



Classicismo e sperimentalismo
nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento

Atti del Convegno

Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014

a cura di

Rossano Pestarino – Andrea Menozzi – Elena Niccolai

Pavia University Press
Scientifica

Atti



Classicismo e sperimentalismo
nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento

Sei lezioni

Atti del Convegno

Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014

a cura di

Rossano Pestarino – Andrea Menozzi – Elena Niccolai

Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento : sei lezioni : atti del Convegno, Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014 / a cura di Rossano Pestarino, Andrea Menozzi, Elena Niccolai. - Pavia, Pavia University Press, 2016. – IX, 122 p. : ill. ; 24 cm. - (Atti)

<http://archivio.paviauniversitypress.it/oa/9788869520280.pdf>

ISBN 9788869520273 (brossura)

ISBN 9788869520280 (e-book PDF)

In testa al front.: Ghislieri

© 2016 Pavia University Press, Pavia

ISBN: 978-88-6952-028-0

Nella sezione *Scientifica* Pavia University Press pubblica esclusivamente testi scientifici valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.

I curatori sono a disposizione degli aventi diritti con cui non abbiano potuto comunicare, per eventuali omissioni o inesattezze.

In copertina: Pavia, Collegio Ghislieri, *Quadriportico*.

Prima edizione: aprile 2016

Pavia University Press – Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia
Via Luino, 12 – 27100 Pavia (PV) – Italia
www.paviauniversitypress.it – unipress@unipv.it

Printed in Italy

Sommario

Premessa

Rossano Pestarino VII

Imitazione dell'antico e creazione del nuovo: il ruolo della memoria nel dibattito fra Quattro e Cinquecento

Lina Bolzoni 1

Ancora sulle strutture macrotestuali della *princeps* delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85

Tobia R. Toscano 19

Anticlassicismi a confronto: Aretino e Ruzante

Luca D'Onghia 53

Classicismo eterodosso: le *Pastorale* di Matteo Maria Boiardo

Cristina Montagnani 71

Bembo sperimentalista? Osservazioni sulla *Historia vinitiana*

Claudio Vela 81

Esposizione accademica ed esegesi ludica: un polittico torelliano

Andrea Torre 97

Abstracts 119

Premessa

Rossano Pestarino

Il volume raccoglie i testi delle “sei lezioni” tenute nell’Aula Goldoniana del Collegio Ghislieri nel novembre 2014, in occasione delle due giornate di studi dedicate al tema *Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento*. In quell’occasione, i sei studiosi che accettarono generosamente l’invito degli allievi del Collegio iscritti al corso di studi in Lettere presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università degli Studi di Pavia, proposero, su un argomento di primaria importanza sia dal punto di vista teorico sia nei risvolti della prassi letteraria, un quadro ricchissimo di risultati consolidati e di spunti di riflessione di grande novità, con riferimento ad autori, temi, aree geografiche, generi, dalla teoria dell’imitazione al rapporto tra latino e volgare, dalla lirica petrarchista alla commedia, dall’epistolografia alla storiografia, nell’ambito della dialettica tra “classicismo” e “sperimentalismo”.

Nella lezione di apertura, Lina Bolzoni indaga modalità dell’imitazione e rapporti tra lettura del modello e scrittura del nuovo alla luce dell’esercizio della memoria, strumento imprescindibile sia dal punto di vista dello scrittore classicista sia da quello di chi «ha scelto la strada più avventurosa di seguire modelli diversi, o affidarsi alla propria individualità». Dagli incunaboli teorici quattro-cinquecenteschi *de imitatione*, si giunge alla figura chiave di Giulio Camillo, inseribile a pieno titolo in una dimensione già “manieristica”: se Petrarca aveva teorizzato un’imitazione che, per mettere al riparo l’imitante dal trasformarsi in *simia*, doveva essere fondata sull’*abstinendum verbis*, Camillo afferma ad esempio in rapporto alla celebre metafora lucreziana per la nascita *in luminis oras*, che essa non andrà ripresa nella sua materialità verbale ma invece “smontata”, compresa a fondo nel suo funzionamento retorico (nel suo “artificio”), e quindi riprodotta in modalità variate e potenzialmente infinite. L’appropriazione e rivisitazione dei modelli, inoltre, sarà fondata non più sulle continue letture, come nella tradizione classica e umanistica, ma piuttosto sull’uso di quelle “macchine retoriche”, architettate da Camillo a partire dai materiali forniti dai testi, significativamente accostabili a quella realizzata dagli scienziati di Lagado di cui si legge nei *Viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift.

La seconda lezione, affidata a Tobia R. Toscano, ci porta a Napoli con un’indagine che intreccia la prospettiva micro- e macrotestuale per riflettere sulla dibattuta fisionomia del libro postumo di rime sannazariane, i *Sonetti et canzoni* pubblicati a Napoli da Johannes Sultzbach nel 1530 quasi come una risposta (così suggerisce Toscano) alla contemporanea *princeps* delle rime del Bembo. In particolare, il saggio torna sulla lettura della “seconda parte” del volume come canzoniere d’autore, scandito dalle consuete rime d’anniversario e strettamente legato alla biografia amorosa e cortigiana di Sannazaro e alla storia della dinastia aragonese, nell’ottica di una «fruizione socializzata della produzione poetica» nella quale ha spazio anche «una dimensione colloquiale che coinvolge persino il re in persona» (che è appunto il caso del sonetto citato nel titolo, al commento del quale Toscano

aggiunge una preziosa tessera di intertestualità con la *breve pittura* rappresentata da una miniatura del manoscritto ora parigino del *De maiestate* di Iuniano Maio). Di particolare interesse è anche l'ipotesi sulla durata della revisione delle rime da parte di Sannazaro, in contrasto con la figura vulgata di un poeta dedito da un certo momento in avanti soltanto al lavoro sui *carmina*.

Nei territori dell'“anticlassicismo”, anzi meglio, di due anticlassicismi a confronto, ci porta la lezione di Luca D'Onghia, dedicata alla lingua teatrale ed epistolare di Aretino e al pavano di Ruzante, e dunque concentrata in particolare sulle modalità di un anticlassicismo espresso sotto la specie dello sperimentalismo linguistico. Dalla *Cortigiana* del 1525 alla prosa epistolare di un Divino Aretino «più fedele ai propri mezzi che ai propri temi», D'Onghia indaga tra l'altro le figure di iperbole così come l'azione di quel «congegno retorico-stilistico ad alta frequenza» riconoscibile nel procedimento dell'astrazione, in una direzione oratoria opposta a quella che orienta la prosa classicistica, e anzi anticipatrice di tendenze future. Fuori dalla 'grammatica' si gioca invece la scelta linguistica di Ruzante, riletta nell'ottica di una dialettica interna tra sperimentalismo linguistico e di generi e approdo, dopo il lungo lavoro di depurazione della «rude incandescenza» del pavano degli esordi, al «paradossale anticlassicismo iperclassico» delle traduzioni / emulazioni della commedia latina, in particolare nella *Piovana*, a sua volta poi oggetto del plagio di Dolce su cui D'Onghia si sofferma nel panorama che traccia di una storia della (s)fortuna di Ruzante.

Cristina Montagnani dedica alle *Pastorale* del conte Matteo Maria Boiardo la sua lezione, che si iscrive nell'ambito delle indagini sui vari e diversi “Rinascimenti”, anche dal punto di vista della «poliedrica varietà di petrarchismi» che abbiamo imparato a conoscere. Come per Sannazaro, anche per Boiardo è fondamentale l'inquadramento dell'esperienza poetica del conte nella storia della dinastia estense, ripercorsa anche nelle implicazioni di politica culturale che connotano l'operato dei diversi signori, per esempio per quanto concerne l'alternanza dei generi letterari richiesti a corte (narrativa mitologica in prosa, narrativa in versi, teatro...) o, ancora più radicalmente, quella tra latino e volgare. Il *focus* del saggio è poi costituito dal commento, molto istruttivo anche dal punto di vista metodologico, dell'esordio della prima egloga delle *Pastorale* proposto come «esempio di una tecnica che in parte agisce anche nell'*Inamoramento*, ma che nelle *Pastorale* si sviluppa soprattutto sul versante stilistico». I versi sono inquadrati nella fitta intertestualità che dichiarano con i classici latini e volgari, Dante compreso, e nell'intreccio di generi letterari diversi, dalla poesia elegiaca alla bucolica “politica” alla lirica volgare, non senza le prove di un dialogo del poeta con altri luoghi della sua opera, lungo le linee della nobile e personale *imitatio* di un autore che, nei suoi esiti più felici, pare «alluda solo al *topos*, senza perseguire intenti di *certamen* col modello».

Al tema del bilinguismo latino/volgare ci porta la lezione di Claudio Vela, dal sorprendente titolo *Bembo sperimentalista?*, dedicata al *magnum opus* dell'“autovolgarizzamento” delle *Historiae Venetae* intrapreso dal cardinale negli ultimissimi anni della sua vita. Quasi come Dante nel giustificare la scelta di scrivere il *Convivio* in volgare (I X 10), anche Bembo, per giocare d'anticipo non su un «Taddeo ipocratista» volgarizzatore dell'*Etica* latina, ma su uno di quegli stampatori senza scrupoli che pubblicano per fini commerciali

pesse traduzioni in volgare, «fidandosi di sé più che d'un altro» (così Dante), procede in prima persona a volgarizzare il latino canonico imposto allo storiografo dalla Serenissima. Se la preoccupazione di Dante era che il *Convivio* volgarizzato da altri potesse risultare “laido”, tutt'altro che “laida” è la lingua sapientemente, e sperimentalmente (anche se «a sua insaputa»!), costruita da Bembo, una lingua che Vela indaga, anche in rapporto a quella risultante dalla revisione anonima effettuata in vista della stampa postuma del volgarizzamento, leggendovi l'intento di creare un modello lessicale e sintattico di prosa storiografica volgare improntata a dignità e gravità: un «ibrido teratologico forse, ma anche affascinante per il suo oltranzismo ideologico-linguistico».

Nell'ambito della Parma farnesiana e dell'Accademia degli Innominati, con l'opera di Pomponio Torelli, ci porta la lezione di Andrea Torre, tra teoresi e prassi, in particolare per quanto concerne il genere della “esposizione accademica” esperito da Torelli, in linea con lo spirito dell'Accademia, nell'ambito di un progetto culturale finalizzato tra l'altro a mediare «fra la tradizione letteraria e filosofica quattro-cinquecentesca da un lato, e le richieste di regolarizzazione del campo letterario formulate in ambito controriformistico dall'altro». La lettura in chiave filosofica dei poeti assume una valenza anche pedagogica, nell'educazione familiare come in quella civile e sociale: il percorso che Torre segue, indagando la lezione petrarchesca intitolata *Aria del bel viso* e il discorso accademico *Gentilezza amorosa*, mette in luce come la parola dei poeti diventi «la base imprescindibile su cui edificare ragionamenti e argomentazioni, qualunque sia il loro oggetto d'analisi» (il bello o la teoria dell'amore o la gentilezza dell'animo), sempre con l'obiettivo, fondamentale per il commentatore ma anche per il lirico chiamato a scrivere testi nuovi, di un'aristotelica catarsi. Sullo sfondo di questo “pensar poetando” torelliano si colloca a contrasto l'esame di un «momento ludico e (auto)ironico di scrittura anche nella storia di chi è parso sempre estraneo alla libertà del riso», ossia l'esposizione (anti?)accademica e parodizzante del sonetto *Nympha, sopra ogni nympa Eva preclara*, «inconsueta incursione nel campo dell'irregolare» della quale Torre ricostruisce le coordinate, all'interno della storia del genere e dell'opera del conte.

Al pubblico degli studiosi, ma anche e prima ancora a quello degli studenti, si affida ora questo volume di grande respiro e ricchezza, che unisce al rigore scientifico degli interventi un'utilità anche didattica esemplare per quanto concerne tanti degli aspetti nodali dell'indagine sui testi letterari del nostro Rinascimento, anche nell'auspicio che, come ha scritto Lina Bolzoni nell'illustrare gli affascinanti e articolati percorsi del suo “lettore creativo”, «le nuove generazioni possano a loro volta fare esperienza del piacere tutto personale che la lettura può offrire e insieme delle risorse creative che può alimentare».

I curatori desiderano esprimere un sentito ringraziamento agli Autori, che con grande cortesia e disponibilità hanno accettato l'invito a partecipare alle giornate di studi, al Collegio Ghislieri, che ne ha reso possibile l'organizzazione, e alla Associazione Alunni del Collegio Ghislieri, che ha generosamente finanziato la pubblicazione di questo volume.

Imitazione dell'antico e creazione del nuovo: il ruolo della memoria nel dibattito fra Quattro e Cinquecento

Lina Bolzoni

Sul dibattito che tra Quattro e Cinquecento si sviluppa intorno all'imitazione, alla scelta degli autori da imitare, disponiamo di una ricca bibliografia (cfr. Quondam 1999). Vorrei qui ricordare, molto sinteticamente, che esiste un nesso profondo tra il dibattito sul ciceronianesimo – che intorno al 1490 impegna Angelo Poliziano e Paolo Cortesi, e poi, nel 1512 e 1513, nella Roma di Leone X, viene ripreso da Pietro Bembo e Giovan Francesco Pico – e il dibattito sui modelli da adottare per la scrittura in volgare. In entrambi i casi si vedono in azione lo stesso canone, gli stessi schemi culturali. Era del resto questa la strada vincente – come ha mostrato Dionisotti – per fondare la piena legittimità della moderna letteratura volgare, per dare avvio a quel Rinascimento dei moderni che Giancarlo Mazzacurati ci ha insegnato a conoscere.¹ Come Virgilio e Cicerone avevano costituito i modelli per una elegante scrittura in latino, così Petrarca e Boccaccio diventano i punti di riferimento obbligati per la 'nuova' letteratura volgare.

A me sembra che nella nostra tradizione di studi sia rimasto in ombra un elemento di non secondaria importanza, qualcosa di simile alla lettera rubata di Edgar Allan Poe, uno di quegli oggetti che, come ha scritto Marcel Proust, «sfuggono alle perquisizioni più minuziose, e che semplicemente sono esposti agli occhi di tutti, passando inosservati, su un caminetto» (Proust 1964, pp. 418-419). La nostra lettera rubata è, a mio parere, la memoria.

Non abbiamo, credo, sufficientemente considerato il fatto che, in un mondo così ossessivamente preoccupato di darsi norme, di fissare dei modelli, la memoria gioca un ruolo essenziale. Se infatti la produzione del nuovo passa attraverso l'imitazione dell'antico, se l'individualità dello scrittore non si può esprimere che facendo proprio un discorso 'altro', scrivere vorrà dire in primo luogo ricordare. Il rapporto con i modelli appare forte e vulnerabile insieme: il canone indica con chiarezza quali sono i testi da imitare, sembra dunque costruire un percorso chiaro e sicuro. Nello stesso tempo – come hanno sottolineato Thomas Greene e Terence Cave² – l'io dello scrittore si esprime solo in un rapporto con qualcosa che è radicalmente diverso e lontano; il modello da imitare / emulare appartiene a un mondo *altro*, a una diversa dimensione del tempo, ma si presuppone che sia accessibile, assimilabile, riproducibile. Tutto si gioca sul rapporto fra imitazione e variazione: è essenziale dunque che l'autore abbia ben presente alla memoria

¹ Si vedano rispettivamente: Dionisotti (2002); Mazzacurati (1985).

² Cfr. Cave (1979) e Greene (1982).

il testo che di volta in volta prende a modello, ma tutto ciò incide fortemente anche sulla natura e la qualità della ricezione. Il lettore ideale, quello che il testo classicista richiede e, nello stesso tempo, contribuisce a costruire, è il lettore che a sua volta è in grado di compiere una «agnizione di lettura»,³ è il lettore cioè che sa cogliere lo spessore del testo, che sa riconoscere i testi ‘altri’ che si stagliano e insieme si nascondono dietro la superficie delle ‘nuove’ parole, è, in altri termini, il lettore che a sua volta ricorda, che è in grado di ripercorrere il processo di imitazione / variazione, e quindi di memoria, che l’autore ha attuato. In altri termini la memoria è essenziale anche perché il lettore possa attivamente partecipare alla sfida, a quella specie di competizione che il testo gli propone. E vorrei ricordare a questo proposito un brano degli *Asolani* del Bembo, là dove Gismondo, il poeta che celebra le gioie dell’amore, risponde a Perottino, l’innamorato infelice, che aveva citato a sostegno della propria visione negativa dell’amore la tradizione poetica: anche se sono felicemente innamorati, dice Gismondo, i poeti parlano di sé in termini dolorosi e straordinari (declinano i cosiddetti «miracoli d’amore»)

non perciò che essi alcuno di que’ miracoli pruovino in sé che i miseri et tristi dicono sovente di provare, ma fannolo per porgere diversi soggetti a gl’inchiostri, acciò che con questi colori i loro fingimenti variando, l’amorosa pittura riesca a gli occhi de’ riguardanti più vaga.⁴

La poesia, ci avverte Gismondo, rende visibile il gioco compiuto dal poeta, che riprende, varia, imita ed emula la tradizione. Qui le metafore visive invitano appunto il lettore a farsi osservatore consapevole, a guardare al testo con uno sguardo che va al di là della prima apparenza perché è consapevole delle regole del gioco e, appunto, è in grado di riconoscere il processo memorativo messo in scena dal poeta.⁵

Ma che cosa, e come bisogna ricordare? Come si plasma la memoria che serve di volta in volta allo scrittore classicista o a quello che ha scelto la strada più avventurosa di seguire modelli diversi, o affidarsi alla propria individualità? C’è una risposta antica e tradizionale a questa domanda. Secondo il modello umanistico la memoria letteraria è frutto di un lungo, faticoso, personale esercizio, si ottiene cioè attraverso un paziente lavoro di lettura, di degustazione, di meditazione dei testi. È un modello di costruzione della memoria che dura anche nell’età della stampa e arriva sostanzialmente fino ai nostri giorni. Nello stesso tempo, tuttavia, si realizzano anche condizioni nuove. Il vecchio modello umanistico, lungo, faticoso, aristocratico, si rivela insufficiente in una età che vede, attraverso la stampa, un forte aumento del pubblico dei lettori. La nuova tecnologia della stampa trasforma inoltre il libro in un prodotto artificiale, rapidamente riproducibile. Si rafforzano così, sotto la spinta di fattori diversi, esigenze di facilità, rapidità, anche di meccanicità nella lettura e nell’apprendimento. I nuovi orientamenti della dialettica e della retorica, che si rifanno a Rodolfo Agricola e a Pierre de la Ramée, promettono di offrire strumenti che servono esattamente a questo scopo. L’uso

³ Nencioni (1967).

⁴ Dilemmi (1991, II, VIII, p. 270).

⁵ Cfr. Bolzoni (2010, cap. III, *La letteratura e il suo pubblico*).

di alberi, tavole, diagrammi, vuole infatti facilitare sia la comprensione che il ricordo del soggetto trattato, in quanto mette sotto gli occhi il metodo seguito per capirlo e conoscerlo. Il vecchio modello di costruzione della memoria diventa così, per alcuni aspetti, insufficiente e obsoleto.

