altri, ciò è, che e's'accendesse in lei un desiderio di [91] vedere Ettore, per amarlo, se piaciuto le fusse; poi che ella visto l'avesse. Ma a quello, che voi Federigo, secondo il Filosofo, diceste, che molti son benevoli a chi e' non hanno mai veduto; diceste il vero; ma non per quello ne seguita, che e' ne siano innamorati; perciò che la benevolenza è, come già inteso avete, principio dell'amicizia, e non dell'amore; non essendo niuno, che s'innamori (come il medesimo Filosofo afferma, e da me v'è stato disopra allegato) senza la diletatione dell'aspetto: e però parlando il Filosofo in quel luogo dell'amicizia, determinò non potersi dire amicizia infra quelli, che non sanno l'amore l'un dell'altro; ma si bene benevolenza; la quale è uno affetto che ha meno fondamento d'amore. E questa cosa volle notar Dante in quel luogo da voi allegato, ciò è, 'Mia benvoglienza inverso te fu, quale / Più strinse mai di non vista persona'. Però che quando ei volle parlare veramente dell'amore delle belleze del corpo, sempre disse, che egli ha per gl'occhii l'entrata sua; si come fece, quando tra l'altre volte scrisse,

I dissi al suo piacere e tosto, e dardo  
Venga rimedio a gl'occhii, che fur porte,  
Quando ella entrò col foco, ond'io sempre ardo.

Ed altrove:

Così la mia memoria si ricorda,  
Ch'io feci riguardando ne' begli occhi,



[92] Onde a pigliarmi fece amor la corda.

Ma nel suo *Amoroso convivio* non dichiarò egli ancor meglio, come solamente nel riscontrarsi delle luci si cria questo amore, quando così disse,

Avvenga, che più cose negli occhii ad un'ora possano venire; veramente quella, che viene per retta linea nella punta della pupilla, quella veramente e si vede, e nella imaginativa solamente si suggella: però che il nervo, per lo quale corre lo spirito visivo, è diritto a quella parte, e però veramente l'uno occhio l'altro occhio non può guardare, sì che esso non sia veduto da lui: che si come quello che mira, riceve la forma della pupilla per retta linea, così per quella medesima linea la sua forma sene va in quel che ci mira; e molte volte nel dirizzare di questa linea discocca l'arco colui, ad quale ogni ormai leggiere, etc.

E se Alessandro il Magno”, continuò poi Lucio, “non pur non volle vedere, come disceste, la moglie di Dario, ma ne ancora udir lodare le bellezze di lei; il fece, temendo non la lodata bellezza producesse poi in lui desidererio di volerla vedere, e veggendola di innamorarsene; essando quella riena di così maravigliosa bellezza dotata, che in tutta l'Asia non aveva pari”.

“Fusse qual si volesse la cagione”, aggiunse Aretefila, “a me veramente pare, che egli facesse un atto di somma onestade: e, quando essendogli nella città di Cartagine la nuova, tra gl'altri prigionii presenta: o una giovane bellissima, e di fresca età, egli senza farle, no dico violenza, ma [93] alcuno meno che onestissimo atto, al suo marito la rendè”.

“Prudentemente giudicate Aretefila”, le rispose Lucio, “e poi nella sua materia così rientrò; quanto ad i luoghi del Petrarca da voi Federigo, allegati, e tra gl'altri quello, ‘Di gli; un, che non ti vide ancor dapresso, / Senon come per fama uom s'innamora’. Vi dico, che per lo innamorarsi per fama, altro non volle il Petrarca significare, che una benevolenza, che si può portare ad alcuno, il quale si sia udito per virtuoso sommamente lodare: il che assai chiaro è; perciò che avendo egli del valore, e dell'altre virtù di quel signore (a cui egli scriveva) ragionare udito; cominciò, sì come amatore del bene a portargli benevolenza, senza averlo mai veduto (però che la virtù è di tanto valore, che fa che a quelli anche si porti benevolenza, che non si viddero mai)

la qual cosa disse poeticamente, come per fama ouma s'innamora; dico poeticamente, però che propriamente parlando, quello di non vista persona si dee benevolenza, e non amore chiamare; ed il simile dico di quell'altro passo da voi allegatomi, ciò è, 'Col bel nodo d'amor teco congiugne'. E questa cotal benevolenza, o pure secondo alcuni, amore delle virtù dell'animo; chiamò egli in un'altro luogo cartià; per distinzione dell'altro amore delle bellezze del corpo; quando ei disse, 'Charità di Signore, amor di Donna'. [94] Ma quando egli parlò dell'amore delle bellezze del corpo, ancora egli assai apertamente ne dichiarò cotal amore aver solamente per gli occhii ne nostri quori l'entrata sua; si come in più luoghi delle sue leggiadrissime rime si può agevolmente vedere: e fra gl'altri in quello, quando egli nel secondo sonetto descrivendo in qual maniera si fusse di Madonna Laura innamorato, disse, 'Quando io fui preso, e non mene guardai / Ch'i bei vostri occhii donna mi legaro'. E poi al primo terzetto del medesimo sonetto:

Trovommi amor del tutto disarmato,  
Ed aperta la via per gl' occhii al core,  
Che di lagrime son fatto uscio, e varco'.

Ci sono oltre a questi molti altri luoghi di questo medesimo autore, i quali io ora mi tacerò, dubitando (se io tutti raccontare gli volessi) di non essere molesto a chi io desidero sommamente di piacere".

A che dolcemente opponendosi Aretefila: "Deh non vogliate", disse, "Lucio, tacere in un tempo medesimo quelle autorità che le vostre ragioni accrescono, e torre a me la dolcezza d'udire i versi del Petrarca, che io tanto pregio, e desidero sempre d'ascoltare; non guardando a quello, che io a Feredrigo dissi, che l'autorità non conchiuggono necessariamente: però che arete bene ancora oggi assai tempo (a quello che io ora veggo) per allegare altre ragioni, se altre n'avete ancora alle mani da dire".

“Poi che [95] io veggo”, riprese Lucio, “che no già noia, ma si ben piacere vi reca l’udire allegare i luoghi del Petrarca, per ubbidirvi, racconterò ancora questi altri:

Era la mia virtute al cor ristretta,  
Per fare ivi, e ne gl’occhii sue difese  
Quando ‘l colpo mortal là giù discese,  
Ove solea spuntarsi ogni saetta.

Ne’quali versi, come chiaramente si vede, egli disse che se la sua virtù fusse stata allora ristretta al cuore (si come non fu) era per fare, ciò è, avrebbe fatto, e ne gl’occhii, e nel cuore sue difese. E poi in quell’altro sonetto nel quale fingendo egli un contrasto fra lui, e gl’occhii suoi, non iscrisse egli: ‘Occhi piangete, accompagnate il core / Che di vostro fallir morte sostiene’. Soggiugnendo, ‘Già prima ebbe per voi l’entrata amore’. Ma quando poteva ei dirlo meglio, e maggiormente dichiararlo, che quando ei disse, ‘Di non veder cui non veder fu ‘l meglio’. Ciò è, sarebbe stato: però che se ci si fusse potuto innamorare per fama, non era perfetto quel luogo, perché bisognava dire, di non vedere, o udire, cui il non vedere, o udire fu il meglio. E se alcuno dicesse, che a lui (essendosi egli innamorato per gl’occhii) bastava dir così; avvertisca che egli favella, e doveva favellare generalmente. Ma considerato bene vi prego Federigo, quell’altro suo verso, [96] ‘Quel che veder vorrei poi ch’io nol vidi’. Che non vuole altro dire, senon mostrare il grande e vero amore, che egli a Madonna Laura portava; poi che e’ desiderava di vederla, poi che veduta non l’avea, ciò è, continuoare di vederla sempre. Or quando poi ei descrisse la cagione, onde Amore i suoi seguaci discolora, non disse egli essere l’immagin donna, che per gl’occhii al cuore trapassa? Aggiungendo, come dal primo miracolo talora il secondo ne nasce, che la parte scacciata; ‘Da se stessa suggendo arriva in parte, / Che fa vendetta, e’l suo esilio giocondo’. Volendo con tali parole dimostrare, che quando l’immagine dell’amante per la via de gl’occhii nel cuore dell’amata discende, si come quella dell’amata è già per la medesima via nel cuore dell’amante discesa, ella fa l’amore semplice, allora reciproco divenire, morendo ciascuno de

gl'amanti in se stesso, e vivendo nella cosa amata; chiamo morire, e vivere, quella scambievole morte, e miracolosa resurrezione, tanto dal divinissimo Platone celebrata”.

“Io non intendo troppo bene”, incominciò qui a dire Aretefila, “quello che voi Lucio, inferire vi vogliate; e come possa essere, che uno amante sia morto in se, e vivo in altri; che sé bene io ho già più volte udito dire, che gl'amanti morendo in se medesimi, nascono, e rimangono vivi nell'amato; ciò mi è stato sempre cosa malagevolissima a credere: il perché [97] vi prego, che l'una e l'altra cosa più particolarmente dichiarare mi vogliate”. Alle quali parole di Aretefila, non rispondendo Lucio alcuna cosa, ma solamente con ammirazione, grandissima riguardandola, ella seguitando disse: “Eh ben, non volete voi alla mia voglia soddisfare?”

“Voi potete pure”, (già è grandissimo tempo passato) le rispose Lucio, “essere vie più che certa, con qual contentamento io m'impieghi sempre in tutte quelle cose che io conosco esservi grate: ma soprastava alla risposta, sapendo benissimo, che voi per iscienza sapete tutte queste cose; e che fate per farmi dite; ma nondimeno poi che così vi aggrada, ed io vie più che volentieri contento sono d'ubbidirui: e così seguitando la dottirna di Platone, secondo che dichiara il nostro dottissimo M. Marsilio Ficino nel suo maravigliosissimo comento sopra il suo divinissimo *Convivio*; vi dirò, che Platone veggendo una volta uno amante, disse: ‘Quell'amante è uno animo nel proprio corpo morto, e nel corpo d'altri vivo’: perciocché muore amando chiunque ama: perché il suo pensiero dimenticando se nella persona amata tutto si rivolge: se egli dunque non pensa disse; certamente non pensa in sé; e però tale animo in se medesimo non adopera; essendo (come sapete) la principale operazione dell'animo il pensare. Ora colui, che non opera in sé, senza dubbio non è in se confrontandosi queste due cose, ciò è, l'essere, e l'operare: non essendo l'essere senza l'operare, e [98] l'operare non eccedendo l'essere: per la qual ragione assai agevolmente si comprende, come non adopera alcuno dove egli non è; e dovunque egli è, quivi

adopera: l'animo dell'amante adunque non è in se, dappoi che egli in se non adopera; e se egli non è in sé, adunque in se medesimo non vive, e chi non vive è morto: e però è morto in se medesimo chiunque ama, o egli vive almeno in altri; essendo senza dubbio due le spezie d'amore, l'uno semplice, e l'altro reciproco. Lo amor semplice è, dove la persona amata non riama lo amante suo; però che quivi in tutto lo amante è morto, non vivendo egli in sé, come ho detto, e non vivendo nella persona amata, essendo da lei disprezzato; ne già mai risucita, se già l'indignazione nol fa risucitare. L'amore reciproco è poi quello, dove la persona amata risponde nell'amore. Però che allora lo amante si vive tutto lieto nella persona amata. Ciascuno che assai ama, si toglie in un certo modo a se stesso, e darsi alla cosa amata. Il perché quando due insieme si amano, ne segue maraviglioso effetto. Però che egli in lei, ed ella in lui si vive: e così facendo insieme a cambio, ciascuno dà se ad altri per altri ricevere; divenendo con inestimabile guadagno di due un solo, e quattro un solo, però che di due voleri, di due intelletti, di due anime, ne fanno un volere, un'intellecto, ed un'anima sola. Quattro, perché ciascuno di loro si radoppia, e non solo è se stesso, ma è ancora la persona amata da lui. [99] Dell'amor semplice favellò leggiadrissimamente il dottissimo Petrarca in tutto quel bellissimo sonetto, che comincia, 'Mille siate o dolce mia guerrera.' Dell'amor reciproco ragionò Monsig. Bembo in amendue quelle così dolci, e piacevoli canzonette, la prima delle quali ha cotale principio: 'Felice stella il mio viver segnava'. E la seconda: 'Preso al primo apparir del vostro raggio'".

"Io non mi maraviglio", disse Aretefila, poi che vide Lucio tacersi; "se e' si vuol dire, che gli amanti cambiano tra loro i lor quori: questo ora veggo, che non vuole altro dire, senon che ciascuno piglia, e riceve in sé il pensiero dell'anima amata da lui, e lascia il suo: e quivi discorre, e quivi opera: ciò è, nell'amata: ed essendo il pensiero nell'amata, non è nell'amante, non potendo essere in un medesimo stante in due luoghi".

“Di questi maravigliosissimi effetti”, seguì Lucio, “dell’amore, secondo Platone, sono pieni tre bellissimi sonetti nati ad un corpo del dottissimo, e molto leggiadro Messer Annibal Caro: il primo de quali incomincia: ‘Donna qual mi fussi io, qual mi sentissi, / Quando primier in voi quest’occhii aperti’”.

Alle quali parole di Lucio aggiunse Aretefila, “Io aveva già e veduti, e letti molti altri bellissimi componimenti del Caro, i quali ne lo avevano in [100] somma ammirazione e reverenza mertamente posto; ma per certo quei tre sonetti dello amore del divinissimo Platone (come diceste) tutti ripieni; mi fecero (la prima volta che io gli lessi) e l’una, e l’altra verso così degno autore, in ben mille doppii crescere; parendomi eglino miracolosi, non meno per la somma dottrina che in loro contengono, quanto per la leggiadria delle parole che in essi s’ode; e per la grandissima arte, che in quelli si scorge, essendo tutti e tre colle medesime rime artifiziosamente tessuti”.

“Egli è già gran tempo”, interpose qui Federigo, “che e le molto dotte, e molto belle, e leggiadre composizioni del Caro l’hanno fatto per uno de bellissimi ingegni d’Italia conoscere”.

Ma Lucio il filo alla sua tela rassicando là dove mosso da i prieghi d’Aretefila per raccontare la morte, e surrezzione delli amanti, tagliato lo avea, disse: “Io pur troppo ben mi ricordo, Aretefila, del grandissimo fondamento, che fece Federigo in sulla libertà dell’arbitrio dell’uomo, cioè, che e’ può volere e disvolere a sua posta. Onde conchiudendo disse, che udendo alcuno lodare alcuna donna di bellezza, niuno può vietarlo, che egli volendo non l’ami: alla qual sua molto sottile, ma poco vera ragione, rispondendo primieramente dico: che la libertà dell’arbitrio, secondo il Periparetici, non consiste nella volontà, ma nell’intelletto; onde tutto quello, che intende l’intelletto esser buono, la volontà necessariamente lo segue; e per lo contrario, [101] tutto quello, che dall’intelletto è giudicato reo, dalla volontà è fuggito

necessariamente: ma diciamo, secondo i theologi, che la libertà dell'arbitrio consista nella volontà, non per ciò ne seguita, che alcuno possa in udendo lodare le bellezze d'una donna, innamorarsi, perché niuno ne vuole mai, ne può volere cosa nessuna, se egli prima non la conosce, si come voi Aretefila, dottamente a Federigo replicaste”.

“E’ mi rispose”, aggiunse Aretefila, “che ella si conosce colla cogitazione, ed immaginazione, mediante l'altrui parole, ch'ella mettono viva, disse egli, dinanzi a gl'occhi”.

“E cotesto non basta”, seguitò Lucio, “che e’ bisogna che egli la conosca come buona; e di più che egli creda di poterla in qualche modo, quando che sia conseguire. Onde è forza, che non si potendo conoscere, ne giudicare la bellezza senza l'occhio, colui la vegga; e così sempre si viene necessariamente a questo punto del vedere. E se ben Federigo dicesse, che vuole che quel tale l'ami, ancora che ei creda, che ella non fusse bella, vi dico, questo essere impossibile”.

“Oh dunque non siamo liberi, direbbe Federigo, se e’ vi potesse rispondere”, soggiunse Aretefila.

“Cotesto non ne segue”, rispose Lucio, “perciò che la libertà dell'arbitrio è regolata dalla ragione; perché non può alcuno desiderare, ed eleggere d'essere immortale, ne meno desiderare di diventare uccello; per che altrimenti cotal desiderio, ed elezione non sarebbe ragionevole, ne naturale; e chi [102] crede che la libertà dell'arbitrio possa ciò che ella vuole pruovi a volere desiderare di non essere, e vedrà, che egli non potrà; ne anche può desiderare alcuno, non che di non essere, d'essere un'altro, se ben colui fusse re, o imperadore: può ben desiderare la sua potenza, virtù, e ricchezza, ma d'essere lui, no: e la ragione è, perché perderebbe l'essere suo, e niuno può volere non essere”.

“Oh coloro”, gli rispose Aretefila, “che s'uccidono, perdono pure l'essere loro”.