Proprio oggi siamo meglio in grado di capire come ci si possa affidare anche a una strumentazione e a tecniche diverse che dilatano le capacità naturali di ricordare. La nostra familiarità con Internet ci può forse rendere più familiare l'idea di una memoria artificiale, che infatti nel Cinquecento è uno dei termini usati per indicare l'arte della memoria: la costruzione di strumenti per la memoria assume forme quanto mai diverse e attraversa tutto il secolo; i grandi repertori di parole e immagini elaborati a fine secolo (il vocabolario degli Accademici della Crusca e l'*Iconologia* di Cesare Ripa), i trattati sulla memoria, in particolare quei sistemi mnemonici che si pongono a metà strada fra dizionario ed enciclopedia; le raccolte di luoghi comuni, i florilegi di diverso tipo, ad esempio. Ma non bisogna dimenticare il modo in cui il libro è costruito, la strumentazione di cui il testo viene dotato. Ho fatto prima riferimento all'influenza esercitata dai nuovi orientamenti della logica e della retorica, dal ramismo in particolare, e vorrei citare un esempio significativo. Nella Venezia di metà Cinquecento l'Accademia della Fama, che ha come proprio editore Paolo Manuzio, si propone di rinnovare l'enciclopedia del sapere, di attuare un'ampia campagna di volgarizzamenti, di produrre libri che rendano «visibile il sapere». Possiamo farci un'idea di come intendesse realizzare questo progetto attraverso la copiosa produzione di Orazio Toscanella, maestro di scuola e prolifico autore di testi scolastici, collaboratore dei principali editori veneziani, commentatore di Ariosto, interessato a mettere la tradizione retorica al servizio della tradizione latina e volgare. L'uso sistematico di alberi, tavole, diagrammi, mette sotto gli occhi del lettore il procedimento logico seguito per classificare e ordinare il materiale. In questo modo il lettore potrà facilmente ricordare e riusare il patrimonio che la tradizione gli ha trasmesso. L'ordine dei luoghi sulla pagina a stampa riproduce l'ordine degli spazi mentali, e proprio per questo può garantire sia la memoria che la *inventio*. È una nuova versione, tecnologicamente aggiornata, dell'antica tradizione della topica, che fin dall'inizio aveva usato il termine 'luogo' a indicare la fonte dell'invenzione retorica per analogia con un luogo fisico. Possiamo così capire che il libro a stampa, dotato di questi strumenti, agisce da efficace interfaccia tra la biblioteca e lo scrittoio.⁶

I vecchi e nuovi classici, latini e volgari, vengono inoltre accompagnati da indici e apparati sempre più copiosi: troviamo ad esempio il commento, l'allegoria, l'indice delle rime, dei luoghi comuni, delle fonti classiche, ecc., oltre che, a volte, un apparato iconografico. La vicenda editoriale dell'*Orlando Furioso* è, anche in quest'ottica, di grandissimo interesse.⁷ In generale, un testo così confezionato risulta predisposto non solo per essere letto, ma anche per essere ricordato e imitato. Il libro che lo propone offre cioè gli strumenti per la memorizzazione del testo, e quindi anche per la sua riscrittura. Il testo

⁶ Cfr. Bolzoni (1995), cap. I, *Rendere visibile il sapere: l'esperienza dell'Accademia Veneziana* e cap. II *Alberi del sapere e macchine retoriche*. Cfr. inoltre Cevolini (2006).

⁷ Cfr. Bolzoni (2014).

può così facilmente generare da sé nuovi testi e magari nuove invenzioni iconografiche; si trasforma dunque, per usare una felice immagine che Terence Cave ha ripreso da Rabelais, in un testo / cornucopia.

Con queste osservazioni, di carattere molto generale, intendevo richiamare l'attenzione sull'opportunità di integrare i nostri tradizionali approcci critici con un'attenzione alla questione della memoria e alla nuova, molteplice strumentazione di cui il libro a stampa si dota. Vorrei ora fermarmi su due punti specifici:

1. Su come la questione del ruolo della memoria sia presente nel dibattito sul ciceronanesimo.

2. Come due autori, quali Pietro Bembo e Giulio Camillo, collaboratori e amici, e su posizioni molto vicine per quanto riguarda la questione dei modelli da imitare, siano invece rappresentanti di due modelli ben diversi di costruzione della memoria.

In uno degli incunaboli del dibattito sul canone, le lettere che intorno al 1490 si scambiano Paolo Cortesi e il Poliziano, possiamo ritrovare con molta chiarezza le questioni di fondo che animeranno la polemica anche nei decenni successivi. Uno dei punti in discussione riguarda il conflitto fra l'unicità del modello e la molteplicità degli ingegni umani, la diversità degli autori, la ricerca di un proprio stile personale.⁸ C'è una specie di culto dell'unità che caratterizza i fautori del ciceronanesimo, la ricerca cioè di un modello unitario che concentri in sé tutte le bellezze altrimenti disperse e frammentate. Ad esempio, Paolo Cortesi concorda con chi osserva che la prosa latina, da Livio, a Quintiliano, a Lattanzio, presenta una varietà di scelte stilistiche, ma tutto questo gli sembra un'ulteriore riprova della grandezza inarrivabile di Cicerone: dobbiamo pensare, egli scrive, «che fu degno di somma ammirazione l'uomo da cui, come da una fonte perenne, derivarono ingegni tanto diversi».⁹ La *reductio ad unum* della molteplicità si esprime qui significativamente attraverso l'immagine della fonte, che, come ha mostrato David Quint, si lega nel Rinascimento alla questione della *autoritas* letteraria.¹⁰ In quest'ottica la differenza viene ridotta a disvalore. Proprio Paolo Cortesi ne dà una formulazione radicale, prendendo spunto da una delle obiezioni più forti degli avversari, e cioè la molteplicità degli individui, la varietà delle nature umane. È vero, egli scrive, che gli uomini sono diversi fra di loro, ma unico è per tutti il modello, la forma («una tamen est omnibus figura et forma»). Ci sono sì anche gli zoppi, o persone prive di un braccio o di una gamba, ma, rispetto alla forma umana, mancano appunto di qualcosa. Allo stesso modo, conclude, «unica è l'arte dell'eloquenza, unica l'immagine, unica la forma. Coloro che da questa si allontanano sono storti e zoppi».¹¹ La celebrazione dell'uno non lascia spazio alcuno fuori di sé. Quale spazio lascia il canone all'espressione individuale? Come si può costruire uno stile personale entro

⁸ Rinvio a Bolzoni (2012, pp. 269-290).

⁹ «Eum ipsum hominem mirabilem fuisse, ex quo tam diversa ingenia tamquam ex perenni quodam fonte defluerint». (Garin 1952, pp. 908-909).

¹⁰ Quint (1983).

¹¹ «Eloquentiae una est ars, una forma, una imago. Qui vero ab ea declinant, saepe distorti, saepe claudi reperiuntur» (Garin 1952, pp. 908-909).

parametri così nitidi e così inesorabili?¹² La categoria della imitazione e, tutt'al più, della imitazione / emulazione, costituisce la risposta canonica a questa domanda. Lo spazio individuale si delinea come lo spazio della variazione e della combinazione, uno spazio compreso fra i due poli di una meccanica ripresa di componenti dei testi esemplari e del loro riassetto, e quello di una personale rielaborazione. Proprio su questo punto – sul ruolo del singolo scrittore, sulla natura e sulla qualità del suo personale contributo – infuria la polemica. C'è intanto da notare che il canone della imitazione / emulazione è per così dire trasversale: sia per i ciceroniani che per i loro avversari, esso funziona da mediatore fra i processi della lettura e quelli della scrittura. Il punto diventa allora quello del rapporto fra individuo e tradizione esemplare, nel senso che entrano in gioco sia la quantità dei modelli sia la qualità della loro presenza, e della loro funzione, nel momento della scrittura. Una passiva fedeltà al modello inceppa la spinta individuale, blocca la capacità espressiva, aveva scritto Poliziano: «Coloro i quali stanno attoniti a contemplare solo codesti vostri ridicoli modelli non riescono mai, credimi, a renderli, e in qualche modo vengono spegnendo l'impeto del loro ingegno e mettono ostacoli davanti a chi corre, e, per usare l'espressione plautina, quasi remore». ¹³ Altre immagini che entrano in gioco, a rappresentare la degradazione che il ciceronanesimo comporta, sono legate al mondo animale. Preferisco il toro o il leone alla scimmia, scrive il Poliziano, anche se la scimmia è più simile all'uomo. Gli imitatori di Cicerone, continua, sono simili a gazze o a pappagalli, che non capiscono cosa dicono: «Quanti scrivono in tal modo mancano di forza, di vita; mancano di energia, di affetto, di indole; sono sdraiati, dormono, russano. Non dicono niente di vero, niente di solido, niente di efficace. Tu non ti esprimi come Cicerone, dice qualcuno. Ebbene? Io non sono Cicerone; io esprimo me stesso». ¹⁴ È una famosa rivendicazione del proprio io. In Poliziano dunque la forte affermazione della propria individualità si contrappone ai rischi che il canone comporta, rischi di non vitalità, di degradazione animalesca, di regressione.

La diversità individuale non può nascere invece, secondo Cortesi, che dall'accettazione di un rapporto di dipendenza e di autorità, si può costruire, dunque, solo attraverso la differenza che nasce da una somiglianza ricercata e riconoscibile. Ed è proprio qui, nel cuore di una questione essenziale, che si colloca la questione della memoria. La ricerca di uno stile del tutto personale appare infatti ai classicisti come una pericolosa illusione. Bembo, nella lettera a Pico, la rappresenterà come la tappa iniziale di un cammino che, attraverso limiti ed errori, culminerà nel ciceronanesimo. Paolo Cortesi le dedica un vero fuoco d'artificio di immagini. Chi pensa, egli dice, di poter scrivere senza imitare nessuno, finisce col rubacchiare qua e là e produrre un testo caotico, caratterizzato da una varietà disordinata,

¹² Per alcuni caratteri della riflessione occidentale sullo stile, cfr. Ginzburg (1998, pp. 136-170).

¹³ «Nam qui tantum ridicula ista quae vocatis liniamenta contemplantur attoniti, nec illa ipsa, mihi crede satis repraesentant, et impetum quodammodo retardant ingenii sui, currentique velut obstant et, ut utar plautino verbo, remoram faciunt» (Garin 1952, pp. 904-905).

¹⁴ «Carent enim quae scribunt isti viribus et vita; carent actu, carent affectu, carent indole, iacent, dormiunt, stertunt. Nihil ibi verum, nihil solidum, nihil efficax. Non exprimis, inquit aliquis, Ciceronem. Quid tum? non enim sum Cicero; me tament, ut opinor, exprimo» (Garin 1952, pp. 902-903).

mostrandosi essi ora sordidi e incolti, ora luminosi e fiorenti, dando l'impressione di semi svariati, e fra loro diversissimi, messi a germogliare nel medesimo campo. Di necessità cibi vari vengono mal digeriti insieme; analogamente parole troppo diverse contrastano in così eterogenea mescolanza.¹⁵

Metafore agricole convivono con quelle culinarie; interviene inoltre un'altra metafora canonica, quella del viaggio. Senza una guida sicura, scrive il Cortesi, uno vaga a caso, tra le spine, «*deius inter spinas volutatur*», mentre chi si affida a Cicerone «*ex proposito itinere ad constitutum locum sine lapsu et molestia contendit*» («senza fatica e senza sbagliare raggiunge il luogo destinato per la strada che era stata fissata»),¹⁶ una singolare similitudine architettonica concentra infine in sé motivi diversi: «Discorsi così fatti rassomigliano alle case degli Ebrei piene dei beni impegnati in tempi diversi da gente diversa: ecco là una sopravveste, qua un mantello e un vestito e stoffe svariate». ¹⁷ Il motivo del furto si associa qui a un pizzico di antisemitismo, e il testo di chi insegue l'araba fenice dell'originalità, condannandosi così allo stadio di un ladruncolo, viene paragonato all'interno disordinato di una casa di pegni. Il paragone fra testo ed edificio era già nella tradizione;¹⁸ il dibattito sul ciceronianesimo contribuisce a rinverdirlo.

Per Cortesi, come per i fautori del classicismo, l'originalità, la ricerca personale dello stile, la libertà dai modelli sono un mito proprio perché non ci si libera dalla memoria nel momento in cui si scrive, non si esce, come si diceva, dal circolo della lettura / scrittura. «Mio caro Poliziano», – scrive il Cortesi – «bisogna rimanere fedeli a certi autori sui quali i nostri ingegni si formino e quasi si alimentino. Gettano essi nell'anima nostra come dei semi, che poi col tempo quasi spontaneamente vengono germogliando». ¹⁹ L'immagine evangelica del seme entra qui nel cuore del dibattito sul rapporto letterario (sulla scia forse anche di Seneca, che aveva usato la stessa immagine in una delle *Lettere a Lucilio*, 38, 1-2). Comprendiamo che per Cortesi la scelta degli autori da imitare comporta anche un controllo sulla formazione della propria memoria, significa intervenire su quel terreno delicato, al limite fra consapevolezza e automatismo, dove la lettura nutre la scrittura.

In modo analogo Bembo racconta nella lettera a Pico la difficile lotta che ha dovuto ingaggiare contro le macchie che gli autori mediocri avevano lasciato nel suo animo:

Infatti distruggere ciò che con continua fatica si è introdotto nell'animo non è sempre così facile come invece sarebbe necessario. Ma nulla certamente è così duro e difficile che non sembri

¹⁵ «*Cum modo sordidi et inculti, modo splendidi et florentes appareant, et sic in toto genere tamquam in unum agrum plura inter se inimicissima sparsa semina. Fieri enim non potest quin varia ciborum genera male concoquantur, et quin ex tanta colluvione dissimillimi generis inter se verba collidantur*» (Garin 1952, pp. 910-911).

¹⁶ *Ibidem*, p. 910; cfr. nota 23.

¹⁷ «*Horum sane omnis oratio est tamquam Hebraeorum domus, quibus sunt ad quoddam tempus diversorum hominum bona oppignerata: nam ibi et lacernae et amictus et paenulae et multorum saepe pallia suspensa internoscuntur.*» (Garin 1952, pp. 910-911).

¹⁸ Cfr. Bolzoni (1995, pp. 198-203).

¹⁹ «*Omnino, Politiane, certis auctoribus insistendum est quibus ingenia formentur et tanquam alantur. Relinquant enim in animis semina, quae in posterum per se ipsa coalescunt*» (Garin 1952, p. 910).

che sia possibile vincerlo e superarlo con il nostro impegno, soprattutto se vi ci dedichiamo con tutte le nostre forze così da ottenerlo. Pertanto, messa in atto tutta la nostra diligenza ed essendo riusciti alla fine a cancellare completamente dalla nostra memoria quei modi che vi erano penetrati profondamente nel tempo in cui non imitavamo i migliori, indirizzai tutta la mia fatica verso quegli autori ottimi e sommi, cui faccio riferimento.²⁰

Come il seme che cade nel terreno, le letture si depositano negli spazi della memoria, vi lasciano un'impronta con cui bisognerà fare i conti, macchie che sarà faticoso cancellare.

Accenti simili, e di grande interesse, troviamo nella polemica suscitata dal *Ciceronianus* di Erasmo, il dialogo pubblicato nel 1528 in cui il grande umanista del Nord metteva alla berlina i ciceroniani romani, insinuando anche il dubbio che nel loro culto fanatico per Cicerone non fosse assente una traccia di paganesimo. Fra gli avversari di Erasmo troviamo Etienne Dolet (1509-1546), il futuro editore del *Gargantua*, che sarebbe stato bruciato come eretico. Nel 1535 egli pubblica il *Dialogus de imitatione Ciceroniana, adversus Desiderium Erasmum Roterodamum, pro Christophoro Longolio*, in cui attacca ferocemente uno dei temi centrali del *Ciceronianus*, l'idea cioè che l'imitazione di un unico modello comporta uno stravolgimento della propria personalità, per cui si finisce col presentarsi in pubblico indossando una maschera. In realtà, sostiene Dolet, Erasmo è il vecchio geloso dei giovani che non lo scelgono più come maestro, vorrebbe che imitassero lui invece di Cicerone; la sua idea del ciceroniano come di uno che maschera la propria vera identità è pura follia: «Che idea è mai questa, se non da folle e ignorante? Volere che nessuno sia diverso da quello che si è?».²¹ La verità è che lui, Erasmo, ha indossato maschere oscene quando ha imitato Apuleio e Luciano: è chiaro che «lui stesso già da tempo si è mostrato sulla scena mascherato in modo più turpe e osceno».²²

Al di là degli eccessi polemici, qui – come altrove nel dialogo – Dolet mette in luce quanto di semplificadorio e di illusorio era presente nell'idea erasmiana della trasparenza dello stile, del testo come specchio dell'anima dello scrittore. È folle denunciare la maschera altrui, secondo Dolet, quando non ci si rende conto della maschera che si indossa. Lo stile personale appare in ogni caso come frutto di una contrattazione con testi altrui, la fisionomia del testo è in ogni caso mascherata.

È in questo contesto che Dolet riprende la riflessione sul controllo della memoria, sull'efficacia dell'azione che la lettura dei testi esemplari esercita nella nostra mente. Egli attribuisce infatti a Cicerone una funzione maieutica proprio nel delicato momento in cui l'animo genera i concetti, le *sententiae* intorno a cui costruire il testo: la lettura

²⁰ «Deleri vero ea, quae quis diuturno studio in animo induxit suum, non tam saepe facile est, quam oportet. Sed nihil est profecto tam difficile tamque durum, quod non labore nostro posse vinci superarique videatur, praesertim si in eo, quantum facere et consequi possumus, contendamus. Itaque summa a nobis adhibita diligentia: e memoria tandem nostra deletis penitus iis, quae alte tunc imitatione non optimorum insederant in ea rationibus, omne meum studium ad illos contuli optimos atque summos, quos dico» (Santangelo 1954, p. 52).

²¹ «Cuius est haec, nisi dementis et insipientis sententia? alium esse, quam est, velle neminem». (Telle 1974, p. 89.).

²² «Eum ipsum turpius obsceniusque personatum in scaenam iam diu prodiisse» (*Ibidem*, p. 90).

di Cicerone, egli dice, le risveglia in noi, «affinché risvegli e sproni la nostra ragione, che era come assopita nel sonno, o come sonnacchiosa e mezza addormentata, e affinché l'immagine formatasi nella memoria di ciò che, leggendo, abbiamo trovato di illustre, significativo, ben ordinato, aguzzi il nostro ingegno e tragga fuori e renda più efficaci quei concetti che nei nostri animi sono rozzi e appena sbazzati, così che al momento di scrivere li abbiamo sotto mano e pronti per l'uso».²³

Se per i classicisti non ci si libera dal circolo della memoria, il problema diventa quello non di una illusoria fuga nella libertà e nell'originalità dello stile, ma di un controllo sulla memoria, sui modi in cui essa aiuta a travasare nel 'nuovo' testo le bellezze degli antichi. È anche sullo sfondo di questi temi che diventa particolarmente interessante la complessa relazione, di analogie e di differenze, fra Pietro Bembo e Giulio Camillo.

Giulio Camillo,²⁴ poeta e maestro di retorica, commentatore di Petrarca e di Virgilio, interessato alla cabala e all'alchimia, amico di Tiziano, di Lorenzo Lotto, di Sebastiano Serlio, ossessionato dal progetto di un universale teatro della memoria, può apparire a prima vista abissalmente lontano dal mondo di Pietro Bembo. In realtà i rapporti tra i due sono ricchi e ben documentati, e vedono una collaborazione proprio sul terreno di ricostruzione della tradizione letteraria: mi limito qui a ricordare che nel 1523 Camillo spedisce a Bembo una copia manoscritta del *Novellino* e di rime duecentesche, e a rinviare alla recente edizione delle *Chiose al Petrarca* curata da Paolo Zaja.²⁵ Bembo e Camillo sono schierati sullo stesso fronte, per quanto riguarda la questione dei modelli da imitare, sia per il latino che per il volgare. Profondamente diversa è tuttavia, come si accennava, la via che propongono per mettere in atto il processo di imitazione, imitazione e emulazione. A differenza di Bembo, Camillo propone un metodo preciso, una via artificiosa da seguire per controllare il patrimonio della memoria letteraria e per metterla di nuovo a frutto nella scrittura.

Proprio su questo terreno egli segna nettamente la sua distanza da Erasmo, in uno scritto che polemizza con il *Ciceronianus* e che viene pubblicato col titolo di *Trattato dell'imitazione*. A differenza di Erasmo Camillo sottolinea il carattere tutto libresco, tutto artificiale, dello scrivere in latino: «la lingua latina non si parla più come la nostra popolare o la gallica, et è già fermata ne' libri, e noi, che non siamo nati in lei, se la vogliamo avere, convien che la cogliamo dai libri dove si è fermata».²⁶ La questione dei volgari – l'italiano, il francese, ad esempio – emerge appunto in questo contesto. Ne risulta in certo senso capovolta la prospettiva di Erasmo, che aveva denunciato il carattere tutto artificiale del ciceronianesimo, in nome della dimensione più naturale di un'imitazione eclettica, rispettosa delle caratteristiche individuali. Camillo gli risponde che nel mondo moderno per natura si parla in volgare e che lo scrivere in latino è operazione del tutto

²³ «Ut velut consopitam somno cogitationem nostram, vel eam ipsam oscitantem et dormitantem suscitet et exacuat, animumque percutiat, eorum quae illustria, insignita, explicataque legimus, *traducta in memoriam imago* ac quae inchoata sunt et rudia tantum in animis nostris sensa, in vim maiorem deducat faciatque, ut scribentibus nobis praesto sint ea et accincta» (Telle 1974, p. 66).

²⁴ Rinvio, anche per la bibliografia, all'introduzione di Bolzoni (2015).

²⁵ Zaja (2009).

²⁶ Weinberg (1970, p. 163).

artificiale. Vedere e accettare fino in fondo questa dimensione di artificialità diventa per Camillo la via obbligata per riconoscere e riprodurre la natura delle cose. «Io non credo – scrive il Camillo – che la natura dell'autore possa essere imitata già mai, ma solamente que' consigli che da lei procedono [...]. Et invero questi consigli sono di tanta virtù [...] che di loro in loco della natura a bastanza contentar ci possiamo».²⁷ È interessante il fatto che questo passo viene subito dopo l'affermazione che coloro che negano la validità della imitazione, o predicano una imitazione eclettica, «confondono le parti della eloquenzia», «perché non hanno voluto filosofar intorno a questo fatto».²⁸ Camillo è d'accordo con Erasmo sul fatto che non si può mutare la natura di ciascuno, ma rifiuta di trarne le stesse conseguenze. Il problema viene decisamente spostato sul piano della retorica, o meglio di una filosofia della retorica di cui Camillo ritiene di possedere una chiave innovativa e definitiva: poco più sopra aveva parlato di una «natural filosofia del figurar topicamente»²⁹ di cui rivendica la scoperta. L'artificio retorico e i suoi meccanismi costitutivi: questo è per Camillo il terreno della imitazione. In questo modo egli viene a segnare la propria differenza non solo da Erasmo, ma dallo stesso Bembo. Per Camillo infatti l'imitazione riguarda il modo di scegliere e di costruire le figure retoriche, investe dunque un livello più profondo di quello tradizionalmente collegato con l'*elocutio*. Rispetto a Bembo, inoltre, la via di Camillo non è soltanto tutta retorica e artificiosa, ma più breve e, nello stesso tempo, più meccanica e universale.

Il tentativo che Camillo compie è di cogliere nel profondo la natura dell'artificio retorico, il che significa, nella sua ottica, conoscere e controllare i meccanismi della scrittura letteraria. A questo è dedicata la parte sui «tre principali ordini» che «possono essere della lingua accommodati a vestir ciascun nostro concetto: il proprio, lo traslato, e quello a cui perfino a qui (forse per non essere stato così bene inteso né conosciuto) non è caduto nome e che noi in tutta l'impresa nostra chiamiamo e chiameremo sempre topico».³⁰ I tre ordini delineano in realtà un percorso che cerca di penetrare nel testo a livelli sempre più profondi. Al di là delle parole «proprie» (corrispondenti a un discorso puramente denotativo), e al di là anche delle figure retoriche, Camillo cerca di risalire all'ordine topico, e cioè a quei meccanismi logici che sono alla base della genesi stessa delle figure. Riprendendo infatti una linea che era stata di Rodolfo Agricola, Camillo applica alla retorica gli schemi «topici» che tradizionalmente venivano usati per classificare e per produrre le diverse argomentazioni logiche. In questa ottica l'oratore e ancor più il poeta da un lato usano fino in fondo tutti gli strumenti della logica, d'altro lato ne dilatano il campo d'azione, facendo ricorso anche a luoghi topici deboli dal punto di vista strettamente logico, ma efficaci dal punto di vista espressivo. Vediamo come questo schema logico-retorico entra in gioco nella imitazione letteraria.

Camillo è ad esempio colpito dalla bellezza di un'immagine che Lucrezio usa più volte per parlare della nascita, 'uscire nei paesi della luce' (I, 22-23: «nec sine te quicquam dias

²⁷ *Ibidem*, pp. 178-179.

²⁸ *Ibidem*, p. 178.

²⁹ *Ibidem*, p. 167.

³⁰ *Ibidem*.

in luminis oras / exoritur», leggiamo ad esempio nell’Inno a Venere) e pensa che basterà analizzarla, scomporla, per catturarne il segreto; tutto consisterebbe nel fatto che Lucrezio ricorre al «loco de’ consequenti», ha cioè attinto la sua immagine da ciò che accade dopo la nascita, da ciò che le consegue. Se voglio parlare della nascita – scrive il Camillo – «se io dicessi “uscir ne’ paesi della luce”, si come disse Lucrezio, per mio avviso porterei pericolo di esser notato [...]. Ma la gran laude ch’io posso meritar, in questo terzo ordine topico è posta, che, scoperto l’artificio di Lucrezio, con quel medesimo posso fabricar un’altra figura, non di minor bellezza, senza rubare».³¹ Si tratta di smontare la figura, di ricondurla ai meccanismi che l’hanno generata; in questo modo si passerà dal particolare all’universale, da ciò che è unico e irripetibile a qualcosa che invece si può controllare, manipolare, variare. È esattamente questo procedimento – il ricondurre cioè la figura di un testo ai suoi luoghi topici – che permette di attuare l’imitazione / emulazione dei testi esemplari, che permette dunque di compiere quello che per il classicismo costituisce il punto più alto della imitazione. L’imitazione diventa un procedimento insieme meccanico e obiettivo, un meccanismo che permette di manipolare e riprodurre il tesoro delle bellezze depositate nei testi esemplari.

Gran parte del lavoro del Camillo è dedicato appunto a offrire gli schemi, la griglia logica e retorica, che rende possibile tutto questo. Questo è il senso della sua lunga rielaborazione della teoria delle forme di Ermogene e, soprattutto, del suo lungo lavoro sui luoghi topici. Alla *Topica*, del resto, sarà legata, nel secondo Cinquecento e più oltre, fino al pieno Seicento, gran parte della sua fama. Il singolo testo, la singola figura retorica, danno così accesso al vasto mondo dei possibili, cui il poeta, l’eloquente, opportunamente guidati, potranno attingere. Possiamo vedere qui il carattere per così dire manieristico del classicismo di Camillo, la sua idea che in fondo i segreti della bellezza dei classici siano riconducibili all’artificio, a qualcosa appunto che si può smontare e rimontare. Camillo legge e commenta i poeti (Petrarca e Virgilio in primo luogo), con un impegno che gli assicura una fama notevole, e un posto di rilievo nella cultura e nella pratica letteraria del primo Cinquecento. Nello stesso tempo il suo è una specie di corpo a corpo col testo, volto a strappargli i suoi segreti. Nell’*Artificio della Bucolica* ad esempio studia i modi usati da Virgilio per lodare Varrone per la filosofia epicurea e Gallo per la poesia, e commenta: «Conosciuto il *methodo* siamo certi, che per così fatta via haverebbe possuto lodar più huomini da studi sempre diversi»; in questo modo, aggiunge, «possiamo quasi con mano toccar le vie per le quali è caminato Virgilio, et dietro al lume ch’egli ci fa mover li passi».³²

Camillo si presenta come colui che apre le vie, scopre i tesori nascosti nei classici e nello stesso tempo ridà loro la vita, li rende di nuovo operativi. Vediamo come, nel *Discorso in materia del suo teatro*, egli descrive il suo rapporto con gli antichi retori: nel *Timeo* platonico si racconta che alle origini il Demiurgo affida agli dei suoi ministri il compito di ‘fornir’ la fabbrica: la faranno mortale, imitando quella immortale prodotta dal Demiurgo. Gli antichi retori, sostiene Camillo, sono come il Demiurgo, hanno costruito retoriche

³¹ *Ibidem*, p. 166.

³² Camillo (1594, c. 88v e c. 86v).

vicine all'intelletto, mentre lui «fabbricherà dell'altre che caggiano sotto'l senso».³³ È interessante che, sia pure in un contesto apparentemente modesto, Camillo parli del suo lavoro in termini creativi: come gli dei ministri hanno dato vita al mondo sensibile, così lui ha ricreato la retorica. E nello stesso tempo l'ha rivoluzionata: egli utilizza la lezione degli antichi maestri, come sottolinea più volte, di Cicerone, ad esempio, di Demetrio Falereo, di Ermogene, ma parte dal basso, dalle singole materie invece che dai generi o dalle forme e così, grazie alla strumentazione retorica (la topica) e al Teatro mette subito a disposizione di tutti sia la materia da trattare sia le forme adatte.

Come spesso accade il lettore proietta sul testo le sue attese, i suoi modelli teorici. Così fa Camillo quando legge i classici: vi scopre un 'metodo', e nello stesso tempo sospetta che in realtà loro stessi ne fossero consapevoli, che loro stessi usassero appunto i luoghi topici. Così nell'*Artificio della Bucolica*, a proposito della quarta egloga, leggiamo che Virgilio, «volendo celebrare il nascimento di uno nobilissimo fanciullo, si apparecchia davanti la persona del fanciullo, dalla quale tira sette fonti di lui con poetico artificio, et quantunque undeci ne insegni Cicerone, nondimeno Virgilio ne elesse sette, cioè la natura, la fortuna, lo habito, li studii, li fatti, li casi, l'affettione».³⁴ È davvero singolare questa rappresentazione di Virgilio che, mentre si accinge a scrivere uno dei suoi testi più famosi, visualizza il fanciullo appena nato e vi applica lo schema topico elaborato da Cicerone. Camillo chiaramente vi proietta se stesso, o almeno il modo in cui si mette in scena ad esempio nel *Trattato delle materie*, dove mostra come i suoi luoghi topici siano in grado di produrre testi, di mediare appunto tra memoria e invenzione. Camillo, come sempre alla ricerca di sponsors e protettori, indirizza al duca Ercole d'Este un sonetto che celebra la sua investitura e nello stesso tempo fa vedere con quali procedure l'ha costruito. «Doveva primieramente, come feci, veder se ne gli ordini miei trovava alcuno artificio ridotto all'universale, il qual mi potesse mostrare il camino alla trattatione di questa materia particolare»³⁵ scrive Camillo, il quale poi mette sotto gli occhi del principe il «gorgo dell'artificio», [Figura 1] uno schema basato su 7 luoghi topici opposti (ad esempio 'venuta in signoria', 'partenza da signoria', 'venuta in vita', 'partenza dalla vita'). Per ogni luogo topico sarà possibile attingere al modo in cui i grandi poeti l'hanno trattato: la memoria poetica sarà così pronta all'uso, incanalata entro lo schema dei luoghi topici. Abbiamo qui una macchina retorica; nello stesso tempo l'immagine del gorgo, e della fonte, suggerisce l'idea di qualcosa che vive: tutto ciò l'ho fatto, scrive Camillo, «con l'aiuto della similitudine del Sole e de gli altri fonti topici e risplendono et con soave mormorio corrono».³⁶ È una specie di marchingegno acquatico che si mette in moto: i luoghi retorici sono da sempre nella tradizione associati con la sorgente. Ma certo il punto di riferimento essenziale sono le ruote lulliane, il mito dell'*ars combinatoria*, la possibilità di mettere in azione qualcosa che permette di ricordare e di creare.

³³ Camillo (1579, p. 13).

³⁴ Camillo (1594, cc. 76v-77r).

³⁵ Weinberg (1970, p. 163).

³⁶ Weinberg (1970, p. 168).

Vere e proprie macchine retoriche entrano in gioco nel progetto del Camillo, e le possiamo immaginare, pronte all'uso, accanto ai libri ordinati per tagli e collocati nei diversi luoghi del Teatro. Camillo ne parla anche nel *Discorso in materia del suo teatro*, dove garantisce che esse sapranno offrire tutti gli strumenti necessari quando la materia da trattare è difficile da abbellire, si presta male all'invenzione:

Ma quando la cosa non sarà honesta, ovvero sarà povera, se lo scrittore la metterà dentro del centro di quella nostra artificiosa rota, che già feci vedere al nostro molto Magnifico S.M. Agostino Abioso, le Signorie de quali potranno dir quel, che io al presente passo con silenzio, se lo scrittore adunque la metterà dentro del cerchio della detta rota tirando, ed assumendo dalla circonferentia al centro tutte quelle cose, che la possano aggrandire, potrà senza dubbio farla parer quasi tale, quali sono le grandi.³⁷

La testimonianza di Agostino Abbiosi, oratore e poeta, ambasciatore a Venezia per la città di Ravenna tra il 1527 e il 1528,³⁸ viene qui invocata da Camillo a integrare la descrizione del suo Teatro che egli indirizza a Trifon Gabriele e al gruppo di amici veneziani che si raccolgono intorno a lui. L'«artificiosa rota» di cui parla Camillo e che l'Abbiosi ha potuto vedere con i suoi occhi, doveva essere del tutto simile a quel «gorgo dell'artificio» che vediamo in funzione nel *Trattato delle materie*; le edizioni cinquecentesche ce ne hanno tramandato l'immagine e noi possiamo immaginarlo, oltre che dentro il Teatro del Camillo, a far parte del magazzino ideale di macchine per costruire testi in cui troverà posto ad esempio la macchina dell'Accademia di Lagado, che Gulliver incontra in uno dei suoi viaggi.³⁹

La macchina per produrre testi (l'«artificiosa rota», il «gorgo dell'artificio») si basa sull'artificio, sull'idea di una scomposizione logica dei testi che riesce a catturarne i segreti. Ma è interessante vedere come questo modello della macchina si leghi a suggestioni di altro tipo, a cominciare da quella degli automi, delle statue che si muovono, quasi prendono vita. Nell'*Artificio della Bucolica* Camillo commenta, come fa spesso, il passo delle *Georgiche* (IV, 338 e sgg.) in cui Virgilio fa parlare Proteo legato, e Sileno e le Sibille sciolte; il poeta, dice Camillo, si rifà a Platone, che nel *Menone*

³⁷ Camillo (1579, pp. 20-21).

³⁸ Torre (1960).

³⁹ ««Ella, forse, si stupisce di vedermi lavorare all'impresa di far progredire le scienze speculative con mezzi pratici e meccanici; eppure il mondo non tarderà ad accorgersi della utilità delle mie ricerche, ed io mi lusingo che pensiero più nobile mai zampillò dal cervello di un uomo». [...] Mi condusse, quindi, vicino alla macchina [...] e su questa si trovavano scritte tutte le parole della loro lingua [...]. Il professore mi invitò a prestare attenzione, chè appunto s'accingeva a mettere in moto la macchina. Ciascun discepolo prese, al cenno del maestro, un manico di ferro (ce n'erano quaranta fissati intorno agli orli della macchina) e d'un tratto lo fece girare. Naturalmente la disposizione delle parole cambiò in tutto e per tutto. Il maestro ordinò allora a trentasei scolari di leggere pian piano i vari righe così come apparivano sulla macchina; e quando quelli trovavano tre o quattro parole unite insieme che potevano far parte d'una sentenza, le dettavano ai quattro rimanenti discepoli che fungevano da scrivani. Questo lavoro fu ripetuto tre o quattro volte, e a ogni girata di manico, per il congegno speciale della macchina, le parole cambiavano posto in seguito al rovesciarsi dei quadratini di legno». (Swift 1970, pp. 266-276).

non solamente dimostra la diritta opinione esser men degna della scienza, benché ugualmente utile, ma assomiglia anchora la scienza alle legate statue di Dedalo, et alle sciolte la diritta opinione. Et in vero bella fu cotal similitudine, perciocché quelle artificiose statue, che per le maestrevoli rote si solevano muovere, o per altro artificio, all'ora stavano ferme, et immobili che erano legate strettamente, et all'ora pareva che camminassero, che erano liberate da legami.⁴⁰

Le «maestrevoli rote», «l'artificio», fanno pensare alle macchine retoriche di cui abbiamo parlato, tanto più perché Proteo rappresenta la materia prima, su cui opera l'eloquente. Come gli automi, così la materia, apparentemente legata e immobile nel Teatro del Camillo, si potrà mettere in moto, come a riprendere vita. Il fascino degli automi, delle statue che si muovono e si animano, è presente anche nel *Discorso in materia del suo teatro*, e stavolta è legato all'armonia prodotta dal ritmo degli endecasillabi in Petrarca, di cui Camillo ritiene di aver individuato la legge, la logica compositiva:

In Egitto – egli scrive – già erano fabricatori di statue tanto eccellenti, che condotta che haveano alcuna statua alla perfetta proportione, ella si trovava animata de Spirito Angelico, perché tanta perfectione non poteva star senza anima. Simili a cosifatte statue io trovo le parole per virtù della compositione... le quali parole subito che sono messe nella lor proportione, si trovano sotto l'altrui pronontia quasi animate d'harmonia.⁴¹

Egli ha notato in un libro come procede Petrarca, riprendendo alcuni modelli danteschi; l'ha fatto per rispondere a un quesito che gli ha posto Trifon Gabriele; è un ritrovato del tutto nuovo, «per non esser stato nella considerazione delle genti, né peravventura in quella del medesimo Poeta, nondimeno è non pur vero, ma tanto necessario, che non può esser altrimenti, imperoché la ragion dell'aritmética ci conduce a forza a confessare il vero».⁴² Il procedimento che Camillo descrive è per certi aspetti simile a quello messo in atto per i luoghi topici: ha analizzato i versi di Petrarca, vi ha individuato delle leggi oggettive, matematiche nella composizione delle sillabe e ha capito che sono proprio loro a dar vita ai versi, così come accade nelle statue egizie di cui parla Ermete Trismegisto nell'*Asclepio* (24, 34): le parole, nei versi petrarcheschi, una volta che siano pronunciate, si «animano di armonia», così come le perfette proporzioni presenti nelle statue egizie reclamano, quasi obbligano la presenza della vita («perché tanta perfectione non poteva star senza anima»).