“Quei tali”, soggiunse Lucio, “fanno ciò non per perdere l’essere, che questo (come ho detto) è impossibile, ma per fuggire alcun male, che in tal caso ha ragione, o apparenza di bene: perché ciò che si fa, si fa affine di bene, e questo non ha dubbio niuno: e poi il libero arbitrio, ciò è, il volere, e non volere, consiste in quelle cose, che possiamo conseguire; perché come a me non basta a dire, io voglio essere dotto, o ricco; ma bisogna fare altro; così vi dico, che e’ non basta a dire, io voglio amare: onde io domando, Federigo, se e’ volesse anco volere, però riuscirebbegli? E se egli avesse le gotte, e non volesse averle, o non volesse, che il dolore lo cruciasse, sarebbene egli perciò subito libero? Certo no. Portebbe bene per avventrua tollerare il dolore, ma che e’ non l’avesse, non già”.

“Ma che rispondete voi Lucio”, gli domandò Aretefila, “a quello essemplio, che Federigo vi diede di quel suo amico, il quale avendo della bellezza, e grazia d’una giovane donna nuovamente maritata, [103] ragionare udito; si mosse subito (senza averla mai veduta) a dire: che a quel modo fatta avrebbe voluto trovare una donna per moglie, facendo con tali sue parole manifestamente apparire, che l’altrui relazione aveva mosso in lui, prima il desiderio del possederla che quello de vederla?”

“Rispondo”, le replicò Lucio, “che a quello amico di Federigo, poteva agevolmente avvenire quello, che avvenne in questa terra ad uno, di cui non accade ora dire il nome, non ha però ancora un mese intero passato; il quale ritrovandosi una sera ad una festa, ove si ballava; s’innamorò d’una donna, che voi Aretefila, conoscete, che vi venne in maschera; parendogli bella ed a suo modo, cioè, che segli mostrava benigna, e cortese; e cauta, che si fu quella donna la maschera, con tutto, che segli mostrasse medesimamente cortese, e benigna si disnamorò subitamente di lei, non gli essendo il vero viso riuscito, come gli mostrava quello della maschera; si disnamorò (dico) se però si poteva dir prima veramente innamorato. Questo medesimo poteva



accadere all'amico di Federigo, che veggendo la giovane nuovamente martiata, gli poteva cessare la voglia d'avere una moglie fatta come quella”.

“L'istoria di Reimbaldo signore d'Avernia e quella di Gianfré Rudel”, riprese Aretefila, “non sono però così antiche, che voi chiamare le dobbiate sole di romanzi, si come quelle altre chiamaste; anzi fu l'una; e l'altra verissima: e pure l'uno e l'altro di loro [104] s'innamorò per fama; si come vi fu da Federigo assai apertamente dimostrato.”

“Io vi ho già detto,” rispose Lucio, “e dirò infin che io viva, che quel primo per udita è desiderio, e non è, e non si può chiamare veramente amore. Quando e' s'ode lodare di bellezza alcuna donna, s'accende a poco a poco nel cuore un desiderio, il quale poi riguardando nell'occhii della persona, che aremo udita per bella lodare, e tale ritrovandola essere, quale immaginati ce l'eravamo, s'accende allora, e si principia l'amore; ed è questa cosa cotanto manifesta, e chiara, che l'amore cioè, non lancia i suoi dardi, senon nell'occhii, che gl'antichi avevano in proverbio, 'L'amore nascere dallo aspetto'. Et Aristotile non affermò egli, che l'aspetto cioè, il vedere, o più tosto il riguardare è la più dilettevole, e cara cosa, che abbiano gl'amanti? E che eglino amano più il senso del vedere, che nessuno delli altri. Della qual cosa allegando la ragione dice, che l'amore mediante questo senso è, cioè, si mantiene, e si fa cioè, si genera più che per tutti gl'altri: però che mentre, che e' si bada con gl'occhii, solo il riscontro delle luci è quello, che dà la ferita”.

“O gli esempj de' ciechi innamorati”, disse Aretefila, “citati da Federigo, ne dimostrano pure assai aperto il contrario”.

“Se un cieco”, soggiunse Lucio, “può giudicare de' colori; io vi concedo Aretefila, che egli anche si può innamorare: ma se egli non ne può giudicare (si come voi troppo ben sapete, che egli non può) bisogna, che di [105] necessità concediate a me che egli anche di corporal

bellezza innamorare non si possa. Democrito, perduti che ebbe gl'occhii, non poteva (dice Cicerone) discernere le cose bianche, e le nere: ma egli poteva bene discernere i beni, ed i mali, le cose giuste, ed ingiuste, oneste, e disoneste, ed utili, e disutili, grandi, e piccole; però che essendo l'amore, come ho detto, desiderio di bellezza, e la bellezza, della quale ora trattiamo, non essendo altro, che una e quale proporzione di più membra con suavità di colori, e di lineamenti, solo l'occhio la conosce, solo l'occhio delle sentimenta esteriori la fruisce; si che la libidine del toccare non è parte del nostro amore, ne effetto del nostro amante; ma affetto di lascivia; e però non si può propriamente dire, che un cieco ami; ma si bene, che e' desideri di godere, e goda la donna che egli arà udita per bella lodare. E quanto a quello, che disse il Varchi di coloro, che con la vista, e con l'udito godeno delle bellezze del corpo, di che parve che voi, Federigo, faceste nel principio del vostro ragionamento così gran romore, egli (come io penso) così disse; non perché egli tenga oppenione, che l'amore entri, come a voi pare, così per l'uno, come per l'altro senso; anzi ho inteso che egli nel fine d'un'altra sua lezione disse a proposito d'una cotal disputa, essere tanto vero, che alcuno possa solo per fama ed udita innamorarsi, quanto è vero, che le orecchie conoscano i colori; del che (disse egli) non essere [106] nulla più falso: ma egli ciò disse, dico di quei che con la vista, e con l'udito godeno delle bellezze del corpo; però che per due vie possono gl'amanti godere la possessione de gl'animi delle amate loro; l'una con l'occhii minutamente le belle parti del corpo riguardando: l'altra per lo mezzo dell'udire, la dolcezza delle parole ascoltando. E di qui è, che il Petrarca amatore veramente Platonico desiderava sopra ogni cosa, prima di vedere, e poi d'udire la sua bellissima Madonna Laura, come ad ogni passo si può vedere in ciascuna delle sue maravigliosissime canzoni, e sonetti, e più in quelle tre divine de gl'occhii".

“La vostra ragione”, disse Aretefila, “mi pare molto potente per dimostrare, che un cieco non si possa veramente innamorare, e nondimeno la sperienza ci dimostra il contrario; però che oltra quello, che ne scrissero Givuenale, e Marziale, Federigo affermò aver pure da uomini degnissimi di fede, udito essersi in questa nostra età ritrovati de’ciechi nati, che sono stati punti dalle quadrella d’amore; ed avendo quella passione d’amore avuta, impossibile è, che ella ne’lor quori sia per altro mezzo, che per quello dell’udito, entrata”.

“Io non mi maraviglio”, rispose Lucio ridendo, “che Federigo, si creda, che un cieco veramente innamorare si possa; dappoi che quello amore, del quale egli quando ciò vi disse; intendere dovette, è cieco egli stesso; rimanendo l’amor cieco ogni volta, che la ragione non l’allumina col suo [107] splendore”. E’ poi soggiunse: “Io vi rispondo, Aretefila, che chi considera bene, conosce come Giuvenale face menzione di quel cieco innamorato, come dico fa mostruosa, e non naturale: e che Marziale ciò disse molto freddamente, come quasi che egli sene ridesse. E poi io vi prego a domandare costì a Federigo, se egli in verità crede, che uno, il quale sia orbo, si possa veramente innamorare; se egli persistendo pure nella sua oppenione, vi risponde di sì; vogliatelo avvertire, che non si voglia troppo fidare o nella molta prudenza, ed aloquenza sua, o nella poca sperienza e dottrina mia; il quale però credo con quegli che spertissimi e dottrinati sono, che ciò sia impossibile. Se dice di no; come credo certo che egli dirà, doverrà conoscere la quistione essere stata da lui medesimo contra lui stesso decisa, e determinata, non essendo maggior ragione in questo caso, che in quello. Dunque non si può alcuno per udita innamorare; perché se ciò fusse vero, anche un cieco udendo lodare alcuna donna, si potrebbe di quella innamorare. Può bene un cieco nato desiderare la luce, ma amarla, non già; non sapendo egli che cosa ella si sia: onde con questo essempro mi pare che assai manifestamente anche apparire vi possa, che un cieco possa bene desiderare la bellezza; ma,

come ho detto, non già amarla, non potendo egli sapere, come ella si possa essere fatta. E se uno dicesse, come disse Federigo, ‘Io ho veduto altre bellezze, o altre donne belle, che [108] mi piacciono, e mene sono innamorato: onde ogni volta, che e’ mi farà raccontato una tale bellezza, o una donna così fatta, io gli crederrò; e ricordandomi di quella già veduta; mi potrò innamorare della ancora non veduta’; rispondo di no: perché quando bene il credesse, si ricerca di più il vedere non solo gl’ occhii, ma la pupilla d’essi, e non solo vedere la pupilla, ma che quella dello amante con quella della donna amanda si riscontri. Ed in oltre bisogna che l’amante scorga in essa, o almeno gli paia di scorgere un certo che di benignità verso di sé; dalla quale benignità nasce subito quella speranza, che dipoi nutrice l’amore; il quale non prima si cria, o si genera, che tutte le sopradette cose alla sua generazione, conosce non siano”.

“Poi che, secondo i patti tra noi accordati”, interpose qui Federigo, “a me non è le parole di Lucio lecito interrompere, piaccia a voi Aretefila, ricordargli come il Boccaccio racconta pure, che Cimone s’innamorò d’Ifigenia che dormiva: là onde tra gl’occhii di lui, e quelli di lei non venne però ad essere quel reciproco riscontro di luci, che egli pure vuole, che per innamorarsi necessario sia”.

“Io v’ho pur già detto”, gli replicò incontanente Lucio; senza aspettare, che Aretefila cosa alcuna gli dicesse, “che quelle novelle sono; ma poi he ciò veggo che non vi basta, vi rispondo, come il Boccaccio dice che Cimone desiderava sommamente di vedere gl’occhii di lei, i quali essa da alto sonno gravati, teneva [109] chiusi; e che per vedergli più volte ebbe volontà di destarla: ed appresso soggiugne, che come gl’occhii di lei vide aperti, così in quegli fiso cominciò a riguardare, seco stesso parendogli, che da quegli si movesse una soavità, la quale il riempiesse di piacere, mai da lui non provato: colle quali parole il Boccaccio ne dimostrò, come allora, e non prima nacque, e si creò l’amore di Cimone verso di Ifigenia. Ma io vi prego

Federigo, che vogliate offervare i patti a me, si come io a voi offervati gli ho; dico, che mi lasciate dire senza interrompere con le repliche vostre, le parole mie”.

“Così farò senza fallo”, gli rispose Federigo.

Onde Lucio allora seguitò, “Io vi diceva che dalla benignità, che l’amante scorge negl’occhii, e pupilla della manda, nasce la speranza che nutrisce poi l’amore; però che senza la speranza non può alcuno innamorarsi, né seguitare nell’amore. E se bene il Boccaccio (acciocché io lievi anche questo scrupolo a Federigo, se egli pur l’avesse) scrisse d’un palafreniere, che amava senza speranza, sapete Aretefila; che i poeti hanno privilegio di dire assai più stravaganti cose, che quella non è; oltre che quello del palafreniere non era amore; non che amore del quale parliamo noi ora”.

“O il Boccaccio,” gli disse Aretefila, “(per quanto mi fu già da uno; che voi conoscete; affermato) non fu poeta nel suo *Cento novelle*, avendole scritte in prosa, la qual sua prosa quel tale in alcuna maniera non approvava: dico quanto allo [110] stile; dicendo che egli è troppo leggero, e non atto a scrivere cose gravi; e che quei suoi periodi troppo lunghi, e troppo intricati, e col verbo quasi sempre nell’ultimo rendono troppa affettazione; e che volendo scriver bene, si dee scrivere, come si favella; essendo, secondo lui, l’uso quello, che dà la forma al parlare”.

Alle cui parole di Aretefila, Lucio, dopo avere alquanto modestamente riso, così rispose: “Colui che così vi disse, mostrò, che mal sapeva come il Boccaccio fu molto più poeta quivi, cioè è, in quelle sue prose, che quando egli compose la *Teseide* in versi: ed ei medesimo (dico il Boccaccio) non disse egli nel detto suo *Decamerone* che quelle cose tessendo, ne dal Monte Parnaso, ne dalle Muse non si allontanava, quanto molti per avventura s’avvisavano? Perciò che i versi non son quegli che facciano principalmente né il poeta, né il poema: ma voi m’avete fatto ben ridere di buon cuore, raccontandomi come quello amico vi disse, che lo stile del Boccaccio è

troppo leggiero, e non atto a scrivere cose gravi; che pur mi pensava, che ei sapesse, che egli rispose nell'ultimo delle sue *Novelle*, parte che egli non era leggiere, ma pesato; e parte, che egli era sì lieve, che stava a galla nell'acqua. Ma lasciando stare il motteggiare; voi dovete Aretefila, sapere, che si come ogni uomo può dire quello, che egli vuole, così ognuno può anche credere di loro quello che gli piace: bisogna seguitare le ragioni prima, e poi [111] l'autorità de'migliori, e non muoversi solamente da una sua oppenione senza fondamento, e senza ragione alcuna. Ma perché quanto allo stile del Boccaccio, io penso altrove ragionarne, vi dirò solo per ora circa ad i periodi col verbo quasi sempre nell'ultimo, che queste son cose ridicole, perché il verbo non ha luogo alcuno determinato, ne nel principio, ne nel mezzo, ne nel fine; ma si pone (da chi è bene di questa lingua intendente) nel luogo suo; cioè, dove ricerca il numero; o volete dire, dove richiede il giudizio delle orecchie, il quale è superbissimo. Quanto a che e' si debba scrivere come e' si favella, volesse Dio, che ciò fusse vero: perché molta fatica che si dura, e molto tempo, che si spende per bene scrivere, sarebbeno di soverchio: ed io per me so parlare, ma io non so già scrivere come si conviene. E se quello amico fonda peravventura quella sua oppenione sopra l'autorità della *Poetica* d'Orazio; mostra di non si ricordare, che Orazio disse: loquendi; e non, scribendi: e poi Orazio favella delle parole semplici, e modi di favellare, non della Plebe, e di quello, che è abuso; ma dell'uso: il quale è quello certo, che dà la forma al parlare; ma bisogna sapere distinguere l'uso dall'abuso: là dove quel tale se ben dice l'uso (il quale si piglia dagl'uomini dotti, e di giudizio, si come la maniera del vivere dal consenso e volontà de buoni si riceve) seguita poi nondimeno l'abuso; che è della Plebe, ed a quello ha posto nome l'uso; [112] scrivendo come si parla dal popolo (comprendendosi nel popolo ancora i nobili) senza servare, ne numero, ne genere, ne definenza, ne forma, di diritto parlare: per tacere ora dello stile da niun buon numero terminato: perché assai chiaro per isperienza tutto il di

veggiamo, che a volere bene e leggiadramente in questa favella scrivere, non basta esser dotto, o nella Greca lingua, o nella Latina, o pure aver già alcuna volta l'opere d'Aristotile letto; ma ci vuole altro, cioè, essere essercitato in essa lingua, e nelli scrittori di quella. Bisogna dunque bene intendere quale è questo uso; guardando, sopra tutte le cose, di non essere ingannato dallo abuso: perche ogni volta che una parola è scritta in più autori buoni, e più volte, ancora che il vulgo non la favellasse, e nondimeno i dotti e giudiziosi la fauellasseno, o la scrivessero, questa non credo io, che si chiami imota dall'uso. E mi ricorda aver già udito dire da un'uomo antico d'anni, e di senno, che gli scrittori debbeno ragionare in maniera che e' siano intesi dal popolo, ma non già ragionare come il popolo: ed assicuratevi pure Aretefila, che si come per parlare non bisogna avere altro, che una certa vivacità d'ingegno, così per iscrivere bisogna avere saviezza. Là onde era solito di dire tra l'altre sue belle cose, un galante uomo; che volendo prouare un'uomo, se egli è savio, o matto, non bisogna fare altro, senon mettergli un paio di sproni a piedi, o una penna da scrivere in [113] mano: e che bisognerebbe, che Aristotile, e nella *Retorica*, e nella *Poetica*, e Cicerone medesimo dessero tante regole del ben favellare non solamente d'intorno le parole composte, ma etiamdio circa le semplici? E la prima regola non è ella della scelta delle parole? E che bisogna scerle, se e' si dee scrivere come si favella dal popolo? E dire: 'Quando e morse il Re Francesco' in luogo di dire, 'Quando è morì il Re Francesco'; dire, 'le mia mane', 'i mia versi', in cambio di dire, 'le mie mani' ed 'i miei versi'; scrivere, 'voi dicesti; che volevi voi; voi amavi' invece di, 'voi diceste; che volevate voi: voi amavate'. E non dice Cicerone, che si come il Filosofo nella ragione della vita peccante è da essere più brutto stimato; perché in quello ufizio (del quale egli vuole essere maestro) esso cade: così merita d'essere maggiormente ripreso colui: il quale facendo professione di gramatica, parli barbaramente? Perché egli in quella cosa pecca, della quale egli confessa avere la scienza: che assai fa uno professione di gramatica, o

vero come oggi diciamo della lingua; quando facendo subito giudizio delli altrui stili, da i precetti dello scrivere correttamente, affermando che come si parla, così scrivere si dee. Ma che dico io de Greci, e de Latini? Che bisognerebbe finalmente che il nostro M. Bartolomeo Cavalcanti cotanto s'affaticasse, quanto s'ode, che egli per sua somma amorevolezza e cortesia fa al presente, per insegnarne in questa lingua una facultà da [114] ritrovare in ogni spezie di cosa tutto quello, che è possibile a persuadere con ornatissime parole, e graziosissima armonia? Una *Retorica* (dico) la quale, essendo egli gentiluomo di profondissima scienza, e giudiziosissimo, si può per fermo tenere, che abbia senza alcun dubbio a corrispondere compiutamente a quella aspettazione, che molti dottissimi uomini hanno già di lui, non senza gran cagione, conceputa grandissima: e massimamente quegli, i quali l'ornamento del parlare sopra ogni altra cosa pregiano, ed ammirano. Ma a chi ho io ragionato tante cose della maniera dello scrivere? Certo non già a voi Aretefila, la quale ottimamente sapete, che lo scrivere altro non è, che un pensatamente e regolatamente favellare: e che se bene coloro, che favellano, usano quello, che par loro, nondimeno coloro poi che scrivono, distinguono, usando giudizio; e che se ciò non sanno, caggiono nel numero de' non buoni scrittori; ma l'ho ragionate (semai questo nostro discorso si risapesse) a coloro, i quali desiderano intendere la verità delle cose".

Quivi Aretefila, che con attentione grandissima aveva ascoltato il lungo parlare di Lucio, e sentendo lui a quello aver fatto fine e tacere, disse; "Io in vero sono della medesima vostra opinionione, che coloro, cioè, che scrivono in alcuna lingua, debbiano scrivere in altro modo di quello, che in esse lingua si favella: tenendo per fermo, che chi pur vorrà, come pel popolo si parla, distendere i suoi [115] componimenti, non solamente non abbia con alcuna bella, ne elegante maniera di parole a scrivere; ma neanche secondo la grammatica ed uso de' migliori:



perciò che io non credo, che i romani parlassero con quella eleganza e leggiadria, colla quale scrissero e Cesare, e Ciceorne”.

Poscia che Aretefila ebbe ciò detto; Lucio sopra se stato prima alquanto, così poi riminciò; “Da ritornare è ora mai là onde dipartito mi sono: e se io ho fuori della materia principale più lungamente che non era l’oppenione, e volontà mia; parlato, è stato il desiderio che io aveva ed ho di scoprire (come ho detto) altrui il vero di quella disputa: e la vostra benignità Aretefila, in ascoltarmi attentamente, come fatto avete, ha prolungato ancora il mio discorso forse assai più oltre che al presente non si conveniva. E poi in questa guisa rientrò nel suo principale ragionamento: Io dico (le mie lasciate arme ripigliando) che quando il Petrarca disse: ‘E vivo del disio fuor di speranza’. Volle con quello impossibile mostrare la grandezza del suo amore: si come ei fece in molti altri luoghi, e fra gl’altri, ‘E veggio il meglio, ed al peggior m’appiglio.’ Che questo è privilegio de gl’amanti sciolti da tutte qualità umane”. E poi rivoltosi a Federigo gli disse, “Non sapete voi Federigo, che tutti gl’uomini, che sono, furono, e saranno mai, hanno, [116] ebbero, ed aranno sempre i visi diversi in alcuna cosa l’uno dall’altro? E che mai non fu, ne è, ne sarà volto, il quale da qualunque altro non sia, o fusse differente? Come volete voi dunque, che uno colla simiglianza allegatagli della similitudine d’alcun viso possa innamorarsene? Non sapete voi anche, che se uno describe, e figura alcuna cosa con le parole, diciamo (per cagione d’esempio) una città, o un cavallo (vedete quanta differenza è d’aquesto a quello) non però, dica quanto egli vuole, la comprenderete di maniera, che possiate sodisfare a voi medesimo, infino che on vi aggiugnerete la vista. E questo è, perché niuno de’ sensi può fare l’ufizio dell’altro; che i sapori hanno bisogno del gusto; e gl’odori dell’odorato; si come i colori de gl’occhii, e le voci dell’udito; che se altrimenti fusse, la natura avrebbe fatto quello, che ella fare non può, cioè, sarebbe stata soverchia. Ma se e’ fusse vero che altri si potesse per udita

innamorare, ascoltate vi prego Aretefila, quanti inconvenire nel seguitare ne potrebbero: Uno si potrebbe innamorare di quello, che non fusse: essempli grazia, alcuno gli lodasse maravigliosamente una donna di singolare bellezza, e virtù; dicendo, ella è così fatta, ed ha le tali parti; cose che colui grandemente desiderasse, e niente di meno colui s'avesse finta quella donna, e quelle bellezze, non sarebbe ciò cosa certo da ridere? Che sarebbe quel poverello amante così beffatto trovandosi?"

"Egli amerebbe", gl'affermò Aretefila, [117] "quella idea, ed immagine, che egli s'avesse già scolpito nell'anima, mediate le cose udite; si come pare, che abbia inferire voluto l'autore di quel *Dialogo d'amore*, e degli effetti suoi dianzi da Federigo senza come citato, quando disse; che tosto che egli ci perviene a gl'orecchii la notizia d'alcuna cosa degna, e bella, allora gl'occhii diventando invisibili, corrono a contemplarla, egli pare vederla, e comprenderla visibilmente, e nelle mente formano la sua idea".

"Voi sapete pure," le fu da Lucio risposto, "che le cose, che non sono, non hanno idea, ne possono produrre similitudine, o vero spezie; e sarebbe non altrimenti, che la Chimera, o il Centauro; si che quello sarebbe uno innamorato di cose finte. Ed è ben vero, che dato uno inconveniente, ne seguita mille. E questo che io ora Aretefila vi dico, non è per riprendere alcuno, ma solo per dirvi liberamente la mia opinione come desideroso d'imparare, pensando che in questo modo contradicendo, meglio si abbia il vero di questa disputa a ritrovare: perocché (come dice Cicerone) se e' non si disputasse in contraria parte, non si potrebbe trovare quello, che in ciascuna cosa fusse verisimile". Dipoi rivoltosi verso Federigo, "Lo state, soggiunse, ostinato a tante ragioni, ed essemplij sarebbe troppo grande, e biasimevole pertinancia. Or non considerate voi Federigo, che se uno si potesse innamorare per le parole altrui, si potrebbe innamorare d'un morto? Perciò che la donna amanda [118] potrebbe a quell'ora che colui glela

lodasse, essere morta, o morire innanzi che egli la vedesse; il che sarebbe, nel vero, cosa ridicolosa, perciocché in tal caso, che avrebbe a far quel tale? Egli in un medesimo tempo amerebbe, per che e' sarebbe innamorato in sulle parole di colui; e non amerebbe; perché i morti non si possono amare”.

“Come non si possono amare i morti”, soggiunse Aretefila, “o il Petrarca non disse egli che amò la sua Madonna Laura vent’un’anno viva, e dieci poi che fu morta?”

“Quello che non è, non si può veramente amare”, riprese Lucio “ed i poeti seguitando le più volte in molte cose il vulgo, ciò è, quello che comunemente si crede, o si dice: come quando dicano d’alcuna cosa, che ella risplenda tra l’altre come la luna tra le stelle minori; e pure in Cielo non è (si come voi Aretefila, assai meglio di me sapete) pianeta nessuno, senon forse Mercurio, non che stella, che non sia maggiore della luna quasi senza comparazione: ma dicono così, perché così appare, come si dice delle stelle, che caggiono, ed altre cose simiglianti; ma infino alle leggi non dicono elleno, che la morte scioglie tutte le cose? E colui che scrisse *Della natura d’amore*, non disse egli, che coloro, i quali dicono amare le amate dopo la morte, se poeticamente non parlano, hanno bisogno dello helleboro? Affermando l’amore essere in cose presenti, e che si onora la memoria de’morti per essere noi avuti in pregio da’ [119] vivi. Ma udite Aretefila (se e’ vi piace) questi altri maggiori inconvenienti, che seguitare potrebbero, se altri innamorare per l’altrui parole si potesse. Uno si potrebbe non che altro innamorare (il che è enorme, e nefando) della propria o madre, o figliuola; perché sentendola lodare senza il nome, come ei dicesse, ‘Io ho veduto una tale di tali bellezza’, etc. Colui non sapendo più là, sene potrebbe innamorare, e trovar poi che la donna lodata fusse sua madre, o sua figliuola”.

A queste parole quasi sdegnata Aretefila, e tutte schiva mostrandosi: “Io so bene”, disse, “che Federigo, essendo chi egli è, non vorrà allegare l’abominevole essemplio di Mirra, ne cotali

altre sceleratezze più che nefande. Ma se egli per difendere le sue ragioni, vi dicesse, che anco quello inconveniente, che voi dite, che potrebbe accadere, se l'omo per udità s'innamorasse, d'amore o la madre, o la figliuola, se vi dicesse, dico, che egli può ancora nell'amore, che per gl'occhii si riceve, avvenire; come se alcuno tornato a casa, n'onde sera da puerizia partito, vedesse, o la madre, o la sorella senza sapere chi elle si fussero, e gli piacessero, in guisa, che di loro s'accendesse, che gli rispondereste voi?"

"Che altro?" rispose Lucio, "senon che allegare questo inconveniente, non fa che quell'altro inconveniente non fusse, e che nascere non potesse", ed a suoi ragionamenti ritornando seguito, "Che più? Uno si potrebbe innamorare due volte d'una medesima; perché se alcuno [120] gli lodasse la già amata da lui di tali bellezze, senza sapere chi ella fusse, e colui intendesse un'altra, verrebbe ad innamorarsi di chi egli era già innamorato: perciò che, se egli fusse innamorato, diciamo della moglie propria, ed ella gli fusse lodata senza nome, e da uno, che non la conoscesse, potrebbe accendersene, credendola un'altra. In oltre, se uno si potesse per detto altrui innamorare, potrebbe udendo lodare la medesima senza nome, lasciare la medesima (scacciando, come si dice, il nuovo amore, ogni amore vecchio) e così amare, e non amare una stessa donna in un medesimo tempo. Vedete Aretefila, quanto un'errore da prima piccolo, si distende nel fine, come dice Aristotile, dando lo essemplio delle vie, che da prima si congiungono in meno d'un braccio, e nel fine poi sono lontane molte miglia. Ma che dirò io più oltre? Alcuno potrebbe amare alcuna che egli odiasse grandemente, essendogli lodata senza nome".

"Cotesto credo bene, che farebbe cosa malagevolissima", disse Aretefila.

“Non sarebbe il primo”, fu allora da Federigo interposto, “che ha odiato ed amato una medesima persona in un tempo medesimo: dappoi che Catullo disse: ‘Io t’odio; io t’amo; e come questo avviene, / Nol saprei dir; ma’l sento e vivo in pene””.

“Come è egli possibile, Federigo”, replicò Aretefila, “che e’si possa una medesima persona ed amare, ed avere in odio in un tempo medesimo?”

“Puossi con [121] ragione dimostrare”, rispose Federigo, “questo agevolmente avvenire, anzi quasi sempre, ed udite come. Voi sapete Aretefila, quanto è grata la libertà; ma non sapete già (se bene immaginare vel potete) tanto essere noiosa la servità; e per questa cagione si odiano le persone belle, e si amano. Hannosi in odio come micidiali ed amanti ed onoransi come specchii, in cui risplende il celeste lume”.

“Avvertite”, disse allora Lucio ad Aretefila, “che egli non v’inganni, essendo di più ragioni amori; perché nel virtuoso s’ama solamente, e non s’odia” e poi seguitò; continuandosi a primi ragionamenti: “Nel riscontrare delle luci da i raggi della cosa amata, o più tosto amanda, che sono quelli strali tanto da i poeti celebrati, si cria nel quore quella immagine fatta di mano di miglior maestro, e di maggior virtù, che il nostro divinissimo Michel Agnolo, non che Apelle. Di questa immagine fa infinite volte menzione il Petrarca, che la disegnava in ogni sasso, e gli pareva, che gli abeti, ed i faggi, fussero donne e donzelle. Di questo reciproco riscontro di luci, dal quale si cria il vero amore delle bellezze del corpo, parlò il Boccaccio, quando fece dalla sua Fiammetta dire:

Che non altrimenti il fuoco se stesso d’una parte in un’altra a balestra, che una luce per un raggio sottilissimo trascorrendo da gl’occhii di Panfilo pariendosi percossene gl’occhii di lezione che in quelli consenta rimase; anzi, non sapevo per quali occulte vie subitamente al quore penetrando se n’era passata etc.

[122] Di questo medesimo parlò nel *Decamerone*, quando fece da Dioneo così cantare;

Amor la vaga luce

Che muove da' begli occhii di costei,  
Servo m'ha fatto di te, e di lei:  
Mosse da' suoi begli occhii lo splendore,  
Che pria la fiamma tua nel cor m'accesa  
Per gli miei trapassando,  
E quanto fusse grande il tuo valore,  
Il bel viso di lei mi fè palese,  
Il quale immaginando,  
Mi sentii gir legando  
Ogni virtù, e sotto porla a lei.  
Fatta nuova cagione de' sospir miei.

Et il dottissimo, e molto giudizioso M. Agnolo da Montepulciano ci ha in molti luoghi delle sue dottissime stanze questo medesimo, che io ora vi diceva, dimostrato: gl'occhii, cioè, essere veramente il principio di quello amore, del quale noi al preferite trattiamo: e tra gl'altri quando invocando amore, disse: 'O bello Dio, ch'al cor per gl'occhii spiri / Dolce desir d'amaro pensier pieno'. Et altrove pur nelle medesime stanze, 'Quel, che soggioga il ciel, la terra, e l'acque, / Che tende a gl'occhii rete, e prende il core'. Et il nostro ingegnossissimo, e molto dotto Lodovico Martelli disse anche egli in quelle leggiadrissime stanze sue, che in lode delle donne già compose:

[123] Esce da gl'occhii vostri un dolce lume,  
Che fa 'l dolce disio, c'ha nome Amore.  
Questo e'l raggio gentil, che per costume  
Passa per gl' occhij nostri, e scende al core.

Et il gentilissimo, e molto virtuoso signor Luigi Alamanni, eletto una volta in corte di sua Maestà Christianissima, giudice da due virtuosissime principesse, tra le quali questa medesima lite pendeva, che ora tra Federigo e me pende, diende sentenza con un suo leggiadrissimo sonetto, l'amore nascere primieramente dallo aspetto; quando così disse:

Non è Mercurio, ne più altero Dio  
Altro a stricar la lite più, ch'umana  
Nata infra l'alma Pallade, e Diana,  
Non ch'un basso uom mortal, come son'io.  
Pur per obbedienza il creder mio  
Dironne, e se dal vero s'allontana,  
Di perdonargli almen coppia sovrana

Piacciavi col pensier cortese, e pio.  
Dico adunque, che gl'occhii son le stelle,  
Onde piove d'amore il primo foco  
Ch'assai tosto s'accende in nobil core.  
Ma le dolci parole son poi quelle,  
Che co i soavi spirti a poco a poco  
L'ardente fiamma sua rendon maggiore.

Sono adunque Federigo, come inteso avete, gl'occhii nobilissima parte dell'uomo, e dopo quegli le parole son quelle; che incredibilmente dilettono, [124] e danno gran piacere, e dolcezza”.

Come ebbe Lucio così detto; Aretefila, alla quale il sonetto grandemente piaciuto era, innanzi con queste parole gli si fece: “O quanto si può chiamare felice Fiorenza vostra, di avere avuto così chiaro scrittore, il quale con tanta leggiadria, con tanta agevolezza, e con tanta bontade (che si dee a tutte le cose preporre) ha tante, e sì chiare composizioni fatte: Le quali, sì come ho detto, non meno che a se medesimo, rendono honore, e gloria alla chiarissima Patria vostra. Ma piacesse a Dio; che l'opere sue, le quali io ho udito dire essere tante, e così belle, potessero dal Mondo essere vedute, essendo stampate tutte quante”.