Il modo in cui Camillo guarda alla poesia e ai suoi segreti passa dunque attraverso la macchina, ma è sensibile alla possibilità che la macchina si muova, assuma forza e vita, come le statue di Dedalo, come le magiche statue degli dei egizi. Ma c'è anche una dimensione, in parte segreta, che associa la macchina alla vita. Vediamo ad esempio un passo del *De imitatione dicendi*, dove spiega che Demetrio Falereo e Ermogene non hanno potuto far fronte alla moltitudine quasi infinita delle forme e delle materie: «Vedevano infatti che quasi innumerevole è il numero delle forme, non diversamente dagli argomenti di cui si può scrivere, ovvero le infinite materie che quasi ogni giorno ci

⁴⁰ Camillo (1594, c. 85v).

⁴¹ Camillo (1579, p. 33).

⁴² *Ibidem*.

si presentano» e esprime il desiderio che qualcuno «possa ritrovare negli scrittori migliori le forme disperse, anche quelle più minute», le divide «quasi nelle loro membra» («quasi quaedam membra») e ne mostri l'ordine e l'efficacia.⁴³ È chiaro che qui Camillo esalta il proprio lavoro: l'auspicio espresso corrisponde esattamente alla «via breve» che lui ha costruito. Molto indicativo è il paragone usato: Camillo ha cercato e catalogato anche le forme più minute, «quasi quaedam membra». Il testo, secondo un'antica concezione, diventa un corpo, e le sue parti sono come le membra. Questa è l'origine di un'altra immagine, molto forte e efficace, con cui Camillo descrive il lavoro di analisi da lui condotto sui testi classici, quella dell'anatomia: «è stato mio consiglio – scrive nel *Trattato dell'imitazione* – di far di perfettissimi autori sì minuta *anatomia*, che tutti que' lochi che han potuto esser fati ricchi della lingua de' nobilissimi scrittori non sono stati contaminati della lingua de' non perfetti».⁴⁴ I testi dei classici sono come dei corpi, disposti sul tavolo dell'anatomista. Il lavoro di Camillo ha permesso di sezionarli così da recuperarne le strutture nascoste, di renderle visibili, come nel teatro anatomico. Non si tratta di una semplice analogia. Camillo segue da vicino, con grande interesse, gli esperimenti contemporanei di anatomia (ricordiamo che il *De humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio è pubblicato nel 1543) e li ricorda proprio in relazione al lavoro condotto per il Teatro. Ho scelto come modello il corpo umano, scrive nella lettera al Flaminio, per la sua perfezione. Ha letto a questo proposito più volte il divino *Timeo*, Galeno, Aristotele, Cornelio Celso, Cicerone, Plinio, Lattanzio, ma soprattutto se ne è convinto, scrive Camillo, «per essermi ancora da uno eccellente anatomista homai in due corpi humani, di membro in membro il divin magisterio mostrato».⁴⁵ L'esperienza diretta è dunque più forte della testimonianza dei libri. Nel *Trattato dell'imitazione* il ricordo dell'esperimento dell'anatomista si fa preciso e dettagliato:

Ricordami già in Bologna che uno eccellente anatomista chiuse un corpo umano in una cassa tutta pertugiata e poi la espose ad un corrente d'un fiume, il qual per que' pertugi nello spazio di pochi giorni consumò e portò via tutta la carne di quel corpo, che poi di sé mostrava meravigliosi secreti della natura negli ossi soli e nei nervi rimasi. Così fatto corpo, dalle ossa sostenuto, io assomiglio al modello della eloquenzia, dalla materia e dal disegno solo sostenuto.⁴⁶

⁴³ «Animo enim videbant formarum innumerabilem pene numerum esse, non aliterque rerum scribendarum argumenta, seu materiae quae nobis infinita pene quotidie occurrunt» (c. 2r); «in optimis scriptoribus dispersas formas vel minutissimas inveniret» (c. 2v) *De imitatione dicendi*, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. lat. 6565. Il testo del *De imitatione dicendi* corrisponde, con alcune varianti, alla parte dell'*Oratio ad Gallos* dedicata all'imitazione. Il manoscritto è successivo all'*Oratio*, che infatti viene citata (c. 27r), e presenta diversi problemi: ad un certo punto si parla di Camillo in terza persona e si racconta di un viaggio in Inghilterra in cui chi scrive ha perso tutti i suoi libri, tranne un'edizione del Petrarca, amorevolmente annotata (c. 17r). Il testo del manoscritto è, per la maggior parte, sicuramente del Camillo, ma la notizia del viaggio in Inghilterra apre interrogativi inquietanti. Si tratta di un particolare, finora sconosciuto, della biografia del Camillo, oppure chi trascrive il testo, interpolandolo, è una persona a lui vicina?

⁴⁴ Weinberg (1970, p. 173).

⁴⁵ Weinberg (1970, p. 273).

⁴⁶ Weinberg (1970, p. 184).

Camillo descrive qui con precisione uno dei metodi adottati (forse «l'eccellente anatomista» era Berengario da Carpi) e ci restituisce dal vivo, basandosi su un esperimento scientifico, l'idea che si potesse far qualcosa di simile sul testo / corpo, analizzarlo, cioè, anatomizzarlo, così da far riaffiorare le strutture nascoste, le forme dell'eloquenza. Ma accanto e oltre la suggestione della moderna anatomia,⁴⁷ c'era un modello antico che entrava in gioco, simile a quello che tendeva a prestare alle macchine i lineamenti dell'automa e della statura vivente, e cioè il modello dell'alchimia. In altri termini, come abbiamo visto, Camillo pensava che fosse possibile strappare ai testi classici i segreti della loro bellezza, così da farla rivivere, da farla risorgere in forme nuove. L'equivalente del suo progetto dunque non è tanto il lavoro dell'anatomista, del moderno scienziato, ma piuttosto quello dell'alchimista che in laboratorio crea l'*homunculus*. Molto interessante è in questo senso un passo del *Trattato delle materie* dedicato alla diversa origine che la materia può avere: può venire all'autore «o dalla pura natura, o dal caso, o da alcune delle arti onorate o manuale». Ad esempio, scrive Camillo, la nascita viene in genere dalla natura

È vero che anco vive una persona nobilissima, dottissima e di santissimi costumi ornata, la qual benché vergognosamente pur confessa haver per artificio di lambicchi et di altri stromenti accomodati all'opera, già più anni prodotto un bambino, il qual, come prima venne alla luce, fu abbandonato dalla vita. Il che se così fosse, et che uno eloquente scriver ne volesse, havrebbe a riconoscer il nascimento dall'arte di colui a cui non mancano i testimoni, i quali arditamente affermano haver veduto quanto ho detto.⁴⁸

L'esempio che Camillo porta serve naturalmente ad accrescere le aspettative che, egli spera, favoriranno la sua permanenza alla corte estense. Se al duca piacerà il trattato, aveva detto del resto esplicitamente all'inizio, «io le prometto che ella troverà aperta l'entrata a maggior cose alla venuta mia».⁴⁹ Possiamo immaginare che dietro la «persona nobilissima, dottissima e di santissimi costumi ornata» Camillo nascondesse se stesso, ma in ogni caso è significativo che richiami la produzione alchemica dell'*homunculus* nello stesso testo in cui aveva esaltato la capacità creativa del proprio «gorgo dell'artificio», della propria topica. Creare testi si rivela pericolosamente vicino a ricreare la vita.

Per certi aspetti dunque il Camillo si fa interprete di una componente del classicismo, latino e volgare, che già circolava nel dibattito di fine Quattrocento, cioè la questione della memoria, di come costruirla così da indirizzarla verso una imitazione efficace. Certo il modo in cui interpreta questa esigenza ci porta lontano dall'immagine tradizionale che noi abbiamo del classicismo; nello stesso tempo la sua insistenza sull'artificio, la sua fascinazione per la macchina, prendono per così dire alla lettera, con una specie di fedeltà infedele, lo sviluppo artificioso del petrarchismo.

⁴⁷ Cfr. Carlino (1994); Carlino, Ciardi, Petrioli Tofani (2009).

⁴⁸ Weinberg (1970, p. 154).

⁴⁹ *Ibidem*, p. 149.

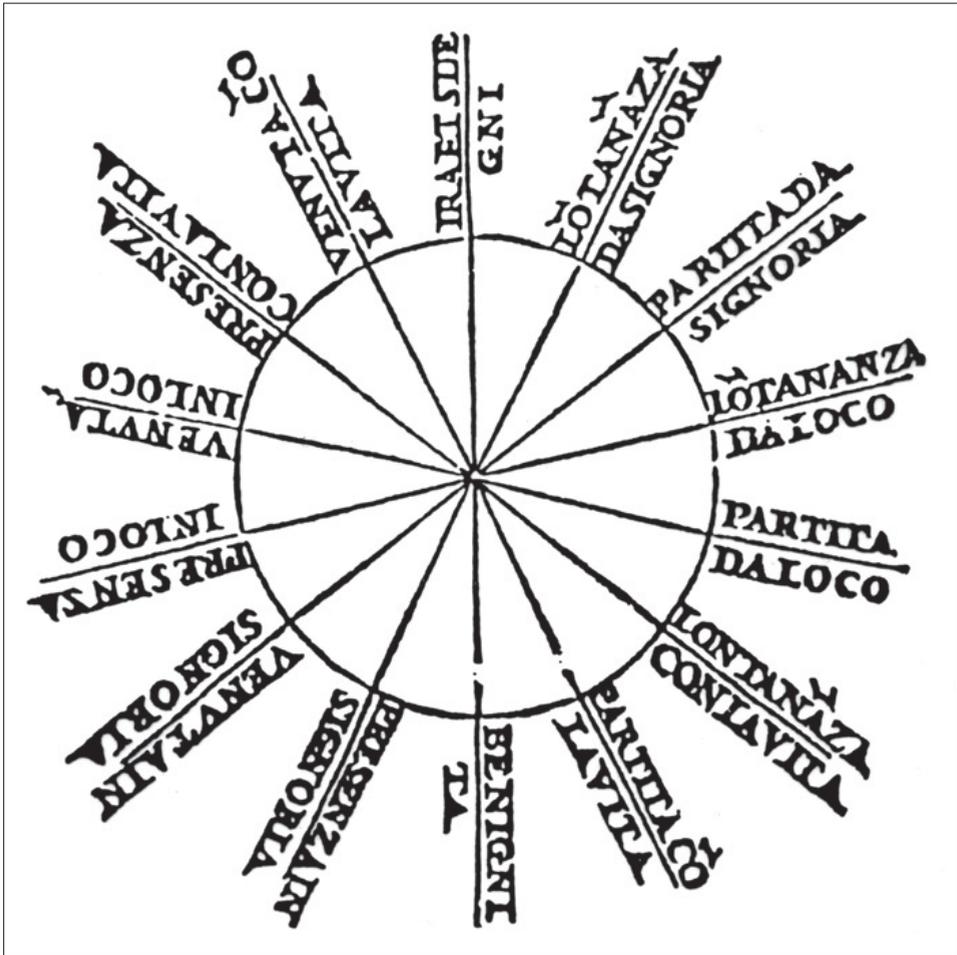


Figura n. 1 «Gorgo, o figura dell'artificio di cui M. Giulio ragiona», in Camillo (1579, p. 166)

Bibliografia

- Bembo P., *Gli Asolani*, vedi Dilemmi G. (1991).
- Bolzoni L. (1995), *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi.
- Bolzoni L. (2010), *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- Bolzoni L. (2012), *La formazione del canone nel Cinquecento. Criteri di valore e stile personale*, in Bolzoni L., *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida.
- Bolzoni L. (2014), *L'Orlando Furioso nello specchio delle immagini*, direzione scientifica di Bolzoni L., Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani.
- Bolzoni L. [a cura di] (2015), Giulio Camillo, *L'idea del Theatro, con «L'idea dell'eloquenza», il «De transmutatione» e altri testi inediti*, Milano, Adelphi.
- Camillo G. (1579), *Discorso in materia del suo theatro*, in Camillo G., *Opere*, Venezia, Farri.
- Camillo G. (1594), *Artificio della Bucolica di Virgilio*, in *Le idee, ovvero forme della oratione da Hermogene considerate, et ridotte in questa lingua per M. Giulio Camillo Delminio friulano. A questa s'aggiunge l'artificio della Bucolica di Virgilio spiegato dal detto M. Giulio Camillo*, Udine, Gio. Battista Natolini.
- Camillo G., *Trattato dell'imitazione*, vedi Weinberg B. (1970).
- Camillo G., *Chiose al Petrarca*, vedi Zaja P. (2009).
- Camillo G., *L'idea dell'eloquenza, il De transmutatione e altri testi inediti*, vedi Bolzoni L. (2015).
- Carlino A. (1994), *La fabbrica del corpo. Libri e dissezione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi.
- Carlino A., R. Ciardi, A. Petrioli Tofani (2009), *La bella anatomia. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, Milano, Silvana.
- Cave T. (1979), *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon.
- Cevolini A. (2006), *De arte excerpenti. Imparare a dimenticare nella modernità*, Firenze, Olschki.
- Dilemmi G., [a cura di] (1991), Pietro Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica, Firenze, Accademia della Crusca.
- Dionisotti C. (2002), *Scritti sul Bembo*, a cura di Vela C., Torino, Einaudi.
- Dolet E., *Dialogus de imitatione Ciceroniana, adversus Desiderium Erasmus Roterodamum, pro Christophoro Longolio*, vedi Telle E.V. (1974).
- Garin E. (1952), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Ginzburg C. (1998), *Stile. Inclusione ed esclusione*, in Ginzburg C., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli.
- Greene T.M. (1982), *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven-London, Yale University Press.
- Mazzacurati G. (1985), *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino.
- Nencioni G. (1967), *Agnizioni di lettura*, «Strumenti critici», 1967, pp. 191-198.
- Proust M., *Alla ricerca del tempo perduto*, IV, *Sodoma e Gomorra*, trad. di Giolitti E. (1967), Torino, Einaudi.
- Quint D. (1983), *Origin and Originality in Renaissance Literature*, New Haven-London, Yale University Press.

- Quondam A. (1999), *Rinascimento e classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime*, Roma, Bulzoni.
- Santangelo G. (1954), *Le epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico Della Mirandola e di Pietro Bembo*, Firenze, Olschki.
- Swift J., *I viaggi di Gulliver*, trad. di Formichi C. (1970), Milano, Mondadori.
- Telle E.V. [a cura di] (1974), Étienne Dolet, *Dialogus de imitatione Ciceroniana, adversus Desiderium Erasmus Roterodamum, pro Christophoro Longolio*, Genève, Droz.
- Torre A. (1960), voce *Abbiosi, Agostino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana.
- Weinberg B. [a cura di] (1970), Giulio Camillo, *Trattato dell'imitazione*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. I, Bari, Laterza.
- Zaja P. [a cura di] (2009), Giulio Camillo, *Chiose al Petrarca*, Roma-Padova, Antenore.

Ancora sulle strutture macrotestuali della *princeps* delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85

Tobia R. Toscano

L'edizione dei *Sonetti e canzoni* di Sannazaro negli «Scrittori d'Italia» (Mauro 1961) laterziani costituisce a tutt'oggi necessario punto di riferimento per i lettori, sebbene a distanza di un cinquantennio le riserve espresse da Dionisotti 1963 sulla interpretazione prospettata da Alfredo Mauro circa l'assetto strutturale trasmesso dalla *princeps* del 1530¹ rimangano sostanzialmente intatte, pur non essendo mancati in processo di tempo fondamentali contributi che ne hanno saggiato, insieme alla qualità stilistica,² la tenuta di 'libro d'autore' offerto come dono-testamento a Cassandra Marchese in un tempo imprecisato tra il ritorno dall'esilio (1505) e l'anno della morte (1530).³ Appare inoltre singolare, ed è destino condiviso con molti degli autori pubblicati nella collana ideata da Benedetto Croce, che il *corpus* del maggior poeta volgare del Quattrocento, pur avendo concorso in maniera rilevante con le *Rime* di Bembo alla fondazione e agli sviluppi del nostro classicismo lirico, ancora sia privo di una puntuale (nei limiti del possibile) esegesi. Non è questo il luogo per riaprire la questione dell'utilità di edizioni prive di commento, ma certo si tratta di occasioni in parte sprecate, perché nessuno meglio di chi si accinge al benemerito lavoro di stabilire un testo criticamente fondato può disporre delle necessarie coordinate per interpretare i singoli segmenti dell'insieme, che solo se considerati alla luce della tradizione nella sua globalità, possono rivelare significati spesso latenti o oscurati dal tempo.

Proporrò una serie di osservazioni empiriche dettate dalla rilettura della *princeps* osservata anche nei suoi aspetti materiali, muovendo dal presupposto che, anche in casi di stampe postume predisposte dagli autori (che non è il caso di Sannazaro), al di là del dichiarato rispetto della volontà del testatore, sempre si annida il rischio di qualche manipolazione da parte degli esecutori, che talvolta possono alterare la fisionomia del 'libro' e quindi rendere difficile recuperarne il senso. La recente stagione di studi ci ha fatto avvertiti che non sono andate esenti da questo rischio nemmeno edizioni che si ritenevano 'blindate' come la Dorico 1548 delle *Rime* di Bembo e la *princeps* 1558 di Della Casa. A maggior ragione non poteva rimanere indenne il lascito poetico di Sannazaro, che a differenza di Bembo e Della Casa, pur non negligendo del tutto la produzione in volgare

¹ Iacobo Sannazaro, *Sonetti et canzoni*, Napoli, J. Sultzbach, 1530, d'ora in avanti siglata *SeC*.

² Valgano per tutti i contributi tuttora fondamentali di Mengaldo (1962) e Santagata (1979).