“Certo”, le rispose Lucio, “se l'altre sue molte composizioni voi poteste Aretefila leggere, ancor più che immaginare non vi potete, vi piacerebbono; e massimamente un'opera alta, ed eroica, nella quale descrivendo egli l'assedio di Avarico, terra di questo regno nella Ducea di Berri, oggi, come sapete, Viaton chiamata (onde da lui *Avarchide* è cotal sua opera intitolata) dimostra somma arte, e somma destrezza, nello avere imitato gl'antichi buoni scrittori, e massimamente Omero; ma per non seguitare più oltre le lodi sue, non voglio già mancare di rendervi mille e mille grazie per lui, già amicissimo mio, delle lodi, che meritamente date gl'avete, e della affezione che con sommo giudizio alle sue opere di portare mostrate.”

“Noi possiamo ben dire,” soggiunse qui [125] Federigo, “che la nostra Patria sia quasi in un medesimo tempo rimasa priva di due grandi, e gloriosi figliuoli; non essendo tra la morte del

Signor Luigi che (per quanto ho inteso) morì prima; e di Monsignor della Casa, che dopo lui passò di questa vita, corsi più che sette mesi, meno però quattro giorni: essendo morto il Signor Luigi in Amboisa, ove allora, dicono, era la corte del Christianissimo, a xviii giorni del mese d'aprile, dell'anno MDLVI e Monsignor delle Casa in Roma il xiiii del mese di novembre del medesimo anno. Di maniera che ci possiamo con molta ragione dolere, che la Toscana tutta, anzi pur tutta Italia sia rimasa con gran publico danno orba nello spazio d'un'anno, e poco più, di tre de suoi più chiari splendori; avendone la invidiosa morte tolto prima a xxiii giorni del mese di Marzo dell'anno MDL. in Roma Monsignor Claudio Tolommei gentiluomo sanese di quella somma dottrina, e di quella somma eloquenza che gli suoi dottissimi e molto leggiadri componimenti lo hanno fatto dal mondo conoscere”.

“Della morte del Signor Luigi”, replicò Lucio, “ne consolò grandemente Monsignor Battista suo figliuolo, oggi degnissimo vescovo di Basas; rimaso erede così delle virtù, come de beni del padre, essendo egli di gran bontà, prudenza, e dottrina, adornato; ed io ottimamente il so, che lungo tempo ho avuto la sua virtuosissima e molto dolce [126] conversazione non senza alcun mio frutto; avendo già alcune cose imparato da lui”.

“O quanto bene, e virtuosamente”, disse Aretefila, “mi pare, che amendue procediate, avendo in somma reverenza (si come voi avere mostrare) la famosissima memoria di quei virtuosissimi gentiluomini: però che quando voi veniste, io a punto in Seneca *De benefizii* leggeva, che noi siamo di maniera obligati alle virtù, che deviamo non solamente onorarle mentre che son vive, ma dopo la morte ancora. Perché si come gl'uomini non giouarono ad una sola età, ma lasciarono i benefizii ancora dopo sé, così devemo noi esser grati al nome loro più che un secolo solo”.



“Or di questi non più”, riprese Lucio, “e ritorniamo parlando là onde la virtù d’essi, e l’offervanza nostra verso loro ne fece dipartire. La bellezza de’ corpi (come io Federigo v’ho detto) l’animo dell’uomo apprende solamente per gl’occhii, però che quella luce non è conosciuta da gli orecchij, naso, gusto, o tatto, ma da gl’occhii solamente. E però il Petrarca, che per lo più amò la sua Madonna Laura d’amore cortese, disse:

Certo il fin de’ miei pianti  
Che non altronde il cor doglioso chiama,  
Vien da’begli occhii al fin dolce tremanti,  
Ultima speme de’ cortesi amanti:

Tutti i poeti di tutte le lingue hanno, Federigo, quello medesimo (che io detto v’ho) testimoniato, [127] che questo amore, cioè, entri per gl’occhii, e non d’altronde:

Cintia (misero me) prima il mio core  
Prese co suoi begli occhii, il quale ancora  
Non avea tocco mai voglia d’amore.

Disse Properzio poeta latino; ed altrove: ‘Se nol sai, gl’occhii sono ad amar duci’. E Vergilio nella *Boccolica*: ‘Tosto ch’io l’ebbi scorta, oh come anciso / Rimasi, e quanto fui da me diviso?’ E poi in un’altro luogo: ‘Le forze ad altrui toglie, ed a dramma a dramma / La donna chi lei mira, accende, e’nfiamma’. E l’amoroso M. Cino da Pistoia, non disse egli, ‘Amor e’ uno spirtio ch’ancide, / Che nasce di piacere, e vien per guardo?’ Ma chi ne rendè maggiore, e più verace testimonianza del Petrarca stesso? Il quale (oltra quei luoghi, che io dispora allegati v’ho) in mille altri affermò il medesimo, e tra gl’altri, quando disse:

Similmente il colpo de’ vostri occhii  
Donna sentisse alle mie parti interne,  
Dritto passare; onde convien, ch’eterne  
Lagime per la piaga a il cor trabucchi.

Eche altro inferir volle egli, quando egli scrisse,

Così di bene amar porto tormento,  
E del peccato altrui chieggio perdono,

Anzi del mio, che deuea torcer gl'occhii  
Dal troppa lume.

[128] Se non quello stesso che io or vi diceva?"

“Ahi malizioso, che voi sete”, disse subitamente Aretefila soridendo, “perché non soggiugnete voi le parole che seguitano: ‘E di Sirene al suono?’”

“Già v'ho detto”, rispose Lucio, “che dopo gl'occhii sono gl'orechii, che ricevono, e confervano l'amore, e seguitò; Or quanto all'autorità di Monsignor Bembo in quei versi da voi Federigo allegati; vi rispondo, che quanto al primo sonetto egli non potrebbe mostrare più quello che io ho detto, che ei si faccia; perché ancor che ei dica, ‘Di quella che dal vulgo mi diparte, ancor mai non veduta’: egli nondimeno soggiugne nel fine,

Pensar quinci si può qual sia quell'ora,  
Ch'io vedrò gl'occhii, c'hor mi son contesi,  
E la voce udirò che Brescia onora:

Che non è altro che dire: Se io in leggendo una sua lettera, ho conosciuto in ella tante virtù, che in me s'è desto inclinazione, e desiderio ad amarla, pensa quello che io farò, quando io vedrò gl'occhii, ed udirò la voce: cioè, che dove ora è benevolenza, o principio d'amore; allora sarà egli amore perfetto e da vero. Mostra dunque che si ricerca di necessità il viso e l'udito proprio. Circa il secondo sonetto egli veramente ne favella come di cosa mostruosa ed impossibile: e non vale quello che allegaste voi Federigo; perché gli amorosi affetti non sono tutti così: ed [129] è più che falsissimo, che alcuno possa avere più caro altrui che se stesso, si come voi deste per essemplio, perciò che ciascuno ama se medesimo sopra tutte le cose; anzi ciò che egli ama fuor di se, ama per conto di se medesimo. Il che essendo, a mio giudizio, chiarissimo, non istarò a confermarlo altramente. Oltre che simile cose sono più finte che vere da poeti; a cui cotai licenze sono non solamente concesse, ma richieste: ed alla ragione che diceste a qual fine i poeti innamorati lodano tanto le bellezze delle lor donne, se elle non si possono fuor della vista

conoscere; è agevolissima (a mio avviso) la risposta: perciò che i poeti celebrano le bellezze delle loro donne, si per entrare, o mantenersi nella grazia loro; e si, o per isfogare il dolore, o per acquistar fama: come disse il Petrarca:

E certo ogni mio studio in quel temp'era,  
Pur disfogare il doloroso core,  
In qualche modo, non d'acquistar fama.

E poi soggiunse, 'Or vorrei ben piacer; ma quella altera / Tacito stanco dopo se mi chiama'. E così si potrebbero allegare mille luoghi di mille poeti: ma che stultizia sarebbe, cantare la sua donna perché un'altro sene innamorasse egli? perché, o sarebbe viva, ed allora dice Propertio, 'Tacito goda il saggio Amante seco'; O ella sarebbe morta: ed allora mille lingue calde, [130] e mille occhii spalancati, non che aperti, potrebbero fare che alcuno s'innamorasse: perché delle cose che non sono, non è cognizione: e delle cose che non è cognizione, non è amore: brevemente gl'occhii sono non solamente la principal porta; ma la sola, onde entri amore. E ricordivi, quanto Cimone, ch'era ancor Cimone, desiderava (come vi dissi) di vedere aperti gl'occhii d'Ifigenia: perché amore viene da gli occhii aperti, e non da chiusi. E quando bene mille volte si trovasse chi di se, o d'altrui scrivesse, essersi per udita innamorato, mille volte s'ha da dire, che egli favella poeticamente, o intende per amore quella prima inclinazione di cui s'è più volte detto. Ma per tornare a Monsignor Bembo, quando egli parlò di cosa possibile, e secondo l'uso naturale, non disse egli essersi in rimirando la sua donna innamorato? Quando tra gl'altri luoghi al cominciamento delle sue leggiadrissime *Rime* scrisse:

Giva solo per via, quando da lato  
Donna acesa dal ciel, vidi passarme,  
Et per mirarla; a piè mi cadder l'arme,  
Che tenendo sarei forse campato:  
Co i più begli occhii, e co i più bei crin d'oro  
Che natura cirasse in terra mai,  
Amor l'anima accesa, e stretta m'hai  
Sì, ch'io rendo a te grazie, e quegli adoro.

Cominciò Lodovico Martelli le sue bellissime *Rime*: ed Signor Luigi Alamanni in una delle sue [131] molto vaghe, e dolci *Elegie*,

Questa è colei, che nel mio cor dipinse,  
Anzi scolpiò si dolci sguardi, e chiari,  
Ch'eterna servitù quel di m'avvinse.

E se io ora nelle scrittura scarse entrare volessi, vi direi come il Profeta grandemente si duole che gl'occhii l'anima gli rubassero, e che la morte gli fusse entrata nel cuore per le finestre, cioè, per gl'occhii, che altro non sono che le finestre dell'anima. Ma se e' non fussero innumerabili queglii, da quali è stato scritto, amore solo dagl'occhii acceso, aver loro le sue saette mandate, io hora Aretefila, vegli annovererei. Perché lasciando al presente in dietro tutto quello che tutti gl'altri scrittori, scritto ne hanno; e solamente entrando a raccontarvi alcune cose d'un solo poeta (poi che molte quasi simiglianti vene furono da Federigo raccontate) vi nominerò alcuni di queglii innamoramenti, de' quali ha nel suo libro delle *Trasformazioni* fatto menzione Ovvido: dicendovi brevemente; come Pan s'innamorò di Siringa, subito che egli veduta l'ebbe: Mercuri odi Herse: Ecco di Narciso: Apollo di Leucote: Perseo d'Andromeda: Medea di Giasone: e Atalanta d'Ippomene: si come si legge già d'alcuni di loro in questa lingua, non sena sommo piacere nella bellissima traduzione, che ne ha in ottava rima comunicato a fare il molto dotto, e molto cortese M. Giovanni Andrea dall'Anguillara. Il quale oltra l'averei [132] i sentimenti dell'autore in questa favella puri, e veri, come e' sono, trasportati, ha loro aggiunto col suo acutissimo ingegno, e sommo giudizio una vivacità, co i suoi dolcissimi versi, e rime, che senza dubbio pare a chi legge, d'udire propriamente la viua voce di coloro, che introdotti sono a ragionare”.

“Io credo fermamente”, disse Aretefila, “che se egli così fornisce tutta l'opera come egli l'ha divinamente incominciata per gli tre libri, i quali ha già in luce dati; che egli debba

acquistarne grandissima commendazione, eloda appresso i migliori, e più intendenti di questa vostra lingua”.

“Così sia certamente”, rispose Lucio, “come voi amorevolmente Aretefila e prudentemente giudicate”. E poi continuò, “Chi ha dunque scritto essersi per fama innamorato, ha poeticamente scrivendo, favellato impropriamente, pigliando (come già s’è detto) il genere per la spezie: ciò è, una benevolenza, o un desiderio, o una disposizione, ed inclinazione da innamorarsi, in vece del vero amore: perciò che i sensi esteriori (come si disse) son cinque, e ciascuno ha i suoi obbietti diversi: e niuno riceve quelli dell’altro. Onde è impossibile, che i colori per altro, che per lo vedere si comprendano; non potendo niuna delle cose visibili all’anima; per altro sentimento, e mezzo passare, che per l’occhio: e quando e’ vi passa per l’orecchio, è, che altra volta colui ha quella cosa veduta, ed ha quella spezie, e simulacro nella fantasia; e però sene [133] ricorda: chi avesse veduto una donna, ed avesse riscontro seco gl’occhii, e preso speranza di lei, e più oltre non sene fusse innamorato, se uno poi glele lodasse, potrebbe per avventura, se ritenesse quella spezie nella fantasia, ricordandosene innamorarsi di lei. Or quanto a quello, che alcuno si possa innamorare in sogno, che Federigo per suo ultimo argomento addusse in campo, come assai più di tutti gl’altri al suo giudizio, forte e potente; rispondo Aretefila, che ne’sogni son certo avvenute grandissime cose, e maravigliosissime; leggendosi appresso di Valerio Massimo, di molti così romani, come esterni, che sognarono quello, che dappoi non solamente a loro stessi, ma ancora ad altri avvenne. Ed Alessandro da Alessando scrittore moderno (e non indegno di fede) racconta nel *Libro de’giorni delle sue ricreazioni*, come in una sua villa parve una notte in sogno ad un suo contadino vecchio, ma persona assai accorta, di vedere, che una delle sue pecore perseguitata da un lupo, se gl’aggiraffe intorno, e che alla fine fusse da quello tutta sbranata; per lo qual sogno egli svegliatosi cominciò a chiamare un

figliuolo, che aveva senza più, il quale dormiva seco, dicendogli, che andasse correndo al branco delle pecore, perché il lupo n'aveva ucciso una, e la chiamò ancora per nome: il figliuolo destatosi, ed andatosene prestamente colà, dove erano le pecore, trouò, che il lupo si mangiava quella pecora, che suo padre detto [134] gl'aveva. Narra ancora il medesimo Alessandro, come udendo una volta, che Mario suo allievo dormendo piangeva, e forte si lamentava; fattolo svegliare, il domandò della cagione di tal suo pianto, e lamento; e dice, che gli fu da lui risposto, come gli pareva in sogno vedere, che sua madre fusse portata a seppelire; aggiugnendo poi, che offervò il dì, e notò il tempo, nel quale quello accidente accadde a Mario; e che essendogli no[n] molto dipoi venuto un messo con la novella della morte della detta madre di Mario; il domandò del giorno, nel quale ella morì; e si trouò, dice, che ella era morta a punto in quello stesso giorno, nel quale parve nel sonno a Mario di vederla portare alla sepoltura. Ed il reverendissimo Monsignor Bembo racconta in una delle sue lettere volgari, nel terzo volume scritta al Signor Giuliano de' Medici, che Magnifico era detto, fratel carnal di Papa Leone, che sua madre sognò una notte, che la mattina seguente segli sarebbe ferito da un suo amico; e così fu. Perciocché Giusto (che così aveva nome quel suo amico) ingiustamente lo storpiò del dito, chiamato Indice, della man dritta. Perché io, la mia prima intenzione ripigliando, dico, che e' sarebbe forse possibile, vedere in sogno una donna, la quale piacesse tanto, che alcuno sene innamorasse sognandola; ma sarebbe (al creder mio) amante in sogno, come quell'altro per la immaginazione, amante immaginato; infino a tanto, che egli rivedendola poi [135] da vero (il che potrebbe avvenire) sene innamorasse da vero, facendo della finzione, ed immaginazione verità, e caso: e restarebbe scolpito veramente nel cuore dell'amante per la cogitazione il volto dell'amata: ma non già quello dell'amanda, se ben voi Federigo diceste di sì; essendo l'occhio solo, tutta la cagione, ed origine di questo amore, si come già v'ho altre volte detto. Ma tornando a sognare co

sogni, se quella donna non fusse, o egli non la vedesse, si rimarrebbe amante finto, e da motteggio; e non si potrebbe chiamare amante, né amore”.

“Voi vi potete pur ricordare, Lucio”, fu qui da Aretefila aggiunto, “quello, che in più luoghi scrisse de’ sogni il vostro veramente divinissimo poeta Dante, ed infra gl’altri in quello, quando disse:

E che la mente nostra peregrina  
Più dalla carne, e men da i pensier presa,  
A le sue vision quasi è divina.

Ed il Boccaccio ho inteso, che favellò de’ sogni nelle *Novelle* molto filosoficamente secondo la dottrina di Aristotile”.

“Basta”, rispose Lucio, “che e’ bisogna cercarne la ragione, la quale credo, che sia malagevolissima a trovare; e sarebbe certo maggior dubbio cento mila volte, che non è la nostra presente quistione”.

“O se e’ ci fusse venuto oggi”, incominciò quivi a dire Aretefila, “il gentilissimo Mons. Maurizio Sceva (si come egli è vsato alle volte di venirci) questa ora sarebbe stata, certo, la parte sua; il [136] dichiararci, dico questo nuovo dubbio brevemente; non senza vostro gran riposo Lucio, che mentre che egli ciò detto avesse, areste alquanto l’affaticata vostra mente dalla lunga disputazione ricreata; e meglio raccolti gli spiriti, per poter poi più speditamente fornire il vostro corso, del quale non essendo voi ancora (come veggo) al fine pervenuto, cosa ragionevole non è il pregarvi, che ancora oggi in questa nuoua disputa v’affaticaste; ed il simigliante dico di Federigo, avendo egli pur già assai lungamente ragionato. Mons. Sceva ci arebbe per la molta, e varia dottrina che in lui si ritruova, in questa, come nell’altre cose, molto volentieri, e con somma agevolezza, secondo che io penso, sodisfatto; essendo egli non meno molto cortese, che giudizioso: oltra che egli grandemente ama, ed ha in sommo onore, e reverenza la vostra nazione,

ed i componimenti della vostra bellissima lingua oltre modo gli piacciono. Il perché egli è stato cotanto ed amatore, ed osseruatore del vostro Petrarca, che egli ha con somma leggiadria molti de' suoi sonetti nella favella nostra trasportati”.

“Ancora che voi sappiate Aretefila”, disse Lucio, “raccontare quando e'vi piace con grandissima eleganza l'altrui lodi; e farle maggiori apparire, si è egli nondimeno che ora voi (e sia detto ciò con vostra pace) non avete la verità trapassata; anzi se voi aveste ancor più il virtuosissimo Sceva commendato, più ancora il vero detto avreste. Ma [137] ditemi, Monsignor Sceva fu egli per ventura il primo che quel modo del verseggiare, che nella nostra lingua s'usa, e che sonetto chiamiamo, nel vostro idioma trasportasse?”

“No”, rispose ella, “se bene ne ha infiniti e della vostra lingua tradotti, come ho detto, e nella nostra composti di sua propria invenzione con incomparabile leggiadria, e sapere: ma il primo veramente credo; che fusse uno, il cui nome o Monsignor di Sangeles, certo maravigliosissimo rimatore, e di cui si sono molte ed eccellentissime composizioni vedute, come che poche infino a qui ne abbia alla stampa concesse. Bene è vero, che il primo, il quale cose latine, e toscane nelle nostra nostra lingua franzese traducesse, credo che fusse Clemente Marot: ma quanto al sonetto, non solamente quei due, che io ora nominati vi ho, l'hanno elegantemente nella nostra lingua trasportato, e per quel medesimo nome; che fate voi, chiamanolo; ma molti altri ancora, de'quali vene voglio per ora nominare solamente tre eccellenti; come che tutti gl'altri però siano dimostra lode degni: e questi tre sono, il Tiarte, il Ransardo, ed il Ballai: de quali tre, si leggono stampate nella nostra lingua tre chiare opere in versi, che per se medesime fanno i nomi de' loro autori chiaramente risplendere; onde bisogno non hanno, che altri aggiunga loro chiarezza di lodi; avvenga però che Monsignor de Tiart abbia ancora più il vostro Petrarca imitato, che gl'altri da me [138] nominativi, fatto non hanno; avendo egli oltre ad i sonetti



composto molte canzoni, e sestine tutte, certo, con molta dottrina. Ma io non vorrei già”, soggiunse Aretefila, “che la narrazione di così degne cose, quello che io già aveva meco stessa di raccontarvi pensato, di mente mi togliesse; e ciò è la gloria che col mezzo de’ suoi componimenti già degnamente ricevette Monsignor Sceva: la quale ben merita, che voi Federigo, pazienza prendiate d’ascoltare”.

“A me Aretefila”, rispose Federigo, “è sommo piacere l’udirvi di qualunque cosa, non che di tanto degna, favellare, oltra che io non saprei luogo alcuno, ove io potessi più nobilmente pascere insieme ed l’udito e la vista, che in questo ora mi so”.

“E che volete voi Aretefila inferire,” interpose allora Lucio, “dei dottissimi versi forse della sua bellissima Delia?”

“No, no”, aggiunse ella, “perciò che essendo quella sua leggiadrissima opera, già è gran tempo, stampata, a ciascun nobile spirito credo che sia assai manifesta: ma d’altra sua composizione vi voglio io pure ora per cagione di Federigo ragionare.”

“Piaccia pure a voi”, le replicò Federigo “di pigliare la pazienza del narrare, che a me d’averla nell’udire bisogno non è; essendo io tutta via intentissimo ad ascoltarvi, sì come v’ho già detto.”

“Poi che io truovo”, seguì Aretefila, “così gran prontezza in voi di volermi ascoltare, come io ho di narrarvi la singolar virtù dello Sceva, incominciando dico: Che al tempo del Cristianissimo Re [139] Francesco primo, chiamato meritamente padre delle lettere, perciò che al tempo suo riuscirono più belle che mai in questo regno, furono molti poeti della nostra nazione, i quali e per diletare sua Maestà, che maraviglioso piacere delle nostre, e vostre rime (delle quali era intendentissima) prendeva; e per dimostrare la vaghezza del loro ingegno ed il sapere, presero a lodare le fattezze di bellissima donna; là onde chi gl’occhii, chi la fronte, chi i capelli,

chi la bocca, chi la mano, e ch'una parte, e chi un'altra si pose co i suoi versi a descrivere, lodandola eccellentemente come sapeva il più, e quanto poteva il meglio: Le quali parti descritte, come ebbe lette tutte lo Sceva, allora giovane, e che a punto dallo studio ritornava, non dubitò di lodare una parte stata da tutti gl'altri indietro lasciata. Forse perciò che malagevolmente si poteva di lei scrivere: e questa fu il ciglio: la qual parte egli così bene, e così maravigliosamente descrisse, che Madama la Duchessa di Ferrara deputata dal Re, che dovesse come virtuosissima Principessa che ella è, giudicare chi meglio di tutti gl'altri la presa parte lodata avesse, ed a colui poi il pregio d'una corona d'alloro, si come a vincitore, do nasse; diede sentenza, che il lodato ciglio dello Sceva tutte l'altre lodate parti aveva di gran lunga trapassato. E però gli mandò in segno della vittoria a donare uno anelletto d'oro, tutto all'intorno di foglie di Lauro smaltato, nel quale erano queste [140] parole scritte: 'Bene merenti'. E se voi Federigo così come fu Lucio, la nostra lingua intendeste, io al presente quei vittoriosi versi dello Sceva vi reciterei, avendogli io ottimamente alla memoria".

Allora Lucio, il quale insieme con Federigo intentamente Aretefila ascoltato aveva, disse: "Quei versi dello Sceva cotanto la prima volta che io gli lessi, mi piacquero, e piaccioni, che io m'affaticai già che la loro bellezza, e tesoro così arricchisse, e desse ornamento alla lingua nostra, come alla vostra fatto aveano: e perciò pregai già uno amicissimo mio rimatore pregiatissimo, che gli volesse in questo nostro idioma tradurre: i quali ora recitate vi voglio, piacendovi; acciocché Federigo da quelli ancora meglio, quanto sia il sapere dello Sceva grande, comprendere possa; e però piacciavi Federigo, d'ascoltargli:

Ciglio sottil; che quasi uno emispero  
Sei volto in giro, e più; ch'ebeno, nero.  
Posto altro per fare ombra a gl'occhii allora,  
Ch'ei voglion, che l'amante o viva, o mora.  
Ciglio aperto, che fra nubi t'ascondi,  
E che la fronte di cresse circondi,

Facendo tosto oscuro l'aer chiaro,  
 Quando ti turba l'ira o sdegno amaro.  
 Tranquillo poi ne mostri aperto a pieno  
 Il ciel scoprendo il tuo dolce sereno.  
 Ciglio, non ciglio no, ma pur quel cielo,  
 Che gl' altri tutti cinge col suo velo.  
 [141] Ove ardenti si veggiono due stelle  
 Che da i concavi lor si mostran belle:  
 E fiammegian più spesso e con maggiore  
 Luce, ch'ei non balena al gran calore,  
 Ciglio, che'n alto siedì per insegna,  
 Onde 'l cor suo voler ne mostra, e'nsegna:  
 Aprendone il profondo, alto pensiero  
 Per pace umile, o sia per guerra fero.  
 Ciglio, onde amor 'l essemplio di quell' arco  
 Tolse, col quale al suo signor il varco  
 Tira gl'uomini, e Dei con egual forte,  
 O per dolce gioire, od aspra morte.  
 Ciglio, che la mia speme lieta fai,  
 Ma tosto l'empìi poi di triste guai;  
 E più che morte m'è 'l vivere acerbo,  
 Quando l'un spinge l'altro aspro, e superbo.  
 O ciglio bruno, in tue tenebre meste  
 Seppellisco in desir troppo fineste  
 Mia libertate, e mia dolente vita,  
 Che dà te dolcement fu rapita".

Come Lucio ebbe in recitare i versi fornito, così cominciò Federigo a sommamente lodargli, dicendo; “Veramente maravigliose debbeno essere, Aretefila, nella vostra lingua Franzese le dette rime, le quali a me nella nostra pare che abbiano molto di grazie, e di valore: ed è certo cosa mirabile che in così piccolo, e debile sogetto abbia il Sceva così alte e potenti ragioni ritrovato per lodarlo; le quali meritamente fecero, che il ciglio di tutte l'altre parti di [142] bellissima donna vittoriosa palma riportasse, si come fu da voi Aretefila detto, che egli riportò”.

Aretefila allora verso Lucio riguardando, “A me disse, è così nuova, e così cara cosa stata di avere cotal traduzione intesa, come a Federigo stesso: e se egli non mi avesse in averla lodata prevenuta, tale ufizio certo voleva fare io; si come la cosa per se stessa meritava; ma essendomi

stata la fatica tola di commendarla, dirò solamente di quella parte, che Federigo non ha (per non avere delle composizioni franzesi alcuna conoscenza) potuto dire egli: però che e' mi pare certo cosa maravigliosa, e di bellissimo e rarissimo ingegno argomento assai evidente, che l'amico vostro Lucio, gli abbia (senza dal proprio loro sentimento partirsi già mai) a punto in tanti versi tradotti, e nelle stessa maniera delle rime conservati, quanti sono i versi franzese e' se bene non vi è il nome del traduttore piaciuto di dire, io per me nondimeno penso, che e' fra stato quel vostro grandissimo amico da voi la miglior parte, e della nostra lingua così intendente, come nella sua, e vostra eloquentissimo, e di sommo giudizio; e certo debbe il nostro Monsignor Sceva molto aver caro, che e' si facciano nella vostra lingua de' suoi versi conserve. E mi sono pur ora accorta per qual cagione voi Lucio, poco fa, mi diceste, che se io hauessi ancor più il suo [143] bellissimo ingegno commendato, più arei il vero detto, essergli stata da un ciglio bruno la sua libertà dolcemente rapita".

“Or di questo in fin qui basti”, disse Lucio, “e torniamo ormai al proponimento nostro. Dicono gl'uomini prudenti, che negli stolti può avvenire ogni cosa; e s'è trovato chi s'è innamorato d'animali: e Martino d'Amelia aveva per innamorata la stella Diana, e mille altre semplicità, e sciocchezze si raccontano in amori diuersi da quello che si ragiona ora da noi, ed in uomini non di sano intelletto. E se quello, che del Re Serse è stato scritto, è vero, trapassa senza alcun dubbio di gran lunga a tutte l'altre sciocchezze del mondo: leggendosi, lui essersi innamorato d'un Piatrano, albero assai conosciuto, e che amandolo, lo adorava non altramente che se fusse stato una bellissima donna. Queste cose vi dico io, Federigo, a proposito di quelle che voi a me diceste, d'essersi rinovati alcuni, i quali in rimirando il ritratto d'alcuna persona (la quel eglino mai veduta non avevano) s'erano di lei innamorati, acciocché possiate dalle mie parole comprendere, come se pur fu vero, che quei tali s'innamorassino, l'amor loro vene ad

esser dipinto, e non vero. E quello vi dico delle [144] pitture, vi dico ancora delle sculture; nelle quali (dico così nelle pitture, come nelle sculture) sono i corpi soli senza l'anima; e nell'amore, del quale ora è la disputa nostra; s'ama prima l'anima, e poi per cagione dell'anima, il corpo; si come voi pur troppo bene ricordare vi potete, che io secondo la divisione del Varchi, al principio del mio ragionamento vi dichiarari”.

“Altri non s'innamora”, disse Aretefila, “né delle pitture, né delle sculture che sono (siam lecito dir così) morte, o al meno non son vive, ma s'innamora delle persone rapresentate da quelle, che son vive”.

“Mancando”, replicò Lucio, “così le statue, come le pitture di movimento; non so io vedere, come e' sia possibile, che chi le mira, possa riscontrare le sue luci colle loro; dal qual riscontro, e rivolta d'occhii nasce, e non altrimenti (si come oggi v'ho già più volte detto) quello amore, del quale noi ora parliamo. E quando pure si riscontrassino, possa quel tale conoscere, ch'elle gli siano benigne; e quando pure gli paresse, che elle tali fussero; non potrà mai pensare (se egli non è però del tutto stolto) che elle siano per lui”.

“Or quando dalla benignità de volto dipinto, che ei riguardasse”, domandò Aretefila, “ei prendesse speranza, che il veo segli avesse anche a dimostrare benigno, non si potrebbe egli allora vermanete innamorare?”

“Non a mio giudizio”, le fu da Lucio risposto, “ma potrebbe ben forse (come ho detto, che per l'altrui parole si sa) generare in se una [145] disposizione ed un desiderio d'amore, ma amor vero non già, si come io credo, che avvenisse a Gianfrè Rudel della Contessa di Tripoli per le parole di quei peregrini; ed a Federigo qui di voi, nel quale devotte per le mie parole nascere una certa inclinazione, e quasi principio d'amore, e poi che egli veduta vi ha, s'è generato l'amor vero: ho detto al certo, s'è generato, perche avendo egli la presenza assai maggiore della fama

ritrovata, son certissimo che a lui non debbe essere auuenuto quello, che io, poco fa, vi diceva essere accaduto a quello amico che s'innamorò di quella donna in maschera”.

“Or fu Lucio”, rispose a quelle parole tostamente, anzi disdegnosa che non Aretefila, “bastivi quello che già s'è di me oggi a tal proposito favellato; senza volere or di nuovo in cotal vano ragionamento rientrare”.

Il perché Lucio a Federigo il suo parlare rivolgendo, gli disse: “Ma ditemi Federigo, se la donna lodata poi non riuscisse, che seguirebbe? Se mi risponderete insieme con quello autore di quel dialogo allegato da voi; che ad ogni modo seguirebbe l'amore; vi replicherrei, ciò essere, al mio giudizio, impossibile. Essendo l'amore di cosa o bella, o giudicata bella: dunque come la potrà amare se egli non la giudica bella? E poi chi non sa che quello, che par bello ad uno, ad un'altro par brutto? E perciò non si può creder tanto a chi loda, che l'uditore sene innamori: comincerà bene a porre alcuna affezione, riserbando il giudizio, a se: [146] perciò che ne seguirebbe nel caso di sopra, che uno amasse, in un medesimo tempo; il che implica contraddizione: e se egli nel vederla non gli riuscendo, si disnarmorasse, seguirebbe, che un'amante si potesse disamorare a sua posta, il che credo, che sia del tutto impossibile, se no se forse alcuna volta per accidente. Oltre che nell'amore si ricerca la speranza, essendo la speranza (come ho detto) quella che pasce, e nutrisce l'amore, la quale ne i principii d'amore non può nascere veramente senon da gli sguardi della donna amanda. E chi dicesse, che l'amante fusse tale, che potesse da tale amata sperare ogni cosa; s'inganna; percioche nell'amore bisogna l'amore; e non è cosa più contraria all'amore, che la violenza; anzi solo l'amore non può essere forzato, perché sta nell'animo, e l'animo non riceve forza: onde abbiamo in proverbio, ‘Ama; se vuoi essere amato’. Del qual proverbio se all'amore domanderemo la ragione, forse che ci resonderà lui essere tanto libero, e prezioso, che egli non possa, ne voglia essere da altro prezzo

comperato che da se stesso. Colui che ama, scolpisce nell'animo suo l'immagine della persona che egli ama; perché conoscendosi la persona amata nell'amante, è forzata ad amarlo, vagheggiando se stessa nello amante, come in uno specchio: però disse il Petrarca: 'Ma quante volte a me vi riuolgete, / Conoscere in altrui quel che voi sete'. È [147] adunque l'amante propriamente un ritratto di quella cosa, che egli ama; onde ama per questo sempre l'amante suo; non per cagione di lui, mai per cagione di se stessa; si come noi non istimiamo lo specchio per se, ma per la nostra immagine, che egli in se ci rappresenta. E di questo, dicono alcuni, che volle inferir Dante in quel luogo: 'Amor ch'a nullo amato amar predona'. Benché alcuni altri siano stati d'altra opinione, dicendo che essendo l'amata nostra bella, ciò è, virtuosa, è obbligata dalla sua virtù a riamare l'amante suo, non potendo stare con virtù congiunta ingratitudine: e che Dante volle in quel luogo dimostrare, che vizio d'ingratitudine farebbe il non amare coloro, che amano. Ma lasciando ora stare questa disputa, che non ci ha luogo; e la nostra seguitando, dico, che non crederrò mai, che quello amore, del quale noi al presente parliamo, possa nascere senon per lo mezzo del vedere; avendo egli negl'occhii il primo suo soggetto: si come oltre gli altri luoghi dimostrò il Petrarca; quando al cominciamento della prima canzone delle tre sorelle, disse; 'Occhii leggiadri, dove amor fa nido'. E poi incominciando la seconda non disse egli:

Gentil mia donna io veggio.  
Nel muover de' vostri occhii un dolce lume,  
Che mi mostra la via, ch'al ciel conduce;  
E per lungo costume  
[148] Dentro là dove sol con amor seggio,  
Quasi visibilmente il cor traluca.