³ Sotto questo profilo si segnalano i contributi di Bozzetti (1997) e Fanara (2000 e 2007), dei quali si discuterà più avanti.

dopo il ritorno di Francia nel 1505, non sembra aver mai progettato una raccolta di rime da diffondere per le stampe.⁴

Ricordo brevemente che la *princeps* stampata a Napoli nel novembre del 1530 dal tipografo tedesco Johannes Sultzbach, dopo il frontespizio (fig. 1) e la dedica, presenta una sequenza di 32 rime, precedute dal titolo *Sonetti et canzoni del Sannazaro* (fig. 2), seguite da c. 21r da un blocco di 66 componimenti a loro volta preceduti da un nuovo e più solenne frontespizio (fig. 3), che ripete il frontespizio principale aggiungendovi l'indicazione di *Parte seconda*. Resta il dubbio se a questa parte seconda si debbano anettere anche i tre capitoli ternari, che si leggono a seguire, vistosamente staccati da quanto precede dallo spazio bianco (fig. 4). In totale: 101 (32 + 66 + 3). La lettera di dedica-accompagnamento a Cassandra Marchese parla di rime «finalmente in picciolo fascio raccolte», che se andasse riferita, come propendeva a credere Dionisotti (1963), alla sola seconda parte costituita di 66 rime (33-98 della *princeps* e dell'edizione critica allestita da Alfredo Mauro) rivela una quantità sorprendentemente vicina alla consistenza del primo *Endimion* di Cariteo (Napoli, De Caneto, 1506) che conta 65 pezzi, ed è sostanzialmente identico al manoscritto di dedica offerto a Ferrandino d'Aragona, principe di Capua, prima del 1495 (Morossi 2000). Se ricordiamo che le *Rime* di Della Casa, il 'libro' più cesellato del Cinquecento, è formato di 64 componimenti, ne potremmo desumere che Sannazaro e Cariteo avessero preceduto Monsignore, sia pure con minore rigore di simmetrie (cfr. Longhi 1979), nell'approccio quantitativo decisamente alessandrino rispetto al modello dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Prendendo alla lettera le disposizioni impartite da Sannazaro, Cassandra avrebbe dovuto operare a sua volta una scelta, «ponendo da parte le mediocri e imponendo silenzio» alle rime non giudicate degne, di modo che «da tal principio le studiose Donne assecurate, non si sdegnino leggere quelle che accettate saranno da la ingenua et gran Cassandra». E ci si dovrebbe, in aggiunta, chiedere se la selezione da offrire in lettura alle *studiose donne* implicasse il *medium* tipografico o una privata diffusione manoscritta. Si ammetta

⁴ Cfr. Dionisotti (1963, p. 176). Credo non si sia mai dato il giusto peso all'atteggiamento di distacco (se non proprio di disinteresse) mostrato da Sannazaro nei confronti dell'opera in volgare che gli assicurò un successo europeo, vale a dire l'*Arcadia*. La *princeps* napoletana del 1504 curata da Pietro Summonte si fonda, come si legge nella dedica al cardinale Luigi d'Aragona, sull'«originale medesimo quale ho trovato di sua mano correttissimo» lasciato a Napoli in custodia del fratello Marcantonio. Se è evidente che lo scopo fosse quello di ripulire il mercato dall'edizione pirata stampata a Venezia da Bernardino Vercellesse nel 1502 (replicata per giunta sulla piazza di Napoli da Sigismund Mayr nel 1503), non credo si possa revocare in dubbio che anche la seconda e definitiva edizione sia stata realizzata (sono sempre parole di Summonte) «senza altra sua [di Sannazaro] ordinazione», ché anzi Summonte paventava «qualche offesa de l'animo suo quando il saprà». Vecce (2013, p. 44), ritiene che Sannazaro autorizzasse implicitamente l'operazione e ipotizza che «anzi, probabilmente, il congedo *A la sampogna* fu composto in Francia nel 1503, e subito inviato agli amici napoletani». Se così fosse, non si comprende perché Summonte omettesse un particolare decisivo per fornire di inattaccabile *imprimatur* una stampa che si dichiarava prodotta *in scio auctore*. Ancora nel 1514, «l'assenso del Sannazaro all'edizione aldina è cortese, ma distaccato», né pare si debbano registrare particolari reazioni dell'autore per gli interventi operati sulla *facies* linguistica dell'opera, «abbastanza energicamente depurata dei tratti dialettali e latineggianti sopravvissuti alla revisione del Summonte» (Trovato 1991, pp. 157 e 156). Altro dato oggettivo che caratterizza l'intera tradizione dell'opera in volgare (*Arcadia* e rime) è l'assenza di autografi.

pure che la lettera a Cassandra, alleggerita della pesante coltre di letterarietà, indichi che Sannazaro l'abbia eletta non solo a custode del piccolo peculio poetico selezionato, ma anche le abbia conferito il mandato a darlo alle stampe dopo la morte, si dovrà tener conto che noi ignoriamo del tutto sia l'anno preciso dell'affidamento,⁵ sia i responsabili dell'operazione editoriale che mette capo alla *princeps* del 1530.

A distanza di un cinquantennio dalle puntualizzazioni di Dionisotti, l'unità strutturale dei *Sonetti et canzoni* nella sua bipartizione continua a rimanere sfuggente e contraddittoria, nonostante il tentativo esperito da Rosangela Fanara (2000) di leggere come un *continuum* l'intera sequenza 1-99, con l'inclusione quindi nel tracciato anche della *Lamentatione sopra al corpo del Redentor del mondo ad mortali*. Tale ipotesi, che lascia impregiudicata l'assenza evidenziata da Dionisotti di una cronologia lineare della sequenza trasmessa dalla *princeps*, individuando nei testi 'metapoetici' il filo conduttore che la costituisce in organismo unitario, è stata successivamente recepita da Simone Albonico (2006, p. 32), che pure non nascondendosi i dubbi

circa la pertinenza dei capitoli 100-101 al disegno del canzoniere, e sulla congruenza del sonetto 98 con i testi che precedono e con il capitolo 99 (da parte sua ben inserito nell'ultima sequenza),

conclude che

ne risulta comunque, anche rassegnandosi a una conclusione non perfetta del progetto quale lo attesta l'edizione del 1530, un disegno polarizzato sul numero tondo delle 100 unità (soprattutto se, con Gorni,⁶ si considerano i due capitoli finali unitariamente) e che si conclude, come notato da Bozzetti, "dove i RVF cominciano: il giorno del Venerdì santo".

Dirò per contro che un numero non meno suggestivo potrebbe essere proprio il 66 della 'seconda parte' al netto dei capitoli in terza rima, numero che rimanda alle decine e alle unità dei *RVF* eccedenti le tre centinaia.⁷

La forma materiale della *princeps* ci mette intanto sull'avviso di considerare i tre capitoli come estranei alla struttura della vicenda raccontata nelle rime che li precedono,⁸ prima perché sono gli unici componimenti in tutto il libro accompagnati da un titolo-didascalia; poi perché il primo dei tre è preceduto da una carta bianca al *verso*, che al *recto*

⁵ Perocco (2006, p. 570), affaccia l'ipotesi che l'offerta della raccolta possa collocarsi al 1518 circa, cioè nello stesso periodo in cui Sannazaro seguiva la vicenda del divorzio di Cassandra scrivendo a Bembo delle lettere segnate da grande trepidazione.

⁶ Il riferimento è a Gorni (1993, p. 131), per il quale Sannazaro «tentò la formula di un doppio canzoniere» che «si attesta sulla cifra fatale di cento», sostenendo che «i due ultimi testi non sono separabili e contano per un solo poemetto-visione, composto di ternari di 154 e 151 versi».

⁷ In tal senso si è espresso anche Bozzetti (1997, p. 112): «Dunque Sannazaro è approdato da ultimo ad un canzoniere di 66 pezzi (e il numero probabilmente non è casuale), in cui i metri sono rigorosamente quelli e solo quelli dei *RVF* petrarcheschi».

⁸ Anche su questo punto Dionisotti (1963, p. 179), aveva osservato che fosse sufficiente «riprendere in mano l'edizione originale e osservare come il carattere di giunta sia messo in evidenza dall'assetto tipografico».

è occupata solo da due linee di stampa. Comportamento anomalo rispetto alla *mise en page* in cui i testi si susseguono costantemente nella pagina separati solo da un'interlinea doppia rispetto a quella normale.⁹ Se l'edizione dei *Sonetti et canzoni* fosse stata sorvegliata dall'autore come quella del *De Partu Virginis* del 1526 (si ricordi che per l'occasione Andrea Matteo Acquaviva duca d'Atri fece trasferire nel suo palazzo le attrezzature del tipografo Antonio Frezza: Fantazzi-Perosa 1988, pp. XLV-XLIX), ci sarebbe poco da discutere: avremmo dovuto confessare la nostra difficoltà a decifrare un coerente senso dell'insieme. Ma nel caso in specie non si vede perché, partendo dalle conclusioni cui era pervenuto Dionisotti (1963), e ribadite da Bozzetti (1997), non si provi ad approfondire la prospettiva da lui indicata nel 1963 circa la indubitabile organicità dei 66 pezzi della 'seconda parte', magari correggendo alcune piccole sviste interpretative annidatesi nella vulgata di una frammentata attività di commento.

Applicando un criterio di economia che in filologia può valere anche nella valutazione delle strutture delle raccolte di rime, e posto che la *princeps* fosse costituita solo dalle 66 rime della 'seconda parte', con l'esclusione quindi dei ternari 99-101, non credo ci sarebbero difficoltà ad ammettere che, nel momento non precisabile in cui Sannazaro, tornato dall'esilio, essendo ormai del tutto tramontata l'ipotesi di una restaurazione aragonese, si accinse a costruire un libro di rime in cui fare il bilancio della propria esperienza lirica, abbia deciso di dislocare la sua personale vicenda amorosa su un tracciato cronologico coincidente con la più generale storia della dinastia aragonese, al servizio della quale aveva onoratamente svolto la sua attività di uomo di corte.

Il sonetto 98 (ultimo della seconda parte), in cui il poeta traccia il fallimentare bilancio della sua vicenda, lamenta di essere giunto «al fin del sestodecim'anno» e se contiamo a ritroso gli anni a partire dal 1494-1495,¹⁰ l'inizio della storia andrebbe collocato nel 1479-1480: anche qui la documentazione sovviene, nel senso che la più antica cedola di tesoreria rinvenuta e attestante un pagamento a favore di Sannazaro nella sua qualità di 'cortesano' di Alfonso d'Aragona, primogenito di Ferrante I ed erede al trono, risale al 1481 (Pèrcopo 1931, p. 104). È noto che la sestina con cui si apre la seconda parte è letta solo dalla *princeps* e quindi adibita, come annotava Bozzetti (1997, p. 113), a rimarcare «per la mancanza di uno svolgimento interno propria della forma metrica, la mancanza di una dinamica narrativa all'interno del canzoniere» o anche diremmo il racconto di una storia che si riavvolge su stessa. Al capo opposto il sonetto conclusivo è la desolata presa d'atto della vanità di ogni speranza, la storia amorosa si conclude con uno scacco oltre il quale non rimane che l'attesa della morte. Ma in questo caso l'addio a ogni illusione coincide cronologicamente con il tramonto di quella corte che in ultima analisi era stato il referente legittimante dell'esercizio lirico in volgare. Non si deve dimenticare che, sebbene a un livello di altissimo decoro stilistico, tanto Sannazaro che Cariteo sono

⁹ Dati i costi della carta all'epoca, le pagine bianche generavano un comprensibile *horror vacui* nei tipografi e pertanto la loro presenza in *SeC* è indizio di una precisa disposizione impartita da chi si prese la cura dell'edizione.

¹⁰ Il 22 febbraio di quell'anno Carlo VIII entrò in Napoli assestando un colpo mortale al prestigio degli aragonesi e, almeno nelle rime della 'seconda parte' (cioè 33-98), non pare si leggano componimenti riferibili a circostanze posteriori a quella data.

poeti di corte e anche nei 66 pezzi della ‘seconda parte’ si può osservare quanto sia fitto il dialogo e lo scambio che rinvia a una fruizione socializzata della produzione poetica e quanto spazio abbia in essa una dimensione colloquiale che coinvolge persino il re in persona.

Mi limito a un solo esempio di questa colloquialità, che può dare la misura dello stretto parallelismo tra la storia amorosa e la storia della dinastia aragonese al di là delle note canzoni 69 (ai baroni ribelli) e 89 (apologia epico-lirica della casa regnante). Leggiamo il sonetto 85:

Vedi, invito signor, come risplende
in cor real virtù con saper mista;
vedi colui, che sol, sì fiero in vista,
da tre nemici armati or si difende.

Sotto breve pittura qui si intende
come offesa ragion più forza acquista,
e come l’empia frode, irata e trista,
con vergogna se stessa al fin riprende.

Oh quanta invidia e meraviglia avranno
al secol nostro di sì rara gloria
gli altri, che dopo noi qui nasceranno!

E forse alcun sarà, che, per memoria
di sì bel fatto e di sì crudo inganno,
al mondo il farà noto in chiara istoria.

5

10

Bozzetti (1997, p. 121) ha ritenuto che il sonetto,¹¹ composto «in onore di Ferrante I, ma scritto in occasione di un dipinto voluto da Federico, rinvia al tempo con molta probabilità, in cui questi era già re, cioè a dopo il 1496». Ipotesi suggestiva, ma cronologicamente incongruente rispetto alla scansione interna della raccolta, che più avanti (canzone 89, vv. 83-89) esalterà Ferrante I ancora vivo:

¹¹ Il sonetto è letto in prima redazione sostanzialmente concorde dal Magliabechiano VII 720 (= FN4a) e dal ms. *Ital. 1543* della Bibliothèque Nationale de France: il processo variantistico segnala la ricerca di maggiore sostenutezza formale con il transito dal quasi confidenziale e affettuoso *signor mio car* (v. 1) al più solenne *invitto signor* e l’eliminazione della coppia sinonimica *real virtù con valor mista* a beneficio di *real virtù con saper mista* (v. 2). Il ms. *Ital. 1543* fu segnalato da Dionisotti (1974, p. 108) come primo testimone di testi lirici di Bembo oltre la cerchia veneta, trattandosi di raccolta «messa insieme a Milano fra il 1492 e il 1497», sottolineando l’esiguità della presenza di Sannazaro lirico. Dal successivo studio di Castagnola (1988, pp. 101-185), si rileva che, insieme alla presenza di alcune farse e lo gliommiero *Licinio, se ’l mio inzegno* (già censita da Mauro 1961, pp. 475 e 483), il sonetto di Sannazaro è trascritto nelle carte finali del ms. (241r) da una mano B diversa dalla mano principale A, che appare operante fino a c. 238r (pp. 111-12). Vecce (1998, p. 122, nota 2), osserva che il sonetto viene «aggiunto dalla mano che ha notato due date a ff. 123v e 48v: “A di xxviii Augusti in C[apua?].” e “A di primo de settembre 1497 in Terracina”», quindi ipotizzando che «Il Parigino dunque viaggiò verso il Mezzogiorno (C. sta per *Capua*?) nei mesi in cui Federico d’Aragona rafforzava il suo potere sul reame». Difficile dire in compagnia di chi viaggiasse il ms.

O dirò sol di quello a chi il ponente
parendo angusto, il braccio infin qui stese?
et a mille altre imprese
Italia aggiunse? Ove con vivi esempi
lasciò poi sì famoso e degno erede,
che adorna i nostri tempi
con le rare virtù che in sé possede.

Al recupero della memoria gloriosa di Alfonso il Magnanimo, che dalla natia Spagna estese i suoi domini fino a Napoli, segue l'elogio di Ferrante I, ancora vegeto e ben saldo sul trono (e pertanto necessario termine *ante quem* sarà il 4 gennaio 1494, giorno della sua morte), mentre i figli di lui Alfonso e Federico sono promettenti e valorosi eredi del valore paterno:

né tacerò, se pur fia ch'io cominci,
i bei rami che uscir di tal radice;
l'una e l'altra fenice
che per te spandon l'ale in ogni parte (89, vv. 94-97).

Se appare incongrua l'inserzione di un sonetto commemorativo di Ferrante morto,¹² seguito a breve distanza da una canzone che lo celebra ancora in vita, se ne può dedurre che niente si oppone a credere che proprio lui sia l'*invitto signor* cui si rivolge Sannazaro nel sonetto 85. Non revocabile in dubbio è invece la cifra di aulica colloquialità che contraddistingue il sonetto, proponendosi in presenza del sovrano il compiaciuto commento di una «breve pittura», il cui soggetto si deduce essere pienamente gratificante, in quanto fissa l'esemplarità di un evento destinato a rimanere imperituro *monimentum* di valore militare e sapienza che nasce da virtù. Si tratta di capire a cosa corrisponda la *breve pittura* sommariamente descritta: un uomo in armi che si difende da tre nemici contemporaneamente. La vittoria alla fine arride alla *ragione* contro l'*empia frode*, ed è concetto non dissimile dall'esito sperato nella canzone 69 indirizzata ai baroni ribelli, grazie al connubio di *virtù* e *sapere* che fortifica il *cor real*. Se non è un azzardo, *breve pittura* potrebbe indicare anche una miniatura che illustri il valore militare e la prudenza di condotta del Re. Nel qual caso proporrei di identificare il soggetto descritto con la prima vignetta (fig. 5) che orna il sontuoso codice del *De maiestate* (c. 8r) di Iuniano Maio, scritto in lode di

¹² Si dica però che Bozzetti fa sua una proposta di interpretazione che risale al XVII secolo: cfr. Campanile (1610, p. 286): «Tutto questo fatto [l'imboscata] fu poscia dipinto nelle camere del giardino chiamato Poggioreale, per ordine de' figliuoli del Re Ferdinando, ove essendo finalmente andato un giorno a diporto il Re Federigo d'Aragona figliuolo del medesimo Ferdinando insieme col Poeta Giacomo Sannazaro, fu richiesto il Poeta del Re che dovesse honorare quella pittura con qualche sua compositione, & egli vi formò un Sonetto del tenor seguente [segue testo del sonetto 85]». Da Campanile la notizia transita nella biografia ottocentesca di Sannazaro (Colangelo 1819, p. 77, nota 1) e quindi accolta da Pèrcopo (1893, II, p. 118) nel commento ai vv. 5-8 del sonetto 99 di Cariteo, riferito allo stesso episodio bellico («O che tre cavalier forti e possenti | tra Sidicino e le Calvine porte, | tu sol vencisti, o Re gagliardo e forte, | in cui non ponno inganni e tradimenti»).

Ferrante I e la cui realizzazione dovette essere evento di vasta eco a corte, in coincidenza con uno degli ultimi momenti di tranquillità politica del regno seguita alla sconfitta dei baroni ribelli.

Il manoscritto del *De maiestate* (ora alla Bibliothèque Nationale de France, *Ital. 1711*) fu copiato da Giovan Matteo de Russis e miniato da Nardo Rapicano.¹³ Dai documenti (Pèrcopo 1893-1895, p. 755) risulta che il miniatore fu pagato l'11 aprile 1493 e che il codice era stato «consignato in la libreria de Soa Maestate, in potere de Baltassarro Scariglia, a xxiii de febraro proxime paxato».

Conta che la miniatura illustri un esempio di *fortitudine* di Ferrante e la didascalia-memoria che Iuniano Maio appone all'episodio raffigurato rievoca l'agguato teso a Ferrante I il 29 maggio 1460 alla Torricella, località campana tra Teano e Calvi, nel corso di quella che viene considerata la prima congiura dei baroni.¹⁴

È il primo capitolo del trattato e non solo la miniatura, ma anche il testo del vecchio umanista, già stato maestro di Sannazaro¹⁵ che lo aveva inserito nelle trame dell'*Arcadia* sotto le sembianze del mago-indovino Enareto, si fonda, come il sonetto, sul contrasto tra *virtus* regale e *fraus* baronale, destinata alla sconfitta nonostante la forza soverchiante.¹⁶

Exemplo de la Fortitudine

Tucte queste auctoritate sono ad confirmare la prima conditione della magnanimitate la quale, secondo dice Aristotile ne la *Ethica*, è mai non se accettare per vinciuto al nimico, né per insulto de la iniusta fortuna mai se arrendere. Ne la quale prima conditione meritamente se può allegrare la tua insuperabile virtute et invicta celsitudine contra li multi insulti de fortuna, contra lo Stato et contra la regale corona et contra la persona. Ma, sopra tucti li altri toi famosi gesti, non con poca gloria se può fare mentione de la gloriosa giornata quando, assaltato con insidiose arme da tre non manco animosi che insidiosi cavalieri, Marino Marzano, Jacobo de Montagana et Diophebo socto colore de simulata pace, et tuo animo intrepido | ad resistere, forte ad defendere,

¹³ Sull'attività di Nardo Rapicano, cfr. G. Toscano (1999 e 2007).