E nella quinta stanza non soggiunse egli:

Quanta dolcezza unquanco  
Fa in cord'aventur osi amanti accolta;  
Tutta in un loco, a quel ch'io senta, è nulla.

Quando voi alcuna volta  
Soavamente tra'l bel nero, e'l bianco  
Volgete il lume, ove amor si trastulla. etc.

Ed il Poliziano, forse ad immitazione di quel luogo del Petrarca, Sennuccio io'l viddi, e l'arco, che tenderà, disse, 'Tosto Cupido entro a'begli occhii ascoso / Al nervo adatta del suo stral la coccha'. E poi un'altra volta pur nelle medesime stanze, 'Folgoron gl'occhii d'un dolce sereno, / Ove sue faci tien Cupido ascose'. Il quale amore per lo più, negli animi gentili si elegge la sua stanza, e dimora: si come in quelli che più atti sono a ricevere le gentili forze sue, che le persone rozze, e vili non sono; il che ne fece chiaramente veder Dante, quando disse, 'Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende'. Ed il Petrarca, 'Amor, che solo i cor leggiadri invesca, / Ne cura di provar sue forze altrove'. Ed in uno altro luogo,

So di che poco canape s'allaccia  
Un'anima gentil, quando ella è sola,  
E non è chi per lei di fesa faccia.

[149] Ed ha ancora questo nostro amore vaghezza di dimorare ne' quori de' valorosi, ed intendenti uomini, si come ne rendè testimonianza il Boccaccio con tali parole: 'Coloro ne' quali è più l'avvedimento delle cose profonde, più tosto d'amore essere incapestrati si vede', etc. Ma avvenendo pure, che egli per ventura altrove posto si sia, subito ha forza di tramutare in gentili ed alte quelle condizioni, che egli basse, e rozze arà ritrovate; senza che riempiendo d'infinita dolcezza, scaccia ogni amaritudine, ove egli il suo seggio si elegge: né può sopportare (essendo egli nettissimo) alcuna macchia in quegli animi dove a lui di stare aggarda; quasi il sole che dove apparisce, lungi discaccia tutte le oscure tenebre alla sua chiarezza nemiche; facendo l'uomo di misero, splendido; d'auero, liberale; di rozzo, civile; e di timido, ardito; i quali suoi marauigliosissimi effetti ne dichiarò il Boccaccio nella novella di Cimone, che amando di venne



sauio. E Monsignor Bembo in una delle sue leggiadrissime stanze, la quale veggendoui, Aretefila, così intentamente ascoltare, intendo or di recitarvi;

Amore è graziosa, e dolce voglia  
Che i più selvaggi, e i più feroci affrena;  
Amor d'ogni viltà l'anime spoglia,  
E le scorge a diletto, e trae di pena;  
Amor le cose umili ire alto in voglia,  
Le bravi e fosche eterna, e rasserena;  
[150] Amare è seme d'ogni ben secondo  
E quel, ch'en forma, e regge, e serva il mondo”.

Dopo che Lucio così detto ebbe, a Federigo rivoltosi soggiunse: “Ma poco in vostro favore stimo io Federigo, che siano quei luoghi, che voi del Petrarca, ed'altri autori m'allegaste, volendo perciò conchiudere, che se la lontananza non ha forza di torre altrui della mente amore, esser manifestissimo segno, che egli negl'occhii non istia; ne che per essi solamente si riceva: la qual cosa così non è. Perciocché, oltre che io vi potrei molti luoghi de'medesimi autori ad i vostri totalmente contrarii, allegare, vi dico, che se bene non si può non la veggendo la cosa amata dimenticare, ciò avvenire, per quella memoria, che gli entrò nel principio per la via de gl'occhii nella mente; e per quella immagine, che amore stesso (come di sopra si disse) gli formò nel mezzo dell'alma: oltre che, piaga per allentar d'arco non sana. Là onde è vero; ed io il confesso, che poi che con gl'occhii si è quel dolce veleno d'amore bevuto, non si possa per andare lontano, o cercare luoghi deserti però sanare quel male, avendo digià dentro conceputo il male che gli nuoce, entrato, come detto ho, per la via degl'occhii, e non d'altronde. Ancora che la mutazione del luogo è un rimedio, il quale si come al corpo, così all'animo infermo, ha spesse volte giovato.

Quivi Aretefila, “Io non posso ascoltare”, disse, “senza maraviglia (come quasi tutti coloro, che d'amore [151] parlano, o scrivano) il chiamano veleno dolce, si come il chiamaste ora voi Lucio; volendo (per quanto io stimi) che in lui amaro, e dolce in un tempo medesimo si senta, o più tosto morte dolcissima”.

Se voi Aretefila”, le rispose Lucio, “aveste le forze di questa spezie d’amore provato, o provaste, non vi sarebbe bisogno, che io ora vi dichiarassi i suoi dubbii, assicurandovi, che vera cosa è, e certo mirabile, l’amore essere e dolce, ed amaro: perciò che essendo volontaria morte, in quanto è morte è cosa amara; ed in quanto è volontaria, è dolce: e che l’amore sia morte, vi dichiarai disopra, quando vi dissi, che l’amante morendo in se, nella persona amata si vive: eccovi Aretefila assai tosto, ed apertamente, (come credo) dichiarato l’oscuro e malagevol dubbio da voi con gran giudizio propostomi: ma ritornando a voi Federigo, dico che e’ farà bene, acciocché e’ non paia forse, che io non abbia de’ luoghi a vostri contrarii da potere allegare, che io ora alcuni vene racconti; per rimedio di quegli innamorati, che mi pare, che abbiate voluto significare voi, ciò è d’amore volgare, o plebeo, e non di quello, del quale si favella ora: però che cotali amori non si debbeno fussire. Onde Properzio disse, che solo l’amore non ama il medico del suo male: ma secondo che voi proposto avete, ed io ora vi rispondo, si come ho ancora a tutte l’altre vostre parti nel medesimo modo risposto. Colui dunque, che del rimedio d’amore [152] scrisse, ne insegnò la lontananza giovare allo scordarsi della persona amata, quando disse: ‘Se ben da’ lacci sei d’amore avvinto / Va lunge, e cerca pur nuovi sentieri’. E Monsignor Bembo affermò in uno de’ suoi sonetti, che e’ non si vinceua amor, senon suggendo: benché questa sentenza è causata da Seneca il Morale; e se ben mi ricorda, si debbe intendere non di quegli, che già innamorati sono, ma di coloro che stanno per innamorarsi; e perciò allegaremo Monsignor della Casa, quando del rimedio d’amore parlando, disse, che verso lui solo la lontananza, e l’oblivione giovava. Del medesimo ne ammonì in due versi d’un suo epigramma il Signor Luigi Alamanni fra molti altri rimedii, dandone questo della lontananza, così dicendo: ‘Se ciò non basta, così lunge vada, / Che non possa veder chi troppo aggrada’”.

“Se l’opere del Signore Alamanni”, disse Aretefila, “fussero tutte pubblicate (del che mi dolsi pur dianzi) io non vi darei ora fatica di recitarmi interamente i suo epigramma da voi citato; ed appresso di dirmi se quel solo epigramma di lui si ritruova, o pur n’ha egli maggior numero composto”.

“E’ si ritruovano”, rispose Lucio, “due libri ripieni da lui di cotali componimenti, i quali in quella maniera di dire, penso io, tengano in questa lingua il primo luogo: ma udite l’epigramma, poi che così volete;

[153] Chi spegner brama un’amoroso ardore  
Travagli quanto può le membra, e’l core.  
Se ciò non basta, così lunge vada,  
Ch’ei non possa veder chi troppo aggrada.  
E s’ei durasse ancor, l’aspro digiuno,  
Il giel, la povertà risana ogn’uno.  
Chi non guarisse pure; il ciel riprenda,  
La natura, il suo fato, e poi s’impenda.  
Romper può solo un’amorosa forte  
Travaglio, o lontananza, o fame o morte.”

“L’epigramma è bellissimo”, disse Aretefila, “si come sono tutte le composizioni di quel gentilissimo autore; ed i rimedii sono in maggior parte quegli, che Crate Tebano dava a gl’innamorati, dicendo loro; che la fame, ed il tempo giovava a cacciare tal passione; ma che non potendo usare tali cose, ricordassero allaccio per finire in un tratto tal malattia. Ma il Signore Alamanni v’ha con molto giudizio: (per mio parere) aggiunto oltre la lontananza il travaglio; perciò che l’ozio credo che sia quello che più che altra cosa nutrisca cotale forte d’amore: onde Diogene Cinico il soleva chiamare ‘impresa da oziosi’, essendo gl’oziosi più che gl’altri da questo affetto tormentati”.

“Io mi ricordo bene”, disse qui Lucio, “avere già letto ne’versi d’Ovvidio, che le fatiche traevano a’ giovani amore delle menti”.

“E fu ben già”, seguitò Aretefila, “detto da uno con molta ragione, che Diana castissima dea, non fu da i poeti [154] descritta a guisa di cacciatrice, andare seguitando tutta via per questa selva, e per quella le fiere, per altra cagione, che per dimostrarci in quel modo, che rade volte suole avvenire, che si concordino insieme, ed insieme in un petto medesimo si veggan dimorare l’ozio, e la castità. E ben disse il vostro Petrarca ne’ suoi moralissimi *Trionfi*; che tale amore nacque d’ozio, e di lascivia umana; dal qual Petrarca fu dato per rimedio (se io ora male non mi ricordo) di sciorsi da una ed ad un’altro nodo legarsi, come d’asse si trae chiodo con chiodo”.

Allora Lucio sorridendo, e Aretefila fiso guardando disse: “Cotesto Aretefila, altro non sarebbe, che torsi dalla voragine di Scilla, e precipitarsi in quella di Cariddi; volendo con un nuovo amore il vecchio discacciare; il quale forse più che fatto non avesse il primo, e tormenti, e sospiri ne recasse: onde a me paice più quello che alcuno altro ha detto, che volendoci noi dallo amore sviluppare, bisogna, che procacciamo, che tutte le cose delle quali derivi la nostra speranza s’accordino insieme a torlaci; acciò che mancando il nutrimento d’amore (però che la speranza, come v’ho più volte detto, mantiene l’amore, si come la bellezza lo cagiona) egli da se stesso si consumi: ma è ben sopra tutto da avvertire di non volere stracciare con gran pericolo quello, che noi più sicuramente sdrucire possiamo. Debbesi adunque diradare a poco a poco l’vsanza, e sopra tutto aversi cura che gl’occhii [155] nostri non si riscontrino con gl’occhii della persona amata; perché qualora gl’amanti si veggono insieme, si rinnouella in essi la memoria così de i diletti, come delle amorse passioni: e la vista arde, e consuma loro la mente, e l’intelletto, non altramente, che faccia il fuoco un secco legno. E se alcun difetto è nell’animo, o nel corpo di quella, rivolgerselo spesso nella mente, applicando l’animo a molte, e gravi faccende”.

“Io mi ricordo aver letto”, disse Aretefila, “che i careni avevano in somma reverenza, e divozione la luna; ma era sotto nome masculino, affermando, che coloro i quali, il nome di donna le attribuivano, tutti effeminati, ed inclinati alle femminili morbidezze, d’un giogo insopportabile caricati; dovevano sotto il comandamento delle donne tutta la loro vita trapassare; e che all’incontro, coloro, i quali in Deità, come sarebbe a dire masculina, la reverirebbero, liberi da ogni servitù di donna, non potrebbero dalle reti delle loro dellicitezze essere presi giamai: anzi terrebbero le loro donne suggette, ed a ciascun lor prego sempre pieghevoli”.

“Molto egevole medicina certo era quella”, disse Lucio, “se però era vera”.

“Ed i poeti antichissimi”, seguitò sorridendo Aretefila, “dissero che solo chi saltava da una pietra altissima che era ne la Leucadia, chiamata Leucate; poteva de l’amore guarire; donde scrissero, che il primo, che ne saltasse, fu Cefalo; essendo in su’ l’impazzare per l’amore che egli a Tarola, figliuola di [156] Degoneto; portaua”.

“O cotesta credo bene che fusse un’ottima medicina”, riprese Lucio, anche egli sorridendo, “perciò che poteva essere, che chi ne saltava, rompesse il collo, e così non solo de l’amore; ma ancora d’ogni altro male guarisse”. E poi soggiunse, “Se chi dunque ha Federigo, del *Rimedio dell’amore* scritto; ha detto (come udito avete) che altri sopra ogni cosa cura s’abbia da quel risontro d’occhii, potete voi ancora più apertamente cognoscere, amore non altronde che da gl’occhii acceso, le sue saette mandare. E perché elle dal quore di chi le manda, saettate sono, al quore della persona ferita, quasi come a regione propria ed a loro naturale, subitamente si gettano; perciò che gl’occhii della persona da me amata, per gli miei occhii trapassando in fino al centro del mio quore, mi commovono nelle medolle uno acerrimo incendio. Esaminate un poco Federigo, l’origine d’amore; voi troverete, che solo la vista è cagione d’amore: essendo gl’amorosi affetti quasi come strale per gl’occhii nella mente avventati: il che cosa molto

credibile, e ragionevole è: perche si come la vista a più mobile e più calda degl'altri nostri sensi (onde fu da alcun filosofo assomigliata al fuoco) così è ancora al bisogno più atta a ricevere, e dar passo alli infiammati spiriti d'amore. Non si legge egli d'uno uccello detto Caradrio, che sana coloro che hanno sparto il fiele? Onde qualora avviene che il contaminato di tal male il mira; egli [157] fuggendosi chiude di subio gl'occhii, acciocché colui guardandolo non gli generi affetto da ricevere, e tirare da se stesso, quasi come un certo influsso, quella malattia; il perché egli fugge la vista di colui, com d'uno che con gl'occhii il ferisca. E Plinio non iscrive egli, che nelle parti occidentali si ritrououa una fiera detta Catablepa, pigra in tutte le sue membra col capo così graue, che non potendo, se non malageuolissimamente reggerlo, il porta sempre chinato verso la terra con somma ventura di tutte le persone: perciò che chiunque affisa (dice egli) gl'occhii suoi negl'occhii di lei, subito si muore: della qual fiera parlando al suo proposito il Petrarca, disse nella canzone delle meraviglie:

Nell'estremo Occidente  
Una fiera è soave, e queta tanto,  
Che nulla più, ma pianto,  
E doglia, e morte dentro a gl'occhii porta:  
Molto conuene accorta  
Esser, qual vista mai ver lei si giri;  
Pur che gl'occhii non miri,  
L'altro puossi veder sicuramente.

Ancora che vogliono alcuni ciò essere cosa finta, e favolosa; ma che direbbero del Basilisco? In oltre non veggiamo noi a tutte l'ore, che guardando fiso negl'occhii d'una persona che gl'abbia infermi, sentiamo subitamente, ne i nostri una alternazione tale, che siamo costretti a volgere di subito la [158] nostra vista altrove? Se non sentiamo similmente gl'occhii nostri guasti; si come avvenne al Petrarca; il quale andato un giorno a vedere la sua Madonna Laura, e inferma dell'occhio destro ritrovata avendola, gli venne con grande attentione riguardandolo, al suo destro occhio il medesimo male; onde egli scrisse:

Che dal destro occhio, anzo dal destro sole  
Della mia donna, al mio destro occhio venne  
Il mal, che mi diletta, e non mi duole'.

E si come si piglia il male degl'occhii infermi riguardandogli, così ancora per essi, quando son sani, meraviglioso piacere si riceve, rimirandogli: tale che se pure poco spazio di tempo noi potessimo guardar fiso senza battere le palpebre, gl'occhii della persona amata da noi, e fussimo da quella in quel medesimo stante riguardati, sentiremmo la maggior dolcezza, che si potesse al mondo sentir giamai: alla qual grandissima, anzi pure smisuratissima dolcezza, ripensando il Petrarca, disse, parlando de gli occhii della sua Madonna Laura,

Così vedessi io fiso,  
Come amor dolcemente gli governa,  
Sol un giorno dappresso  
Senza volger giamai ruota superna;  
Ne pensassi d'altrui, ne di me stesso.  
El arer gl'occhii miei non fusse spesso.

Ma ritornando a camminare per la mia principale [159] strada; vi rispondo Federigo, che quando Aristotille disse, che l'udito è il senso delle scienze, e delle discipline (si come fu da voi allegato) si dee intendere non per se, ma per accidente; perciocché l'occhio è per se, e l'udito è per accidente; conciosia che se alcuno non avesse veduto mai (poniamo caso un Leone) niuno potrebbe mai (disesse pur quanto volesse) dargli ad intendere quello che e' fusse: e gli bisognarebbe necessariamente descriverglele, e figurarglele per cose vedute, e conosciute dalui, come un'animale, che ha quattro gambe, della tale altezza, e gl'orecchii nel tal modo, e gl'occhii così fatti, e così di in mano in mano dell'altre parti; e in tal modo l'udito è il senso delle discipline. E dove voi conchiudendo il ragionamento vostro diceste, che la bellezza si comprende per due sentimenti, ciò è, col vedere, e coll'udire, diceste parte vero, e parte falso; e non potete essere da niuno ne lodato, ne ripreso, senon distinguete, e dichiarate meglio la bellezza: perciocché se bene tutte le bellezze sono spritali, nientedimeno più è spiritale, senza alcun

dubbio, la bellezza delle virtù dell'animo, che quella, che nasce dalla proporzione di più membra con suavità di colori; e noi non favelliamo della bellezza in astratto; perché questa non è quella, della quale l'uomo s'innamora, ma favelliamo di quella bellezza che si vede in mirando alcuna donna, la quale o sia, o ci paia bella. E questa non può [160] conoscersi, se non col vedere, come la bellezza dell'animo non può, senon con l'udire conoscersi propriamente. Dico propriamente; perché ancora per lettere (le quali non sono altro, che segni della voce) si può conoscere; ed ancora la conosceremmo, se vedessimo alcuno operare cose, o giuste, o forti, o liberali, `o d'alcuna altra virtù. Là onde io vi torno a dire, che ad innamorarsi, tutte quelle cose si ricercano, che io v'ho già nel mio discorso dichiarate; altrimenti seguirebbe, che ogn'uno ogni di si'innamorasse molte volte: perché egli non è quasi niuno, che vegga una donna, la quale sia, o gli paia bella, che di subito non la desideri. Perciò che tutte quelle cose, le quali l'intelletto nostro giudica o buone, o belle, la volontà (la quale in effetto è il medesimo che l'intelletto) non può non volerle. Perché dunque, direte voi, non s'innamora ciascuno, il quale vede cosa, la quale o sia, o gli paia o bella, o buona? Perché non basta questo. Ma bisogna ancora che vi sia la speranza; e la speranza nasce da quelle cose, ed in quel modo, che sopra detti si sono. E pure ora mi torna a mente, che Santo Agostino afferma, che noi possiamo voler bene alle cose, che vedute non abbiamo, ma amarle non già. La qual sentenza d'uomo così autorevole concordandosi con quello che dice il Filosofo (e ciò è, che le cose non conosciute amare non si possono) è tanto vera che chiunque osasse negarla, sarebbe da gl'uomini, o buoni, o scienziati, [161] tenuto non solo di poca dottrina, e giudizio, ma quasi eretico, anzi pur senza quasi nelle cose d'amore. Ora per venire finalmente ad alcuna conclusione del mio forse troppo lungo, e voglia Dio, non rincrescevole, ragionamento; a voi bellissima, e giuocissima Aretefila umilmente rivolgendomi, dico: che l'amore, del quale al presente si ragiona, è desiderio di bellezza corporale: la bellezza



corporale procede da misura, e proporzione di più membra con suavità, e dolcezza di colori, che a cotali membra si confacciano; e per conseguenza da corpi composti, e colorati; non essendo corpo alcuno, il quale composto, e colorato non sia. Ora devemo sapere, che delle sostanze composte, non si veggono, senon i colori; e se pure si comprendano anco esse sostanze, si comprendono mediante la vista, ed i colori. Sono adunque i colori il proprio obbietto del vedere; dunque senza il vedere non si può comprendere la bellezza: dunque essendo l'amore desiderio di bellezza, niuno può senza il vedere innamorarsi: dunque è vero quello, che io ho con tante, e tali, così ragioni, come autorità, non volgio dire chiaramente, ma si ben lungamente provato”.

Poscia che Lucio assai buona pezza tacendosi, diede segno d'avere il suo ragionamento finito; Federigo ad Aretefila rivoltosi, piacevolmente le disse: “Nobile donna, tua sentenza attendo”.

“Ed io similmente”, soggiunse Lucio, “Nobile donna tua sentenza attendo”.

Là [162] onde Aretefila in se stessa racatasi; dopo un brieve silenzio, in questa guisa a favellare incominciò: “Da che la maggioranza, che amendue voi non mio merito, ma vostra merè, e la promessa, che io da voi pregata vi feci, mi costringono a giudicare quello, che io non vorrei, né forse devrei; dico; che se io pensassi Federigo, che voi uno fuste di coloro, i quali ostinatamente, o a ragione, o a torto vogliono l'opponione loro contra la verità mantenere; io non so quello che io mi facessi: ma perché l'aspetto, e le parole vostre mostrano altramente; dirò, che io credo, che voi crediate veramente, che altri si possa innamorare per fama: ma perché considerato le ragioni, e l'autorità di Lucio, giudico ciò essere impossibile, dico (credendovi tutto quello che detto avete) ciò non essere stata cosa naturale, ma più tosto miracolosa; si come sono tutte le cose; le quali si fanno non contra natura, che ciò è del tutto impossibile, ma bene fuori dell'uso naturale; le quali e per questo, e perché di loro ci sono nascose le cagioni, chiamimo

miracoli: e per dire (come debbo) liberamente quello che veramente intendo, penso, giudicandovi per io vostro dire di molta dottrina, e giudizio; che voi abbiate ciò fatto: non perché così credeste, ma solo per dimostrare in difendendo cosa manifestamente falsa, la grandezza del vostro ingegno, e l'altezza d'elloquenza vostra, e dare a Lucio largo campo da potere scortere contra l'oppenione [163] vostra, sappiendo, che di tutte le cose si può e pro, e contra disputare verisimilmente. E l'ultima ragione che allegò Lucio, pare a me, che sia dimostrativa: perché se (come egli disse) le bellezza, della quale si ragiona, non si truova senza corpi, ed i corpi non si possono vedere, senon mediante i colori, ed i colori non si comprendono da altro sentimento, che dal vedere, ne seguita necessariamente, che essendo amore desiderio di bellezza; niuno si possa innamorare senza la vista. E per certo la medesima ragione è che alcuno possa per fama innamorarsi; che gl' orecchii possano giudicare de' colori. E cotale è (salvo sempre ogni miglior giudizio) l'oppenione, e sentenza mia”.

Dette queste cose con incredibile grazia da Aretefila,

i due gentiluomini (essendo già l'ora tarda)

prima della sua gratissima udienza, e poi del

giudizio dato, umilmente rigranziandola,

se n'andarono (dando ella

loro graziosissimo commiato)

colmi di maraviglia,

e di letizia,

alle loro case:

IL FINE.

CENTONE IN LODE  
di Aretefila.

Chi vuol veder quantunque può Natura,  
E celesti bellezze al mondo sole,  
Miri costei, ch'è tra le donne un Sole,  
In dolce umile, angelica figura.  
Con serena accoglienza rassicura  
All'uomo e l'intelletto, e le parole  
Contra'l disio, che spesso il suo mal vuole.  
Mirando gl'occhii bei fuor di misura.  
Avventuroso più d'altro terreno,  
Ove si bella donna al mondo nacque,  
E d'ardente virtute ornata, e calda:  
Co' chiari raggi suoi indi ne scalda  
Chi mira il Sol de'begli occhii sereno,  
Che ciò, ch'ei vide dopo lei gli spiacque.

Errori che si son fatti stampando.

A carte 7. leggi persone. 33. li quali. 46. braccia. 53. eccovi. 53. dicitore. 55. senza. 64. distriubisce. 77. vostri. 83. queste parole (che si pose poi nome Anichino) sono di soverchio, si come anche di soverchio sono nella medesima faccia queste altre (o volete chiamarlo Anichino) 90. rispose. 118. dicono. 92. arme. 131. l' avere. 152. ch'ei non possa.

Gli errori di punti, e d'accenti che sono di minore importanza, si rimettono alla correzzione del  
giudizioso lettore.

## BIBLIOGRAPHY

- Accademia della Cusca, Opera del vocabolario. *Tesoro della lingua italiana delle Origini: il primo dizionario storico dell'italiano antico: che nasce direttamente in rete*. Firenze: OVI, Opera del Vocabolario Italiano, CNR, 2011.
- Agamben, Giorgio. *Stanze*. Torino: Giulio Einaudi, 1977.
- Alighieri, Dante. *The Divine Comedy 2: Purgatorio*. Ed. Robin Kirkpatrick. Trans. Robin Kirkpatrick. Penguin Books, 2007.
- Almansi, Guido. *Il ciclo della scommessa: dal Decameron al Cymbeline di Shakespeare*. Roma: Bulzoni, 1976.
- Andrea Cappellano. *De Amore*. Ed. Graziano Ruffini. Milano: Guanda, 1980.
- Andreas Capellanus. *The Art of Courty Love*. Ed. John Jay Parry. Trans. John Jay Parry. New York: Columbia University Press, 1960.
- Anonymous. "Conti di Antichi Cavalieri." *Libro dei sette savi di Roma / Conti di antichi cavalieri*. Ed. Valerio Marucci. Roma: Nuova Coletti Editore, 1987.
- . "Libro dei sette savi di Roma." *Novelle italiane: Il Duecento, Il Trecento*. Ed. Lucia Battaglia Ricci. Garzanti, 1982. 17-48.
- . "Vida." *Outremer: Jaufré Rudel and Melisande of Tripoli: a legend of the Crusades*. Ed. Nick Riddle. Cambridge: Fisher King Press, 1994. 4.
- Antonelli, Roberto. Note. *I poeti della Scuola siciliana*. Ed. Roberto Antonelli. Vol. 1. Milan: Arnoldo Mondadori, 2008.
- Aquinas, Thomas. *In Decem Libros Ethicorum Aristotelis a Nicomachum Expositio*. Ed. Raimondo M. Spiazzi. Taurini: Marietti, 1949.
- Aristotle. *The Nicomachean Ethics*. Trans. A. K. Thomson. London: Penguin Books, 2004.
- Augustine. *On the Trinity, Books 8-15*. Ed. Gareth B. Matthews. Trans. Stephen McKenna. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Baldissone, Giusi. "Il piacere di narrare a piacere: I giornata." *Prospettive sul Decameron*. Ed. G. Barberi Squarotti. Torino: Tirrenia, 1989. 9-23.
- Baratto, Mario. *Realtà e stile nel Decameron*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1970.

- Barberis, Walter. Notes. Castiglione, Baldassarre. *Il cortegiano*. Torino: Giulio Einaudi, 1998.
- Bardin, Gay. "Machiavelli Reads Boccaccio: *Mandragola* Between *Decameron* and *Corbaccio*." *Italian Quarterly* 38 (2001): 5-26.
- Battaglia Ricci, Lucia. "Il «Libro dei sette savi di Roma»." *Novelle italiane: Il Duecento, Il Trecento*. Ed. Lucia Battaglia Ricci. Milano: Garzanti, 1982. 13-15.
- . Introduzione. *Novelle italiane: Il Duecento, Il Trecento*. Ed. Lucia Battaglia Ricci. Milano: Garzanti, 1982. vii-xlii.
- Bembo, Pietro. *Opere in volgare*. Ed. Mario Marti. Firenze: Sansoni, 1961.
- Benedetti, Santorre. "Benedetto Varchi provenzalista." *Atti dell'Accademia delle scienze di Torino* 37 (1901-1902): 15-18.
- Berra, Claudia. "La varietà stilistica dei Trionfi." Berra, Claudia. *I Trionfi di Francesco Petrarca*. Bologna: Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, 1999. 175-218.
- Bettini, Maurizio. *Il ritratto dell'amante*. Torino: Giulio Einaudi, 1992.
- Betussi, Giuseppe. "Il Raverta." Zonta, Giuseppe. *Trattati d'amore del Cinquecento*. Ed. Mario Pozzi. Roma-Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1975.
- Bloch, R. Howard. *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Boccaccio, Giovanni. *Famous Women*. Ed. Virginia Brown. Trans. Virginia Brown. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- . *The Decameron*. Trans. G. H. McWilliam. 2nd Edition. London: Penguin Books, 1995.
- . *The Decameron of Giovanni Boccaccio*. Trans. James M. Rigg. London: George Routledge & Sons, Limited, 1905.
- . *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio: Decameron*. Ed. Vittore Branca. Vol. 4. Milano: Arnoldo Mondadori, 1976. 12 vols.
- Bolzoni, Lina. *Poesia e ritratto nel Rinascimento*. Roma-Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 2008.
- Bonadeo, A. "Some Aspects of Love and Nobility in the Society of the *Decameron*." *Philological Quarterly* 47.4 (1968): 513-525.
- Borsellino, Nino. *Rozzi e intronati. Esperienze e forme di teatro dal «Decameron» al «Candelaio»*. 2nd Edition. Roma: Bulzoni, 1976.

- Boutière, Jean and Alexander H. Schutz. *Biographies des troubadours*. Paris: Nizet, 1964.
- Branca, Vittore. *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*. Firenze: G. C. Sansoni, 1981.
- . Introduzione. *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio: Decameron*. Ed. Vittore Branca. Vol. 4. Milano: Arnoldo Mondadori, 1976. 12 vols. xi-xxxviii.
- . Note. Boccaccio, Giovanni. *Tutte le Opere di Giovanni Boccaccio: Decameron*. Ed. Vittore Branca. Vol. 4. Milano: Arnoldo Mondadori, 1976. 12 vols.
- Brigata: Dineo*. Ed. Massimo Riva and Michael Papio. 24 October 2012  
<[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/dweb/brigata/dioneo.php](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/brigata/dioneo.php)>.
- Bromby, Charles Hamilton. "The 'Heroica' of Philostratus." *The Athenaeum* 3922 (1902): 860.
- Burgwinkle, William. "Condensation and Fragmentation: The 'Novellino' and 'Conti di antichi cavalieri'." *Mittelalterliche Novellistik im europäischen Kontext : kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Ed. Mark Chinca, Timo Reuvekamp-Felber and Christopher Young. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2006. 260-279.
- Buzzetti Gallarati, Silvia. Note. Filippi, Rustico. *Sonetti amorosi e tenzone*. Ed. Silvia Buzzetti Gallarati. Roma: Carocci, 2009.
- Campori, Giuseppe. *Lettere di scrittori italiani del secolo XVI*. Bologna: Romagnoli, 1877.
- Carducci, Giosuè. *Edizione nazionale delle Opere di Giosuè Carducci, Lettere*. Vols. XIII (1880-1882). Bologna: Nicola Zanichelli, 1951.
- Carrera, Alessandro. *La distanza del cielo. Leopardi e lo spazio dell'ispirazione*. Milano: Medusa, 2011.
- Castelli, Giuseppe. *La vita e le opere di Cecco d'Ascoli*. Bologna: Nicola Zanichelli, 1892.
- Castiglione, Baldassarre. *Il Libro del cortegiano*. Ed. Ettore Bonora. Milano: Mursia, 1972.
- Canteazzi, Flavio. *L'Influsso dei Provenzali sui tempi e immagini della poesia Siculo-Toscana*. Brescia: Morcelliana, 1977.
- Cecco d'Ascoli. *L'Acerba*. Ed. Achille Crespi. 1st Edition. Milano: La Vita Felice, 2011.
- Charpin-Feugerolles, H.A.S. *Les Florentins à Lyon*. L. Brun, 1893.
- Cherchi, Paolo. "Amor cortese." *Medievo romanzo* 14.2 (1989).
- . *Andreas and the Ambiguity of Courtly Love*. Toronto: University of Toronto Press, 1994.