¹⁴ L'impianto figurativo della miniatura è molto simile alla formella in alto a destra della porta di bronzo di Castelnuovo a Napoli (Santucci 1997, pp. 17-18), realizzata intorno al 1470 da Guglielmo Monaco (cfr. Barreto 2011), e pertanto da ritenersi fonte diretta del miniatore Nardo Rapicano. Almeno due motivi inducono a escludere che i versi si riferiscano alla formella di bronzo e non all'illustrazione del manoscritto: la definizione di *breve pittura* mal si adatterebbe a un manufatto in bronzo e difficilmente, sia pure *per incidens*, Sannazaro si sarebbe prestato a menzionare l'opera di colui che dal 1465 gli aveva usurpato, con la interessata complicità proprio di Ferrante I, il possesso della allumiera di Agnano, e che in processo di tempo sarebbe stato indicato in *Arcadia* VI° 137 come «rapace gracculo» (cfr. Riccucci 2001, pp. 14-15).

¹⁵ Cfr. l'elegia *Ad Iunianum Maium Praeceptorum* (VII del II libro) e l'elegia *In maledicos detractores* (XI del I libro), in cui viene rievocato da Sannazaro in un catalogo di poeti e accademici pontaniani (vv. 33-36).

¹⁶ Soprattutto Pontano nel *De bello neapolitano* (1590, p. 49) insiste sull'inferiorità di forze in cui venne a trovarsi Ferrante I, perché, convinto della buona fede dei suoi interlocutori, aveva scelto di portare con sé «due compagni soli, per non haver a trattar d'altro che di pace», e cioè Gregorio Coreglia, «uomo debole e quasi storpiato d'un braccio, e Giovanni Ventimiglia vecchio e più atto per l'età a consigliare che a menare le mani» (così il testo latino della *princeps*, Napoli, Mayr, 1509, f. B1v: «quando duobus cum non amplius comitibus in colloquium utrinque veniendum convenerat; et Ioannes quidem propter aetatem pugnae parum idoneus, Gregorius vero imbecillo corpore ac dextro brachio pene inutilis erat»).

riccho de valore et de recordato consiglio contra tanta perfidia et violente forza, uno contra tre, restoe inclito et vincitore, rebocando in fuga loro perfida impresa. Tu, magno et invicto, reportasti indietro illesa fama, inclito nome et victoriosa palma per generosa natura ben difesa et per naturale magnanimitate ben mantenuta. Ma non è meraviglia animoso valore vincere viltà de core, animosa fede, de integritate armata, contra perfidia de doloso inganno, necto coraggio contra pensieri falsi. (cc. 9v-10r).¹⁷

Nella trama lessicale del sonetto si intrecciano, implicito e discreto omaggio, non poche tangenze con la pagina di prosa del vecchio maestro, soprattutto l'epiteto *invicto* che soppiantierà la primitiva lezione del verso iniziale. Osservando la miniatura commentata dal testo di Iuniano Maio, si nota che il cavaliere di sinistra, impegnato a combattere contro gli altri tre, ha in testa la corona regale, mentre gli altri duellanti indossano un normale cimiero e, di questi, il cavaliere raffigurato nella destra e di fronte è già stato disarmato. La sua spada è a terra davanti alle zampe del cavallo montato dal cavaliere con la corona. Mi pare che la miniatura di Nardo Rapicano renda pienamente leggibile il sonetto 85,¹⁸ permettendoci nel contempo di aprire uno spiraglio sulle conversazioni di corte e certificando una volta di più che la biblioteca dei re aragonesi fu vivace luogo di scambi culturali e di relazioni tra sovrano e intellettuali.

Tuttavia, se è plausibile il riferimento alla miniatura di Nardo Rapicano, ne consegue che il sonetto sia stato composto dopo il 23 febbraio del 1493 (giorno in cui il manoscritto del *De maiestate* pervenne nella biblioteca reale), e questo non contrasta con la cronologia della canzone 89, ritenuta da Dionisotti (1963, p. 164) «composta non oltre il 1493» e anch'essa, come si desume dalla generosa scommessa del poeta di puntare sulla tematica epico-lirica legata ai *facta* degli eroi aragonesi, nata in una congiuntura politica di relativa tranquillità.

L'ovvia obiezione che anche nella prima parte non mancano riferimenti ai re aragonesi e che proprio a Ferrandino, re spodestato che si accingeva a tornare in Napoli, è indirizzata la canzone 11 (*O fra tante procelle invitta e chiara*), si bilancia chiedendosi perché mai Sannazaro scegliesse di collocare quasi ad apertura di libro una canzone composta tra il luglio del 1495 e l'ottobre del 1496 e relegasse alla posizione 89 della serie la canzone di almeno due anni prima, in cui è esaltata l'intera casata, con Ferrante ancora vivo e Ferrandino nei panni di giovane principe lodato più per la bellezza che per il valore, con la promessa di consacrarne alla posterità gli atti di valore che compirà (vv. 113-19).¹⁹

¹⁷ Utilizzo la trascrizione di Donatella Toscano, *Sul De maiestate di Iuniano Maio (con trascrizione del ms. Ital. 1711 della Biblioteca Nazionale di Parigi)*, tesi di laurea specialistica in Filologia moderna (relatore prof. Corrado Calenda), Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 2006/2007.

¹⁸ Lo stesso soggetto avrebbe dovuto far parte del ciclo pittorico dedicato ai *facta* dei re aragonesi progettato da Sannazaro (elegia III del libro III) come elemento ornamentale dell'atrio di una *domus* mai realmente costruita: «Aedibus in mediis parvi sinus amphitheatri | Visendas regum praebeat historias. | Ac primum triplici se se defendat ab hoste | Fernandus rapido iam metuendus equo» (vv. 25-28, c. 30r). Le citazioni del testo delle elegie sono tratte dall'edizione aldina (Venezia 1535) e recano di volta in volta l'indicazione della carta. Si sono operati lievi interventi sull'interpunzione. Per Vecce (1998, p. 119), è «forse l'ultima delle sue poesie» e rivela evidenti tracce di lettura del *De re aedificatoria* di Alberti.

¹⁹ Il vero punto debole della proposta avanzata da Fanara (2000) di leggere in maniera unitaria l'intera

Tornando invece all'idea di saggiare per economia interpretativa lo sviluppo narrativo della sola 'seconda parte', possiamo verificare che la scansione cronologica interna procede in maniera lineare con la distribuzione di tre 'anniversari' (del tutto assenti nella cosiddetta prima parte) da 76, 11 («passat'è già più che l'undecim'anno») a 89, 5 («Or m'è già presso il quartodecim'anno»), al conclusivo 98, 10 («giungendo al fin del sestodecim'anno») tutti dislocati dopo il sonetto 56, in cui abbiamo il solido ancoraggio all'anno 1487, perché composto a 160 anni dal fatidico innamoramento di Petrarca («Trentaduo lustri il ciel, girando intorno, | su la riva di Sorgia un verde alloro | veduto ha sempre con bei rami d'oro | far più fresc'ombra assai che 'l primo giorno»: vv. 1-4).

Mi sentirei di affacciare l'ipotesi che, al momento di decidere i confini entro cui racchiudere lo sviluppo della sua esperienza lirica, Sannazaro avesse avuto modo di riflettere dopo il ritorno dall'esilio sulle vicende di cui era stato partecipe e non secondario spettatore e individuasse il vero punto di crisi della storia di Napoli (ed anche della sua storia di uomo di corte) nell'invasione di Carlo VIII: il regno di Ferrandino si era rivelata una parentesi effimera, mentre il regno del suo amico Federico dovette apparirgli inane tentativo di fare argine alla violenza della storia.

Ma soprattutto si era conclusa al momento dell'invasione di Carlo VIII la sua carriera di uomo di corte, per lasciare spazio alla funzione più impegnativa, per quanto priva di statuizione pubblica, di consigliere e sodale dell'ultimo sfortunato monarca. Ci si dovrebbe domandare, non potendosi dubitare dell'affetto devoto che nutriva per lui, perché non siano sopravvissute liriche volgari di Sannazaro in cui sia esplicito il riferimento alla regalità di Federico,²⁰ al massimo rievocato come amico e principe,²¹

sequenza 1-99 (esclusi comunque 100 e 101) è l'assoluta prevalenza accordata ai collegamenti intertestuali, trascurando i pochi ma sicuri ancoraggi cronologici che almeno le rime 'politico-morali' offrono. Proprio la canzone 89 può rivestire una funzione cardine ai fini della enunciazione del paradosso nel quale rimane incagliata l'analisi di Fanara. Si conceda pure che la sua ricostruzione di un processo evolutivo macrostrutturante che dia senso al 'libro' così come trasmesso dalla *princeps* del 1530 sia condivisibile. Il punto è se, in mezzo all'alternanza di speranze e frustrazioni in cui si dibatte il poeta vittima della passione amorosa, il filo rosso unificante costituito dal «discorso metapoetico» (p. 68) possa legittimamente fare aggio, da solo, alle ragioni, più pedestri ma non per questo eludibili, della cronologia. Come spiegare infatti che alle tre grandi canzoni politico-morali (11, 69, 89) Sannazaro, così interessato a dislocare i relitti del suo naufragio lungo un percorso evolutivo unitario, abbia poi assegnato una collocazione che all'evidenza contrasta con il cammino della storia sua e della dinastia aragonese? Tutto può concedersi ai poeti, ma sembrerebbe una estrosa bizzarria collocare una canzone del 1495-96 (la 11) prima delle canzoni 69 (riferibile al tempo della congiura dei baroni) e 89, all'evidenza composta in tempo in cui ancora viveva Ferrante I.

²⁰ Di diverso avviso Leuker (2014, pp. 590-92), che ritiene indirizzata a Federico, e quindi composta dopo la riconquista di Gaeta (29 novembre 1496), la canzone 11, perché nella strofa centrale «si nota che le prime e le ultime sillabe dei vv. 46 e 51 [FE]lice, altera e gloriosa etaDE, | [...] | RIposta già nel proprio seggio antiCO] lette nell'ordine in cui compaiono nel testo, danno il nome "Federico"» (p. 591). La proposta è ingegnosa, ma credo che l'evidente collegamento tra l'ultimo verso della canzone («al mio gran Scipione, al mio Camillo») e il v. 13 del sonetto 93 («Se questi è uom mortale | è Paulo o Scipion; ma s'egli è dio | chi sa or se è Nettuno, Apollo o Marte?»), sicuramente riferibile a Ferrandino, induca a preferire l'interpretazione fin qui accettata.

²¹ Mi riferisco ai sonetti 13 e 82 in cui Federico è espressamente nominato («Federigo lodando in ogni

mentre la sua presenza di re sfortunato è addirittura ingombrante nella produzione di versi in latino. Se allora il ‘naufregio’ esistenziale non sia da interpretare solo sul piano privato, ne dovrebbe conseguire che Sannazaro volle affidare alla ‘seconda parte’ il racconto insieme della sua storia d’amore e della corte aragonese che le faceva da sfondo (neanche mancano componimenti dai quali traspare un interessamento dei suoi mecenati ai crucci non necessariamente ed esclusivamente sentimentali del poeta).²²

In altri termini, e a differenza di Petrarca, Sannazaro volle sperimentare la sua via al ‘canzoniere’ assegnando al libro di rime la funzione di raccontare una fase precisa e irrimediabilmente conclusa della sua biografia, quasi (mi si passi l’espressione) una sorta di ‘romanzo di formazione’. *Ex post* egli comprende che il suo orizzonte esistenziale è radicalmente mutato dopo che il suolo della patria è stato violato da un esercito invasore.

L’umbratile cronologia che è dato scorgere nelle filigrane della ‘seconda parte’ situa l’abbandono della defatigante e inconclusa ‘storia’ amorosa nei mesi in cui sempre più incerta appariva la sorte del Regno, che inutilmente Alfonso II tentò di risollevarlo (gennaio 1495) abdicando in favore del figlio. Le varianti del sonetto 90 investono un testo originariamente composto per Alfonso erede al trono (tràdito da FN4a), mentre nella redazione definitiva la successione si dà per avvenuta:

SeC

La veste, signor mio, che in foco accesa
vela il tuo petto angelico e divino,
con quel leggiadro e candido armellino
che al tuo bel collo avvolge l’alta impresa,
son le virtù di quella sacra illesa
pianta, che al ciel ti mostra il suo cammino,
nel qual, seguendo il tuo real destino,

FN4a

son le virtù di quella *invitta* illesa
anima ch’or t’insegna il suo cammino
nel qual, seguendo il *cielo e tuo* destino

luogo» 13, 13; «onde il gran Federigo al mondo nacque» 82, 8), in contesti che non fanno riferimento alcuno alla sua condizione regale, quanto piuttosto centrati sulla scelta di mettere in risalto una condivisione di valori sul piano più strettamente personale. Si tenga conto che Sannazaro ricorre sempre alla perifrasi quando si rivolge al proprio Re (si tratti di Ferrante I, di Alfonso II o di Ferrante II).

²² Cfr. il sonetto 87 («Fra tanti tuoi divini alti concetti | che volan su con gloriose penne, | caro signor, di me pensier ti venne, | che parturi sì rari e degni effetti» 1-4) in cui ringrazia il suo *signor* che, pure preso da cure importanti, ha trovato modo di pensare a lui, aggiungendo poi (vv. 5-8) che allo stesso modo operò Augusto, così allargando i confini dell’impero romano che gli indegni successori non furono in grado di conservare. Perciò (vv. 9-11) dopo la morte si innalzano ai virtuosi statue d’oro, mentre dei malvagi si estingue la memoria. Quindi (vv. 12-14) il cammino secondo virtù è quello che conduce alla vera immortalità. Anche qui è in questione l’identificazione del *signor* cui il sonetto è rivolto, che ancora una volta è connotato all’insegna di una regalità fondata sulla giustizia (v. 5: «Questo è ’l vero regnar de’ giusti petti») per la quale si chiama in causa l’esemplarità di Augusto. Difficile dire a quale evento della propria biografia qui alluda Sannazaro, ma non pare dubbio che il ringraziamento nasca da un gesto di munificenza (forse) riparatrice, come autorizza a credere la lezione di FN4a, che al v. 3 leggeva *pietà*, poi mutata in *pensier*, che sembra più generico, se non lo si assumesse nel valore più pregnante di ‘cura, preoccupazione’. Perciò non si potrebbe escludere che anche in questo sonetto il poeta si rivolga proprio al re Ferrante I. Non mi pare che il destinatario possa essere, come riteneva Bozzetti (1997, p. 125), per questo come anche per i sonetti 12, 82 e 85, il re Federico.

non abbi a temer mai mondana offesa.

Purità con ardir caldo e costante,
congiunti in lunga e stabil compagnia,
s'han fatto entro i bei rami un gentil seggio.

Indi escon opre poi si belle e tante,
che, a volerle ritrar, la penna mia
non basta, e dirne poco è forse il peggio.

Amor con purità ferma e costante

s'han fatto *al cor reale* un gentil seggio

Inde *son l'opre* poi si belle e tante

Alfonso viene presentato (vv. 1-4) nella veste e con gli emblemi di cavaliere dell'Ordine dell'Ermellino²³ istituito da Ferrante I nel 1465 in cui furono cooptati i nobili di più provata fedeltà alla corona. All'epoca della composizione del sonetto Alfonso era ancora duca di Calabria, titolo che gli competeva in quanto erede al trono, e il dettato dei vv. 5-7 in prima redazione fa riferimento all'esemplarità vivente di Ferrante (*invitta illesa | anima*) che indica al figlio il percorso da seguire (*ch'or t'insegna il suo cammino*) per ripararsi dalle insidie del mondo. Nella redazione definitiva si opera lo slittamento da *anima* a *pianta* per indicare Ferrante, che induce l'estensione della metafora ai *bei rami* (v. 11), immagine di Alfonso quale dimora naturale delle virtù paterne,²⁴ soppiantando il sintagma *cor reale*, con l'anticipazione dell'aggettivo *real* al v. 7 unito a *destino*, che conferendo diversa pregnanza al più generico *sequendo il cielo e tuo destino* indica l'avvenuta successione al trono, anche tenendo conto della lezione definitiva del v. 6: la parabola vitale di Ferrante è conclusa e si offre ora come paradigma di un percorso di vita per conquistare il paradiso. L'indizio di una revisione in parallelo di più testi di tematica affine è dato dall'abbandono dell'aggettivo *invitta* riferito all'*anima* di Ferrante, che abbiamo visto a sua volta impiegato nel sintagma *invitto signor* riferito sempre a Ferrante nell'*incipit* del sonetto 85, che a sua volta surroga la precedente e più generica, per quanto affettuosamente connotata, lezione *signor mio car* attestata sempre da FN4a.

In posizione 91 si legge un sonetto di perdono indirizzato alla donna fonte delle sue sofferenze, seguito ancora da un sonetto, il 92, di intonazione epico-lirica, sul quale manca che io ricordi un qualunque tentativo di interpretazione, ma che potrebbe essere fondamentale per comprendere il senso ultimo della raccolta:

Se, rivolgendo ancor le antiche istorie,
ti specchi in quelle eccelse e felici alme,
Roma, che in te tante onorate palme,
tanti trofei portar, tante vittorie,
questa fra l'altre tue rare memorie,
fra l'altre lodi più leggiadre et alme,
fra le più preziose e ricche salme,

²³ Si veda il cap. VIII degli statuti dell'Ordine: «*El mantello de l'ordine el quale portaranno li confratri serrà spaccato et aperto da 'l lato dextro, de setino raso carmosino longo fino alle calcagna et serrà foderato de pelle de arminio et inserrato a 'l collo. La veste de sopto el manto serrà de seta bianca et fine a li taloni sive calcagna longa [talaris nel testo latino]*»: cfr. Vitale (1999, p. 141).

²⁴ Già in 89, 95 indicato con lo stesso sintagma insieme al fratello Federico: «i bei rami che uscir di tal radice».

per colmo ascriver puoi de le tue glorie.
 Ché con altero fasto e triunfale
 spirto vedrai pur oggi, al creder mio,
 da far con suo splendor meravigliarte;
 tal che dirai: – Se questi è uom mortale,
 è Paulo o Scipion; ma s'egli è dio,
 chi sa or se è Nettuno, Apollo o Marte? –

Il sonetto è rivolto a Roma, come il seguente in cui, ancora rivolgendosi a Roma («Gloriosa, possente, antica madre»), Sannazaro esprime l'auspicio di morire e avere sepoltura nella città eterna. Ma chi è il nobile eroe che campeggia nel sonetto e il cui splendore ravviva la memoria dei protagonisti della storia antica di Roma? A fare di questo sonetto una celebrazione beneaugurante (sia pure storicamente priva di esito) del giovane Ferrandino, ultimo erede della dinastia aragonese potrebbe essere la rievocazione di Scipione che instaura un ponte con il v. 106 della canzone 11 («al mio gran Scipione, al mio Camillo»):²⁵

Ma perché scegliere Roma come teatro della manifestazione della sua grandezza? E soprattutto, in quali circostanze? È probabile che nella ricerca di un avvenimento che sembrasse rinsaldare la speranza che il Regno potesse fare argine alle sempre più minacciose pretese della Francia, Sannazaro rievocò l'atto del 4 giugno 1492 con il quale Innocenzo VIII, in precedenza ostile agli aragonesi, riconosceva a Ferrandino il diritto di legittima successione a Ferrante I in caso di premorienza del padre di lui Alfonso.²⁶ In quei giorni Ferrandino (e molto probabilmente con lui Cariteo e Sannazaro) si trovava a Roma, e come racconta compiaciuto il nonno re Ferrante all'ambasciatore in corte di Francia

²⁵ Pèrcopo (1893, II, p. 127) sostiene che sia collegabile al sonetto 114 di Cariteo («Madre di quelle antiche invitte genti»), che dipenderebbe però da Sannazaro: entrambi rivolti a Roma e di tema identico, riferibile a Ferrandino il sonetto di Cariteo, a Federico quello di Sannazaro («scritto anch'esso per l'andata a Roma di un principe aragonese, certamente don Federigo (1492)»). I due sonetti condividono le parole in rima (A in Sannazaro e al plurale; B in Cariteo, ma al singolare: *memoria* : *gloria* : *vittoria* : *historia*). Non si comprende tuttavia perché a identità tematica (anche il sonetto di Cariteo si chiude con una rievocazione di Scipione: «pon l'arme in man di questo altro Affricano») debba corrispondere diversità del personaggio esaltato. Qui siamo di fronte a uno dei tanti casi, opportunamente richiamati da Bozzetti (1997), di reciproca dipendenza tra Sannazaro e Cariteo, che è indizio non trascurabile di una condivisione di temi al cui fondo è possibile scorgere le tracce di un sodalizio durato finché durò la corte aragonese. Esplicito riferimento allo stretto legame che lo univa a Cariteo in una elegia latina giovanile, di recente recuperata da Di Stefano (2013), indirizzata da Sannazaro a un Fulvio (o Francesco) Scala, che trascorreva l'estate nei campi lambiti dal Voltorno allietato da una schiera di amici «Nemo est, crede mihi, te fortunatior uno, | nec quoi tot dederint numina delicias: | tecum est dimidium nostri Charitaeus Arion, | qui mihi vel propria charior est anima» (vv. 9-12, così tradotti da Di Stefano: «Nessuno, credimi, è più fortunato di te | e non vi è alcuno cui gli dei abbiano dato tante gioie: | con te si trova Cariteo Arione, la metà di me, | a me molto più caro della mia stessa anima»).

²⁶ Nel *Diario* del Burcardo alla data 4 giugno 1492 si legge: «feria secunda, IIII dictis mensis junii, fuit secretum consistorium, in quo ill. princeps Capue investitus fuit de regno Sicilie per decessum Alphonsi ducis Calabrie, postquam illum assequutus fuerit, aut ipso premoriente, per decessum regis Ferdinandi» (cit. da Morossi 2000, p. 178, n. 12).

essendo il dicto principe in Roma ad visitare la S.ta del papa per l'accordio sequito et per havere la investitura: el di proprio che ipso principe hebbe la investitura in consistorio con benivolentia et prompta volunta de tucti R.mi Cardinali, [...], dali quali e stato accarizato et visitato più che prencepe che mai sia stato in Roma per longhi tempi (Trinchera 1868, pp. 115-16).²⁷

Al momento di annodare il filo del racconto, il *flashback* del 'trionfo' romano di Ferrandino (che cronologicamente riporta a un tempo che precede sia la canzone 89 che il sonetto 90) recupera la memoria di un evento, che aveva potuto alimentare in Sannazaro l'attesa di un esito diverso della vicenda storica. La storia aveva preso un'altra direzione, e Sannazaro sceglie di contestualizzare il naufragio della vicenda amorosa con il naufragio della dinastia aragonese: appena allusa (sonetto 90) la morte di Ferrante, la sua discendenza in linea retta, Alfonso e Ferrandino (sonetti 90 e 92), viene vista di scorcio, e tuttavia, almeno nel caso di quest'ultimo, come ultima speranza a cui sarebbe stato possibile aggrapparsi.²⁸ Tutto ciò che viene dopo è tenuto fuori dalla narrazione della 'seconda parte', che coincide essenzialmente con la fase culminante del lungo regno di Ferrante I, nell'ultima revisione del sonetto 85 salutato come 'invitto signore', perché *ex post* appariva l'unico monarca che aveva saputo tener fronte ai nemici e garantire l'inviolabilità dei confini del Regno.²⁹

L'impressione è, tornando all'assetto complessivo della *princeps*, che se non ammettiamo in via di ipotesi che al momento della stampa sia stata operata una scelta editoriale che poco aveva a che fare con le reali intenzioni dell'autore, risulterà sempre alquanto problematica la praticabilità di una lettura lineare e unitaria dell'insieme dei 101 componimenti. L'ipotesi di leggere solo la 'seconda parte' come storia del 'naufragio' allusa nella lettera a Cassandra, non revoca in dubbio l'autenticità delle altre rime, ma ne rimarca la loro irriducibilità a comporsi in un insieme plausibile. Riesce difficile immaginare che uno scrittore così meticoloso e rigorosamente classicista come Sannazaro desse prova di clamorosa inadempienza proprio al momento di conferire una struttura coerente alle sue rime in volgare.³⁰

²⁷ In questa stessa lettera Ferrante I racconta anche che «fo facta instantia per li oratori de dicta M.^{ta} [il Re di Francia] de intrare in consistorio ad protestare, el che li fo denegato como cosa iniusta et dishonesta»

²⁸ Non trascurerei un altro dato: in mezzo ai due sonetti 'politici', il 90 (ad Alfonso II re per troppo breve stagione) e il 92 (vagheggiamento della regalità non ancora attuata di Ferrandino), il sonetto 91 è l'ultimo diretto alla donna inutilmente amata, un congedo che si conclude con la richiesta di chiudere la partita senza rancore («Disponetivi al fin rendermi il core, | se volete nel ciel trovar perdono, | ch'io per me già rimetto ogni altra offesa», vv. 12-14). Nell'ultima sequenza campeggia la figura solitaria del poeta intento a ritrovare nella meditazione sul mistero della Croce la via della redenzione e del perdono, sullo sfondo di un paesaggio oscurato da presagi di tempesta imminente («vedi che s'apparecchia un crudel vento, | che minaccia una eterna e negra pioggia»: sestina 94, vv. 11-12). L'uscita di scena della donna e quindi la presa d'atto del venir meno di ogni funzione della poesia amorosa viene a collocarsi nei mesi terribili del regno di Alfonso II e prima della successione di Ferrandino.

²⁹ L'aggettivo *invitto* riferito a Ferrante in quanto re nel sonetto 85, anche nei versi latini è sempre riferito a lui; in *Eleg.* II 1, c. 14v (indirizzata ad Alfonso duca di Calabria) ricorre due volte, al v. 1 («Alfonse, *invicto* laus accessura *parenti*») e al v. 41, c. 15r («*Quid patris invictas acies, quid concita dicam*»). La connotazione morale dell'invincibilità dell'anima riferita a Ferrante nella prima redazione del sonetto 90, vv. 5-6 («...quella invitta illesa | anima ch'or t'insegna il suo camino») sarà poi trasferita al nipote Ferrandino nella canzone 11 («O fra tante procelle invitta e chiara | anima gloriosa ...»).

³⁰ E che fine farebbe il «rigoroso petrarchismo metrico di Sannazaro» (Gorni 1993, p. 214) se si continua

Non so se riusciremo mai a sapere chi portò il manoscritto in tipografia, ma pare evidente che i primi 32 pezzi siano un'aggiunta non strutturata dall'autore, che forse aveva affidato a Cassandra insieme alle 'tavole del naufragio' anche altre rime sparse e che noi assumiamo come 'prima parte', sebbene tale indicazione non figuri nella stampa, solo perché a c. 20v compare il nuovo frontespizio con l'intitolazione di 'seconda parte'.

Opportunamente Bozzetti (1997, p. 113) avanzava «il sospetto che le 32 rime della cosiddetta 'prima parte' siano in realtà rime 'rifiutate', estrapolate da ultimo dal canzoniere in seguito, tra l'altro, alla decisione presa di delimitarlo a prima del '94». Ripercorrendo il ragionamento svolto da Dionisotti (1963), sembra infatti del tutto infruttuoso inseguire la *ratio* interna di una raccoltina in cui si legge prima il sonetto 4 a Cassandra Marchese (*Se fama al mondo mai sonora e bella*), secondo Dionisotti (1963, p. 166) fattura «del periodo dell'esiglio», che Bozzetti (1997, p. 114), proponeva di «retrodatare alla fine del '400, scritto in funzione del matrimonio della Marchese col Castriota», mentre più avanti si legge il sonetto 7, in prima redazione (trasmessa da FN4a) indirizzato a Lorenzo il Magnifico (il vocativo *Lorenzo mio* al v. 3 apparirà poi mutato in un più generico *signor mio buon* nella *princeps*), imponendo così una datazione *ante* 1492, non escludendosi che «potrebbe essere di assai anteriore» (Dionisotti 1963, p. 172). E se, come a me pare, i vv. 9-10 («E se destin mi alzasse in quella parte | ove Ippocrene versa il sacro fiume») siglano l'aspirazione di un poeta esordiente pronto a impegnarsi nella realizzazione futura di un intero *volume* in lode di cotanto personaggio («farei, di te cantando, tal volume, | che fusse il nome tuo per mille carte | memoria al mondo sempiterna e lume»), si potrebbe rapportarne la scrittura a una situazione di incontro reale, ricordando che Lorenzo fu a Napoli, dal 18 dicembre 1479 al 27 febbraio 1480, «per tentare di ribaltare a proprio favore una drammatica situazione politica e militare», come ricorda Figliuolo 2009, p. 210, osservando che in occasione di queste missioni diplomatiche «non si parlava certo solo di politica», tanto più che appena due anni prima il principe Federico aveva ricevuto in dono e proprio da Lorenzo il prezioso manoscritto della *Raccolta aragonese*.³¹ Se almeno per l'*inventio* il sonetto 7 è collocabile tra le prove 'giovanili', non si può fare a meno di notare che poco più avanti si legge la canzone 11 (*O fra tante procelle invitta e chiara*)

a ritenere organici alla 'storia' raccontata nella 'seconda parte' i tre capitoli in terza rima (99-101) con l'impiego così vistoso e compatto di una forma metrica estranea ai RVF da parte di un autore che esclude, sia dalla 'prima' che dalla 'seconda parte' delle rime, le canzoni la cui testura metrica non fosse autorizzata da un precedente impiego da parte di Petrarca?

³¹ Fanara (2000, p. 21), propone «di vedere nella rima 7 un testo sapientemente ripresentato in panni aragonesi», sebbene rimanga difficile individuare il personaggio della casa regnante di Napoli in lode del quale si rimodula l'elogio originariamente rivolto al Magnifico. Va però utilmente ricordato che Sannazaro aveva indirizzato a Lorenzo un carme latino incompiuto, i cui primi 14 versi si leggono autografi nel ms. *Viennese latino* 9477, successivamente riutilizzati nella elegia I del II libro in un lungo carme ad Alfonso (Di Stefano 2006, p. 220 e nota 13). Appare del tutto evidente che il tema dell'incompiuto carme latino per Lorenzo sia perfettamente omogeneo al sonetto 7 (corsivi miei): «Laurenti, patrii decus et tutela senatus, | Inter et Etruscus gloria prima patres, | Si me Castalia docuisset Phoebus in umbra | Oraque Gorgonea nostra rigasset aqua | [...] | Teque tuosque meo celebrarem carmine nec me | Pignore tam grato dulce gravaret onus». L'autografo reca il titolo *Ad Laurentium Medicen* (Di Stefano 2012, pp. 301-302, per il testo e la traduzione).

indirizzata a Ferrandino (Ferrante II) che, in attesa di rientrare trionfalmente in Napoli (7 luglio 1495), stazionava con la sua flotta di fronte alla città secondo la trasparente allusione del congedo: «Su l'onde salse, fra' beati scogli | andrai, canzon; ché 'l tuo signore e mio | ivi del nostro ben pensoso siede». Dopo il sonetto 22 in lode della Marchesa di Scaldasole (*D'un bel, lucido, puro e freddo obietto*) composto in Francia poco prima del febbraio 1503,³² con i sonetti 30-32, conclusivi della silloge, si registra una brusca retroversione cronologica, se il sonetto 30 (*Le tue vittoriose e sacre rote*), in cui si celebra, secondo una persuasiva indicazione di Bozzetti (1997, p. 119), il legame coniugale di Alfonso d'Avalos, marchese di Pescara, con Diana de Cardona («ché s'or te è gloria sol con Febo e Marte, | qual ti fia con Diana vincer Scipio, | e far chiaro il tuo nome in mille carte?», vv. 12-14) è riferibile a evento del 1488.³³

Sebbene non manchino rime d'amore, soprattutto il dittico dei sonetti 29-30, con il sonetto 29 (*Al corso antico, a la tua sacra impresa*), letto solo dalla *princeps* e giudicato da Santagata (1979, p. 302) «chiave di lettura» dell'intera prima parte, giacché l'*altro amor* di v. 5 sarebbe dichiarazione del «nuovo amore per Cassandra», con evidente collegamento al sonetto precedente, che si conclude con l'impegno di *cantar d'altro volto e d'altre chiome* e il v. 5 di 29 (*D'un altro amor, d'un più bel foco accesa*), il tracciato della sequenza 1-32 appare refrattario a qualunque tentativo di lettura unitaria, non solo per l'assenza di progressione cronologica, quanto per l'assemblaggio di materiali eterogenei il cui insieme non delinea alcun 'racconto'. Senza trascurare un dato non meno evidente che rende problematico ogni tentativo di collegamento con la sequenza 33-98: l'assenza nella 'prima parte' di marcatori temporali 'anteriori' a quelli distribuiti in maniera progressiva esclusivamente nella 'seconda parte' sono indizio abbastanza evidente che a questa soltanto Sannazaro intese affidare il racconto della propria sofferta esperienza amorosa ricostruita in parallelo con la sua attività di uomo di corte, arrestandosi alla soglia del 1495, prima che la fuga di Ferrandino di fronte all'esercito di Carlo VIII segnasse una brusca frattura, che, alla luce dei fatti accaduti in processo di tempo, non fu ricomposta dall'effimera riconquista seguita di lì a qualche mese. Non mi sembra che sia stato colto in tutte le sue implicazioni un dato che dimostra come Sannazaro avesse maturato, negli anni dell'esilio e dopo il ritorno in patria, la consapevolezza dello sconvolgimento degli assetti politici dell'Italia e del Regno in specie prodotto dall'invasione francese, perciò

³² Per la datazione siamo di fronte a uno dei pochi casi documentabili con buon margine di certezza, perché il sonetto fu recitato da Sannazaro, su richiesta di re Federico, all'agente mantovano Jacopo d'Atri, che era andato in visita alla piccola corte del re esule in Francia nel febbraio del 1503 e così ne riferì a Isabella d'Este, marchesa di Mantova: «Poi il re gli [a Sannazaro] fece dire dui sonetti, in specialità uno che porta per impresa Mons. di Ligni per amore de la contessa di Scaldasole, del quale mi ha promesso copia per mandarlo alla Ex. V. et uno epigramma facto per Camilla Scarampa». La testimonianza è riportata da Dionisotti (1963, pp. 167-68) che rileva come il sonetto «doveva essere stato composto da poco», perché «fresco doveva essere l'amore di Mons. di Ligni per la bella marchesa Ippolita», conosciuta «dopo la conquista francese del Ducato di Milano, nella quale impresa egli ebbe parte importante».

³³ Insieme al merito di aver identificato Alfonso d'Avalos, va riconosciuta a Bozzetti (1997, p. 119) anche la precisa individuazione di Costanza e Ippolita d'Avalos, sorelle di Alfonso nelle *due peregrine* che campeggiano a inizio di sonetto 32 (*Due peregrine qui dal paradiso*), il cui corredo di virtù e bellezza è tale da produrre beatitudine in chi ha la ventura di guardarle anche pochi istanti.

scegliendo di relegare fuori dalla ‘seconda parte’ la canzone 11 indirizzata a Ferrandino divenuto re, che, sul piano della cronologia, si pone invece come naturale sviluppo della canzone 89, riferibile, come si è detto, al 1493. Lì (vv. 113-19) aveva salutato il giovane nipote di Ferrante I come

[...] un altro spirito altero,
che oggi orna il mondo sol con sua beltade,
ma la futura etade
con gesti illustrerà, per quanto or veggio;
ai quali il ciel riserbe i giorni mei,
che 'l veda in alto seggio
carco tornar di spoglie e di trofei!

Il voto di vedere *in alto seggio* il giovane bello e valoroso si realizzò, ma il troppo breve regno di Ferrandino (come quello dello zio Federico a lui succeduto) non aveva potuto riportare indietro l’orologio della storia. Questo tipo di considerazioni non esclude che Sannazaro abbia accompagnato con partecipe speranza le vicende di Ferrandino. Si direbbe anzi che, come la canzone 11 presuppone la 89, così il sonetto 10,

Vinto da le lusinghe e dagli inganni
del dolce sonno, onde alcun tempo Amore
mi tenne in bando e in tenebroso orrore,
tal che ne piansi già molti e molt’anni,
signor mio caro, i’ vidi di bei panni
e d’un novello e florido colore
la terra rivestirse, in quel vigore
qual era in sul principio de’ miei danni.
Poi vidi voi sovra un bel carro aurato,
adorno sì de le famose fronde,
ch’io dissi: – Il secol prisco è rinovato. –
E ’l sol non si affrettava intrar ne l’onde,
quasi gioiando del vostr’alto stato.
Oh notti liete, oh vision gioconde!

che racconta la visione del trionfo di re Ferrandino, dando per conclusa nel primo quaternario la lunga pena amorosa (*ne piansi già molti e molt’anni*), si possa leggere come successivo al sonetto 98, ultimo pezzo della ‘seconda parte’ che mette punto alla storia *al fin del sestodecim’anno* (98, 10).

Se appare sufficientemente chiara la strategia organizzativa della ‘seconda parte’, volta a ricostruire un ‘secondo tempo’ lirico-cortigiano, coevo ma psicologicamente e stilisticamente distinto, da un ‘primo tempo’ consegnato all’esperienza bucolica dell’*Arcadia*, non altrettanto agevole è stabilire con sufficiente sicurezza il periodo in cui Sannazaro si dedicò all’ultima revisione delle rime. Si oscilla tra l’idea di Mauro (1961, p. 448), che vi scorgeva l’esito di un lavoro ventennale a datare dal ritorno dall’esilio, e la proposta di un drastico ridimensionamento formulata da Dionisotti (1963, pp. 162-163)

che riteneva non si potesse andare troppo oltre il 1504, anno di composizione del sonetto 4 a Cassandra Marchese, non essendo possibile individuare rime composte dopo quella data. Resta che, ammessa quest'ultima eventualità, qualunque ipotesi di rielaborazione formale protratta nel tempo si scontra con l'ostinato silenzio dell'autore circa la sua produzione in volgare in evidente contrasto, per converso, con le numerose testimonianze relative alla elaborazione del *De partu Virginis*. Si può convenire con Dionisotti (1963, p. 163) sul fatto che Sannazaro abbia «con cura soppresso o evitato ogni elemento che rendesse a prima vista accertabile la tarda composizione di esse rime», dovendosi per di più sommare alla povertà di indizi la mancanza di un commento organico. Il ruolo centrale di Cassandra Marchese nella vita come nell'opera dell'ultimo Sannazaro non è in discussione, sebbene faccia singolare contrasto il numero e l'estensione dei componimenti latini a lei indirizzati³⁴ a paragone del solo sonetto 4.³⁵ Credo tuttavia che anche il sonetto 16 possa riferirsi all'ingiustizia patita dalla donna, allorché nel 1518, nonostante le solenni rassicurazioni di Bembo, segretario ai Brevi, Leone X sancì l'annullamento del suo matrimonio con Alfonso Castriota:³⁶

Così dunque va il mondo, o fere stelle?
 così iustizia il ciel governa e regge?
 questo è 'l decreto de la immota legge?
 queste son le influenzie eterne e belle?