- . “Notula sull'amore lontano di Jaufré Rudel.” *Cultura neolatina* 32 (1972): 185-187.
- . “Tradition and Topoi in Medieval Literature.” *Critical Inquiry* 3.2 (1979): 281-294.
- . “Un'Eco Ciceroniana in S. Agostino.” *Revue des Etudes Augustiniennes* 19 (1973): 303-304.
- Cian, Vittorio. Note. Castiglione, Baldessarre. *Il cortegiano del conte Baldesar Castiglione*. Firenze: G. C. Sansoni, 1947.
- Ciavolella, Massimo. *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*. Roma: Bulzoni, 1976.
- Cooper, Richard. “Le cercle de Lucantonio Ridolfi.” (1520-1560), *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance*. Saint-Étienne, 2008.
- Cottino-Jones, Marga. *Order From Chaos: Social and Aesthetic Harmonies in Boccaccio's Decameron*. Washington: University Press of America, n.d.
- Couliano, Ioan P. *Eros and Magic in the Renaissance*. Trans. Margaret Cook. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.
- Crane, Thomas Frederick. *Italian Social Customs of the Sixteenth Century and their Influence on the Literatures of Europe*. New Haven: Yale University Press, 1920.
- Crespi, Achille. Note. Cecco d'Ascoli. *L'acerba*. Ed. Achille Crespi. 1st Edition. Milano: La Vita Felice, 2011.
- . Presentazione. Cecci d'Ascoli. *L'acerba*. Ed. Achille Crespi. 1st edition. Milano: La Vita Felice, 2011. 5-7.
- Dale, George Irving. “Games and Social Pastimes in the Spanish Drama of the Golden Age.” *Hispanic Review* 8.3 (1940): 219-241.
- de Boer, Wieste. “Spirits of Love: Castiglione and Neo-Platonic Discourses of Vision.” *Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*. Ed. Christine Göttler and Wolfgang Neuber. Boston: Brill, 2008. 121-140.
- de Sade, Jacques-François-Paul-Aldonce. *Mémoires pour la vie de François Pétrarque: tirés de ses oeuvres et des auteurs contemporains, avec des notes ou dissertations, & les pieces justificatives*. Vol. 2. Amsterdam: Arskée & Merkus, 1764. 3 vols.
- della Terza, Dante. “The Tale of the Marchioness of Monferrato (I.5).” *The Decameron First Day in Perspective*. Ed. Elissa B. Weaver. Toronto: University of Toronto Press, 2003. 135-147.
- di Francia, Letterio. *Storia dei generi letterari italiani: novellistica dalle Origini al Bandello*. Vol. 1. Milano: Dottor Francesco Vallardi, 1924.



- di Maria, Salvatore. "From Prose to Stage: Machiavelli's *Mandragola*." *MLN* 121.1 (2006): 130-151.
- di Salvo, Tommaso. *La Divina Commedia di Dante Alighieri*. Bologna: Nicola Zanichelli, 1985.
- Domenichi, Lodovico. *Dialoghi di M. Lodouico Domenichi: cioè, d'amore, della uera nobilità, de' rimedi d'amore, dell' imprese, dell' amor fraterno, della corte, della fortuna, et della stampa*. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1562.
- Dotti, Ugo. Note. Petrarca, Francesco. *Le senili (libri XIII-XVIII) e indici*. Ed. Ugo Dotti. Torino: Nino Aragno Editore, 2010.
- Equicola, Mario. *Libro di natura d'amore di Mario Equicola, novamente stampato, et con somma diligentia corretto*. Vinegia: G. & fratelli da Sabbio, 1526.
- Favaro, Maiko. "Boccaccio nella trattatistica amorosa del Cinquecento e del primo Seicento." *Nuova rivista di letteratura italiana* 12.1-2 (2009): 9-29.
- Fenzi, Enrico. *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*. Genoa: Il melangolo, 1999.
- Ferrand, Jacques. *A Treatise on Lovesickness*. Ed. Donald A. Beecher and Massimo Ciavolleva. Trans. Donald A. Beecher and Massimo Ciavolleva. Syracuse: Syracuse University Press, 1994.
- Ficino, Marsilio. *Commentarie sur le Banquet de Platon*. Ed. Raymond Marcel. Trans. Raymond Marcel. Paris: Les Belles lettres, 1956.
- . *Commentary on Plato's Symposium on Love*. Ed. Sears Jayne. Trans. Sears Jayne. Woodstock: Spring Publications, 1985.
- Filippi, Rustico. "A nessuno omo adivenne già mai." *Sonetti*. Ed. Pier Vincenzo Mengaldo. Torino: Giulio Einaudi, 1971. 109.
- Fogli, Giovanna. "Tragedy, Laughter and Cavalcantian overs: Boccaccio's Criticism of the Sweet New Style." *NEMLA Italian Studies* 18 (194): 13-29.
- Getto, Giovanni. *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*. Torino: G. B. Petrini, 1958.
- Giacomo da Lentini. "Amor è un desio che ven da core." *I poeti della Scuola siciliana*. Ed. Roberto Antonelli. Vol. 1. Milano: Arnoldo Mondadori, 2008. 404-405.
- Giudici, E. "Luc' Antonio Ridolfi et la Renaissance Franco-Italienne." *Quaderni di filologia e lingue romanze* n.s. 1 (1985).
- Grabher, Carlo. "Particolari Influssi di Andrea Cappellano sul Boccaccio." *Annali della Facolta*

- di lettere e filosofia dell'Universita di Perugia* 5 (1967-1968 ): 309-332.
- Hahn, Juegen. *The Origins of the Baroque Concept of 'Peregrinatio'*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1973.
- Halperin, David. "Plato and Erotic Reciprocity." *Classical Antiquity* 5 (1986): 60-80.
- Jütte, Robert. *A History of the Senses: From Antiquity to Cyberspace*. Trans. James Lynn. Cambridge: Polity, 2005.
- Jayne, Sears. Notes. Ficino, Marsilio. *Commentary on Plato's Symposium on Love*. Ed. Sears Jayne. Trans. Sears Jayne. Woodstock: Spring Publications, 1985.
- Keller, Hans-Erich. "Jaufre Rudel." *Medieval Italy: an Encyclopedia*. Ed. Christopher Kleinhenz. Vol. 1. New York: Routledge, 2004. 2 vols. 577-578.
- Koenig, V. Frederic. "A New Perspective on the Wager Cycle." *Modern Philology* 44.2 (1946): 76-83.
- Labruzzi di Nexima, Francesco. "Un altro pretendente della canzone *Spirto gentil*." *Rivista europea: rivista internazionale* 12 (1879): 5-27.
- Landi, Ortensio. *Varii componimenti di M. Hort. Lando, nuovamente venuti in luce. Quesiti amorosi...Dialogo intitolato Ulisse. Ragionamento occorso tra un Cavalliere & un'huomo soletario. Alcune novelle*. Vinegia: G. Giolito de Ferrari, 1552.
- Lee, A. C. *The Decameron: Its Sources and Analouges*. New York: Haskell House Publishers Ltd., 1972.
- Lucente, Gregory L. "Lyric Tradition and the Desire of Absence: Rudel, Dnate, and Michelangelo ('Vorrei uoler')." *Canadian Review of Comparative Literature* 10.3 (1983): 305-332.
- Mancini, Franco. *La figura nel cuore fra cortesia e mistica dai Siciliani allo Stilnuovo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.
- Marcus, Millicent Joy. "The Sweet new Style Reconsidered: A Gloss on the Tale of Cimone (Decameron, V, I)." *Italian Quarterly* 81 (1980): 5-16.
- Marrani, Giuseppe. "I sonetti di Rustico Filippi." *Studi di filologia italiana* 57 (1999): 33-?
- Martelli, Mario. "Sul destinatario della canzone «Spirto gentil»." *Medievo e Rinascimento* 9.n.s. 6 (1995): 91-120.
- Marti, Mario. Note. *I poeti giocosi del tempo di Dante*. Ed. Mario Marti. Milano: Rizzoli, 1956.

- Marucci, Valerio. Introduzione. Anonymous. *Libro dei sette savi di Roma / Conti di antichi cavalieri*. Roma: Nuova Coletti Editore, 1987.
- . Note. Anonymous. *Libro dei sette savi di Roma / Conti di antichi cavalieri*. Roma: Nuova Coletti Editore, 1987.
- Mazzotta, Giuseppe. *The World at Play in Boccaccio's Decameron*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- McWilliam, G. H. Notes. Boccaccio, Giovanni. *The Decameron*. Trans. G. H. McWilliam. 2nd Edition. London: Penguin Books, 1995. 803-870.
- . Translator's Introduction. Boccaccio, Giovanni. *The Decameron*. Trans. G.H. McWilliam. 2nd Edition. London: Penguin, 1995. xxxi-cxlv.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. Note. Filippi, Rustico. *Sonetti*. Ed. Pier Vincenzo Mengaldo. Torino: Giulio Einaudi, 1971.
- Migiel, Marilyn. *A Rhetoric of the Decameron*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- Monson, Don A. *Andreas Capellanus, Scholasticism, & The Courtly Tradition*. Washington: The Catholic University of American Press, 2005.
- Musso, Olimpio. "Una leggenda monferrina nel Boccaccio (Decam. I, 5)." *Studi sul Boccaccio* 11 (1979): 243-249.
- Mutini, Claudio. "Giuseppe Betussi." *Dizionario biografico degli italiani*. Vol. 9. n.d. 1967.
- Nardi, Bruno. *Dante e la cultura medievale*. Roma-Bari: Giuseppe & Figli, 1942.
- Nelson, John Charles. *Renaissance Theory of Love: The Context of Giordano Burno's Eroici furori*. New York: Columbia University Press, 1958.
- Nestler, Anna Maria and Vincenzo Partini. *Cecco d'Ascoli, un poeta occultista medievale*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1979.
- Nobili, Flaminio. *Il Trattato dell'amore humano di Flaminio Nobili, con le postille autografe di Torquato Tasso, pubblicato da Pier Desiderio Pasolini, in occasione del terzo centenario dalla morte del poeta*. Roma: E. Loescher, 1895.
- Norcio, Giuseppe. Note. Marziale, Marco Valerio. *Epigrammi*. Torino: UTET, 1980.
- O'Donnell, James. *Confessions. Commentary on Books 1-7*. Vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1992. 3 vols.
- Pallotta, Augustus. "Venetian Printers and Spanish Literature in Sixteenth-Century Italy."

*Comarative Literature* 43.1 (1991).

Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper and Row, 1967.

Paterson, Mark. *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. New York: Berg, 2007.

Petrarca, Francesco. *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*. Ed. Rosanna Bettarini. Vol. 1. Torino: Giulio Einaudi, 2005. 2 vols.

—. *I trionfi*. Ed. Carl Appel. Halle a. S.: M. Niemeyer, 1902.

—. *Le senili (libri XIII-XVIII) e indici*. Ed. Ugo Dotti. Torino: Nino Aragno Editore, 2010.

—. *Poesie minori del Petrarca sul testo latino ora corretto colgarizzate da poeti viventi o da poco defunti*. Ed. Domenico Rossetti. Trans. Domenico Rossetti. Vol. 2. Milan: Società Tipografica de' Classici Italiani, 1831.

—. *Rime, Trionfi e poesie latine*. Ed. G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno F. Neri. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1951.

—. *The Triumphs of Petrarch*. Trans. Ernest Hatch Wilkins. Chicago: The University of Chicago Press, 1962.

Philostratus. *On Heroes*. Ed. Jennifer K. Berenson Maclean and Ellen Bradshaw Aitken. Trans. Jennifer K. Berenson Maclean and Ellen Bradshaw Aitken. Leiden: Brill, 2003.

Picone, Michelangelo. "Dal racconto orientale alla novella: la marchesana di Monferrato (I.5)." Picone, Michelangelo. *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*. Ed. Nicole Coderey, Claudia Genswein and Rosa Pittorino. Ravenna: Longo, 2008. 89-95.

—. "Il principio del novellare: la prima giornata." *Introduzione al Decameron*. Ed. Michelangelo Picone and Margherita Mesirca. Firenze: Franco Cesati editore, 2004. 57-78.

—. "Il rendez-vous sotto il pino (Decameron VII.7)." *Studi sul Boccaccio* 13 (1982): 71-85.

—. "La tenzone «de amore» fra Iacopo Mostacci, Per della Vigna e il Notaio." *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*. Ed. Matteo Perdoni and Antonio Stäuble. Ravenna: Longo, 13-31. 1999.

—. "Un dittico di novelle cavalleresche: Nastagio degli Onesti e Federigo degli Alberighi." Picone, Michelangelo. *Boccaccio e la codificazione della novella: Letture del «Decameron»*. Ravenna: Longo, 2008. 235-256.

Pirotti, Umberto. "Aristotelian Philosophy and the Popularization of Learning: Benedetto Varchi

- and Renaissance Aristotelianism." *The Late Italian Renaissance (1525-1630)*. Ed. Eric Cochrane. Trans. Eric Cochrane. New York: Harper Row, n.d.
- . *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*. Firenze: Leo S. Olschki, 1971.
- Plato. *Plato in Twelve Volumes*. Trans. Harold N. Fowler. Vol. 9. Cambridge: Harvard University Press, 1925. 12 vols.
- . *The Dialogues of Plato*. Trans. B. Jowett. Vol. 5. 1982.
- Plotinus. *The Six Enneads*. Trans. Stephen MacKenna and B. S. Page. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1952.
- Poe, Elizabeth W. *From Poetry to Prose in Old Provençal: The Emergence of the Vidas, the Razos, and the Razos de Trobar*. Birmingham: Summa, 1984.
- Pozzi, Mario. Introduzione. *Trattati d'amore del Cinquecento*. Ed. Mario Pozzi. Roma-Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1975. v-xl.
- Quinn, John M. *A Companion to the Confessions of St. Augustine*. New York: Peter Lang, 2002.
- Renier, R. "E. Trojel, Middelalderens elskovshoffer (Book Review)." *Giornale storico della letteratura italiana* 13 (1889): 371-384.
- Ridolfi, Luc' Antonio. *Aretefila, dialogo, nel quale da una parte sono quelle ragioni allegate, le quali affermano lo amore di corporal bellezza potere ancora per la via dell'udire pervenire al cuore. E dall'altra, quelle che vogliono lui avere solamente per gl'occhi l'entrata sua: colla sentenza sopra cotal quistione*. Lione: Gulielmo Rovillo, 1562.
- Ruffini, Graziano. Introduzione. Andrea Cappellano. *De Amore*. Ed. Graziano Ruffini. Trans. Graziano Ruffini. Milano: Ugo Guanda Editore, 1980. vii-xxvi.
- . Note. Cappellano, Andrea. *De Amore*. Ed. Graziano Ruffini. Trans. Graziano Ruffini. Milano: Ugo Guanda Editore, 1980.
- Russo, Luigi. *Lecture critiche del Decameron*. Roma-Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1967.
- Saint Augustine. *Confessions*. Trans. Henry Chadwick. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Savino, Lorenzo. "Di alcuni trattati e trattatisti d'amore italiani." *Studi di letteratura italiana* 9 (1909): 233-435.
- . "Di alcuni trattati e trattatisti d'amore italiani." *Studi di letteratura italiana* 10 (1914): 1-337.
- Schultz, James A. *Courtly Love, The Love of Courtliness, and the History of Sexuality*. Chicago

- and London: The University of Chicago Press, 2006.
- Sears, Elizabeth. "Iconography of Auditory Perception in the Early Middle Ages: On Psalm Illustration and Psalm Exegesis." Charles Burnett, Michael Fend and Penelope Gouk. *The Second Sense: Studies in Hearing and Musical Judgment from Antiquity to the Seventeenth Century*. London: The Warburg Institute, University of London, 1991. 19-38.
- Spampinato, Margherita Beretta. "Il percorso 'occhi-cuore' nei trovatori provenzali e nei rimatori siciliani." *Messana: rassegna di studi filologici linguistici e storici* 8 (1991): 187-221.
- Spearing, A. C. *The Medieval Poet as Voyeur*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Spitzer, Leo. "L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours." *Studies in the Romance Languages and Literature* 5 (1944): 1-74.
- Stewart, Dana E. *The Arrow of Love: Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2003.
- Torraca, Francesco. "Cola di Rienzo e la canzone «Spirto gentil» di Francesco Petrarca." Torraca, Francesco. *Discussioni e ricerche letterario*. Livorno: Coi tipi di F. Vigo, 1888. 1-102.
- Totaro, Luigi. *Ragioni d'amore. Le donne del Decameron*. Firenze: Firenze University Press, 2005.
- Traversa, Rosanna. "L'attività lionese di Luc'Antonio Ridolfi." Torino: Università di Torino, 1965.
- Varchi, Benedetto. *Opere di Benedetto Varchi ora per la prima volta raccolte*. Vol. 2. Trieste: Lloyd Austriaco, 1858. 2 vols.
- Vellutello, Alessandro. *Le volgari opere del Petrarca*. Venezia: da Sabbio, 1525.
- Virgulti, Ernesto. "In Defence of a New Literature for a New Age: Boccaccio's Introduction to Day IV of the *Decameron*." *Transitions: prospettive di studio sulle trasformazioni linguistiche nella cultura italiana* (2004): 105-122.
- Zoccola, Paolo. Notes. Castiglione, Baldassarre. *Il libro del cortegiano*. Ed. Ettore Bonora. Milano: Mursia, 1972.