L'anime che a virtù son più rebelle,
 Fortuna esalta ognor tra le sue gregge,
 e quelle per chi il vizio si corregge,
 suggerite espone a vènti et a procelle.

Or non devria la rara, alma beltade,
 li divini costumi e 'l sacro ingegno
 alzar costei sovra ogni umana sòrte?

Destino il vieta, e tu, perverso indegno
 mondo, il consenti. Ahi cieca nostra etade!
 ahi menti de' mortali oblique e torte!

³⁴ Due epigrammi (II 64 e III 2), la lunga elegia autobiografica (III 2) e la quinta delle *Piscatoriae*.

³⁵ Troppo labili mi sembrano gli indizi (la donna indicata come «fenice» che preannuncia, non creduta, la futura rovina del poeta che avrà maggiori proporzioni dell'incendio di Troia, richiamando quindi in filigrana il mito della Cassandra omerica) per ritenere che anche nel sonetto 80, letto solo da *SeC*, «in modo necessariamente molto coperto e indiretto, ma indubitabile si parla di Cassandra» (Bozzetti 1997, p. 126). Di qui Fanara (2000) ha dedotto che, essendo il sonetto 4 dedicato certamente alla stessa donna e in maniera ancora più certa essendo dichiarazione di un innamoramento indotto dalla fama delle virtù della donna non ancora conosciuta *de visu* da Sannazaro, lo stesso precede e non segue, cronologicamente parlando, il sonetto 80, che «attesta una confidenza fra il poeta e l'amica ancora di là da venire nel sonetto 4 [...] In altre parole, un testo della seconda parte si offre come logicamente posteriore rispetto a uno della prima parte» (p. 11). Cadrebbe pertanto un altro argomento a favore dell'antiorità della seconda parte rispetto alla prima. Tale proposta di lettura è data per acquisita e passata in giudicato in un successivo intervento della medesima studiosa (Fanara 2007, p. 269).

³⁶ Sulle vicende biografiche di Cassandra Marchese è disponibile la buona sintesi di Calitti (2007).

Non par dubbio che il sonetto sia un'invettiva contro la perversa amministrazione della giustizia che premia gli immorali e punisce i virtuosi, mentre nel primo ternario appare chiaro che vittima del sopruso sia una donna che per *beltade*, *costumi* e *ingegno* sembrerebbe appartenere a una dimensione sovrumana. Attributi che, a mente della dedica che precede la *princeps*, ben si addicono a Cassandra Marchese, che in *Epigram. III 2* è salutata come quarta tra le Grazie, decima tra le Muse e seconda Venere.³⁷ Il sonetto disciplina la profonda indignazione dell'uomo che, dopo aver speso tutta la sua influenza, si sentiva tradito dal capo della Chiesa che in cambio di moneta aveva conculcato i diritti intangibili della donna indifesa. Sannazaro era uomo di fede profonda, difficilmente avrebbe altrimenti speso le sue migliori energie su un poema che ambiva ad essere l'*Eneide* cristiana. Ma nelle invettive privatamente scagliate all'indirizzo di Leone X, in singolare contrasto con l'ufficialità del breve che correda l'edizione del *De partu Virginis*, si risente l'aceto e il fiele delle Malebolge dantesche e il sibilo della sferza di Petrarca contro «l'avara Babilonia»: nella lettera ad Antonio Seripando del 23 ottobre 1518 gratifica Sua Santità dell'epiteto di «fistuloso usuraro,³⁸ che puzza anchora di forcha» (Fiorini 1980, p. 331); il mese seguente, 20 novembre, bollava come «degno più di essere dato nel serraglio di Constantinopoli, che in Roma, apud Sanctum Petrum sub annulo [*sic*] piscatoris» il breve pontificio avuto finalmente tra le mani, chiedendosi se il documento non fosse «uno aperto dilegio di Christo et di tutti nui asini crisiani» (Fiorini 1980, p. 335).

Se l'ipotesi è corretta, il sonetto 16 andrebbe datato almeno al 1518, sebbene non vada taciuto che tale datazione risulterebbe contraddetta dalla presenza di una prima redazione nella sezione più antica nel più volte ricordato FN4 (c. 146v), sottoinsieme che Mengaldo (1962, pp. 220-221) distingue dalla parte restante del codice con la sigla FN4a, rilevando la sicura «provenienza meridionale» della mano che «appare inequivocabilmente una chiara, calligrafica tardo-quattrocentesca» e comunque non posteriore «ai primi del secolo successivo». Il referto, inappuntabile sotto il profilo paleografico, deve però misurarsi con la circostanza che alle cc. 171r-172v la stessa mano ha trascritto, tra la canzone 89 e il ternario 101 di Sannazaro, un madrigale rubricato come canzone, *La viva luce di quel vivo sole*, non altrimenti attestato, e a seguire la canzone *Mentre nel vostro viso*, che una larga tradizione manoscritta attribuisce a Francesco Maria Molza. In un contributo del 1996 Bozzetti si occupò della questione e, pur rilevando che sul totale di sette testimoni a lui noti la canzone in questione «in tre di essi è attribuita al Molza [...], in quattro appare adespota» (p. 142), fondandosi sull'autorevolezza del referto paleografico stilato da Mengaldo e, convinto che FN4a rappresentasse la forma «più antica del canzoniere sannazariano» (p. 145), ritenne di poterla annoverare tra le rime rifiutate, escludendo quindi

³⁷ «Quarta Charis, decima es mihi Pieris, altera Cypris, | Cassandra, una choris addita diva tribus»: cito da Frison (2011, p. 227).

³⁸ In maniera altrettanto sprezzante sarà bollata l'avarizia di Leone X in occasione della sua morte (*Epigr. III 8*: «Sacra sub extrema, si forte requiritis, hora | cur Leo non potuit sumere: vendiderat» [*Volete forse sapere come mai papa Leone in punto di morte non ebbe modo di ricevere i sacramenti? Li aveva venduti in precedenza!*] (per il testo latino: Frison 2011, p. 232). Una primitiva redazione di questo epigramma si legge nell'autografo *Viennese latino 9477* con il titolo *de sexto Alex.* (da Alessandro VI a Leone X le cose non erano poi cambiate di molto agli occhi del pio Sannazaro): cfr. Di Stefano (2012, p. 296, in nota 5).

la paternità di Molza. Nel frattempo la tradizione delle rime molziane è stata sottoposta a una più sistematica ricognizione da parte di Franco Pignatti,³⁹ che perviene a conclusioni diverse. In sintesi la canzone è trasmessa da ben 11 codici, di cui tre mutili. Di questi quattro recano il nome di Molza e di questi quattro almeno uno non è affidabile nelle attribuzioni. Però la canzone *Mentre nel vostro viso* con altre due canzoni forma una piccola corona che la tradizione conserva compatta, da sola o insieme con altre rime di Molza. L'attribuzione a Molza si deve considerare sicura, pur con qualche riserva residuale in relazione soprattutto alla sua prima produzione, di tradizione incerta e talvolta complicata da problemi attributivi. Ma da qui a ribaltare l'attribuzione a favore di Sannazaro sulla base di una testimonianza unica e per giunta adespota (FN4a) il passo sembra troppo lungo, anche considerando che nel complesso della tradizione manoscritta di Sannazaro sarebbe l'unico caso (eccettuati i nove componimenti trasmessi solo dalla *princeps*) di testimonianza unica sia per la canzone che per il madrigale. Per la datazione, sul versante della tradizione molziana, offre una testimonianza sicura il Canoniciano Italiano 36 della Bodleian Library di Oxford, che è datato 1520 *more Veneto* e per la composizione non si dovrebbe risalire molto indietro rispetto a questo termine. La canzone potrebbe essere stata quindi composta tra la fine del 1517 e il 1520.⁴⁰

Se quindi la presenza in FN4a di una canzone di Molza, risalente al periodo 1517-1520,⁴¹ rende plausibile l'interpretazione proposta del sonetto 16, ne consegue che, pur essendo largamente assorbito dalla composizione del poema latino, talora Sannazaro tornasse alla musa volgare magari per testimoniare in maniera più diretta la sua partecipazione al dolore della donna così intensamente venerata. Di più, le poche ma significative varianti che si registrano nel passaggio da FN4a alla *princeps* (cfr. Mauro 1961, p. 453) sono anch'esse indizio di una ulteriore revisione da collocare più avanti negli anni. Sarà superfluo ma non dannoso ripetere che se la cronologia proposta per il sonetto 16 potrà reggere a ulteriori verifiche ne uscirà ulteriormente confermata l'ipotesi, già cautamente formulata da Mengaldo 1962 (p. 223, nota 1), che FN4a rappresentasse una fase redazionale di transito verso la *princeps*, «poiché in qualche punto le sue lezioni parrebbero successive rispetto a quelle tramandate sparsamente da altri mss.»⁴² Andrebbe però riconsiderata la drastica

³⁹ Che ringrazio per le notizie fornitemi e per avermi generosamente messo a disposizione parti della sua tesi dottorale sull'edizione critica delle rime di Molza in procinto di essere discussa a Ginevra. Un primo cospicuo assaggio della nota al testo: Pignatti (2014).

⁴⁰ Le tre canzoni di Molza sono trasmesse anche dal ms. 850626 del J. P. Getty Center for the History of Art and the Humanities, Archives of the History of Art, Santa Monica, Ca, a breve distanza da quella in morte di Raffaello *O beato e da 'l Ciel diletto Padre*, per cui la data *ad quem* è il 6 aprile 1520.

⁴¹ Circa la databilità di FN4a, Mengaldo (1962, p. 221) aveva anche osservato che «proprio alla metà della stesura, da c. 171r in poi [quindi proprio la porzione di codice in cui sono trascritti il/i madrigale/i e la canzone], il copista incomincia ad usare [...] l'apostrofo» che chiama in causa il Petrarca aldino di Bembo (1501) e pertanto la datazione poteva spingersi «alle soglie del nuovo secolo, o poco oltre».

⁴² Questa ipotesi è stata successivamente ribadita, a valle di uno spoglio più sistematico della *varia lectio*, da Bozzetti (1997). Il processo ovviamente non è uniforme e il caso più vistoso di sopravvivenza in FN4a di una lezione primitiva che appare abbandonata in testimoni di fasi redazionali ritenute più antiche è dato dal ricordato sonetto 7, che al v. 3 legge «Lorenzo mio, ma tuo costumi egreggi» contro «signor mio buon, ma i tuoi costumi egregi» della *princeps* passando per «signor mio car, ma i tuoi costumi egregi» di NO

conclusione cui pervenne Dionisotti circa il totale disinteresse per la poesia in volgare da parte di un Sannazaro, che, dopo aver offerto a Cassandra Marchese due raccoltine distinte (corrispondenti alle due sezioni in cui è divisa la *princeps*) nei primi anni dopo il ritorno dall'esilio, si sarebbe totalmente ed esclusivamente immerso nella composizione delle opere latine. Con ciò non s'intende sottovalutare l'impegno e la fatica che tale scelta comportasse, ma neanche andrebbe del tutto trascurato un dato oggettivo: il *De partu Virginis* viene stampato nel 1526 e bisogna credere che nei residui quattro anni di vita Sannazaro non abbia più toccato penna, né mostrato interesse alcuno per quanto accadeva nel campo così in fermento della letteratura in volgare. Credo che la testimonianza di Paolo Giovio,⁴³ che riferiva un colloquio con Sannazaro da collocarsi al tempo della sua sosta tra Ischia e il Regno nel 1527, incrinò un po' l'idea del vecchio letterato in disarmo:

Non mi disse egli [Sannazaro] del suo tanto amato Bembo ch'el vorrebbe che mai non avesse dato fuori gl'*Asolani* e che la *Grammatica* gli pareva scrupolosa, aspra e affettata e non simile alla delicatezza dell'ingegno del Bembo, tanto divino ne' sonetti e stanze, e ne' versi latini tanto adorato e candido? (Giovio 1956, p. 177).

Bembo aveva mandato personalmente a Sannazaro la prima edizione degli *Asolani* accompagnandola con una lettera del 13 aprile 1505, rammaricandosi che nel recente transito per Venezia («nuper e Gallia rediens») non avesse avuto modo di incontrarlo e chiedendo di poter leggere «aliquid [...] de tuarum Musarum penu» (Travi 1987, p. 204). Venti anni più tardi, il 2 dicembre 1525, Ludovico da Canossa spediva due copie delle *Prose della volgar lingua* ad Antonio Seripando, una delle quali destinata a Sannazaro (Dionisotti 1980, p. 316). Alla fine del 1525 fervevano i preparativi per la stampa del poema latino che sarebbe poi uscito nel maggio del 1526. Di qui al giudizio espresso nella conversazione con Giovio trascorre un tempo più che sufficiente per la lettura e, senza indulgere a illazioni, il dato certo è che il “vecchio” Sannazaro si tenesse ancora ben documentato sul dibattito linguistico in Italia particolarmente vigoroso tra secondo e terzo decennio del secolo.⁴⁴ Si può escludere che la decisione di selezionare le rime, dopo una fase di abbandono più o meno lunga dell'esercizio poetico in volgare, vada

(= Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, ms. XXVIII I 8), rendendo meno pacifica la conclusione che «se è vero che NO e FN4b [= FN4a per Mengaldo] sono coinvolti nella storia dell'elaborazione del canzoniere sannazariano, NO ne rappresenta la prima redazione, FN4b la seconda, la *princeps* la terza ed ultima» (p. 125). Almeno nel caso in specie non appare plausibile un'evoluzione redazionale che, alla luce della proposta di Bozzetti, andrebbe rappresentata *signor mio car* (NO) → *Lorenzo mio* (FN4) → *signor mio buon* (SeC).

⁴³ Lettera non datata, ma assegnabile al 1534-1535, al napoletano Girolamo Scannapeco, canonico appartenente alla cerchia di Girolamo Seripando, che nel suo diario ne registra la morte nel 1552 (Calenzio 1874).

⁴⁴ Si aggiunga che Sannazaro figura tra gli interlocutori del dialogo trissiniano *Il Castellano* (I ed. Vicenza 1529), ambientato nella Mole di Adriano a Roma nel 1524, e che, secondo Dionisotti (1963, p. 188, in nota), in fatto di scelte linguistiche si deve supporre che egli «fosse d'accordo col Trissino assai più che col Bembo, e che insomma la posizione attribuitagli nel *Castellano*, se anche non autorizzata, debba considerarsi però fedele alla verità o alla verisimiglianza storica».

a collocarsi nell'intervallo 1526-1530, e che l'allestimento della raccolta comportasse uno strenuo lavoro di revisione?⁴⁵ Il disappunto palesato a Giovio (testimone da maneggiare comunque con cautela) sulla *grammatica* di Bembo, giudicata *scrupolosa, aspra e affettata*, non potrebbe tradire la reazione di chi si era visto costretto a operare una ripulitura linguistica non preventivata dei suoi testi? Meriterebbe forse una maggiore considerazione la lettera che Dorotea Gonzaga, marchesa di Bitonto, il 10 maggio 1525 manda da Napoli a Isabella d'Este:

El S. Jacomo Sanazaro basa le mani de V. S: et dice che non solo non recuperò mai quelle virtù che haveva perso, ma che el longo male li ha fatto perdere tutte le altre, et certo, Signora mia, che per molto che ne dica dice el vero, che sta tale che è la maior compassione del mondo. Et se V. S. se trovasse qua come sperava, li poriamo sachigiar la casa sencia che ce trovassemo resistencia alcuna, et *mo' proprio seria el tempo, che si le opere latine come le vulgare hanno havuto l'ultima mano.* (Luzio-Renier 2006, p. 260, nota 48)

La sottolineatura vuole segnalare l'interesse con cui si seguivano le vicende dei testi di Sannazaro, che per parte sua era così parsimonioso nel concedere da indurre a progettare saccheggi e violazioni di domicilio approfittando del suo penoso stato di salute. Ripercorrendo tutta la corrispondenza sull'asse Sannazaro-Isabella d'Este, le notizie dirette o indirette da Napoli dicono non che Sannazaro avesse chiuso l'officina volgare, ma che prometteva e differiva, di tanto in tanto somministrando qualche componimento.⁴⁶ Se quindi è ipotizzabile una ricorrente per quanto saltuaria attenzione dell'autore sul *corpus* in volgare, se la fase redazionale intermedia testimoniata da FN4a comprende il sonetto 16, riferibile all'esito della vicenda del divorzio di Cassandra Marchese intorno al 1518, si può supporre che indi in avanti Sannazaro avesse composto anche i nove pezzi che figurano esclusivamente nella *princeps*. Che si tratti, anche nel caso delle «vane e giovenili fatiche per diversi casi da la Fortuna menate, e finalmente in picciolo fascio raccolte», dell'assemblaggio dei relitti di un naufragio⁴⁷ più volte promesso e infine portato a compimento nella fase estrema della sua operosità, potrebbe essere ipotesi meno peregrina di quanto ci ha insegnato Dionisotti. Certo bisognerà verificare da capo tutta la tradizione manoscritta provvedendo

⁴⁵ Sul punto anche Bozzetti (1997, p. 126) aveva osservato che «la correzione linguistica di tutte (ripeto: tutte) le rime in senso nettamente bembesco o va addebitata all'ignoto che curò la *princeps* (il che è possibile, ma mi sembra non facile a pensarsi), o, se ne fu responsabile Sannazaro, non possa essere avvenuta molto prima della pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* (pur ammettendo che i modelli linguistici di Sannazaro e di Bembo potessero essere, almeno parzialmente, gli stessi)».

⁴⁶ Il 7 aprile 1514 Isabella ringrazia il Marchese di Bitonto che le aveva inviato «de le cose de mes. Jacobo Sanazaro [...] state gratissime, per esser bonissime et de così eccellente compositore» (Luzio-Renier 2006, p. 256).

⁴⁷ Già in anni giovanili (*Eleg.* I 10, 17-20 *de suo immaturo obitu*, c. 12v) Sannazaro aveva fatto ricorso alla metafora del naufragio, pregando l'amico Giovanni Di Sangro di raccogliergli i resti: «At tu, quandoquidem Nemesi iubet, optime Sangri, | Nec fas est homini vincere posse Deam, | Accipe concussae tabulas, atque arma carinae | Naufragique mei collige reliquias» (*Ma tu, ottimo Di Sangro, dal momento che Nemesi così comanda, né a un uomo è lecito poter vincere una Dea, raccogli le tavole e l'equipaggiamento della nave sconquassata e raduna i relitti del mio naufragio*).

a una più puntuale taratura dei singoli testimoni. Su un dato però credo si possa convenire, sia pure alla luce di uno spoglio per ora parziale e sulla base degli elementi offerti dalla *recensio* dell'edizione Mauro: a differenza di quanto accade per l'*Arcadia*, bisogna registrare l'assenza di testimoni quattrocenteschi delle rime di una qualche consistenza, pur trattandosi di produzione largamente riferibile all'ultimo ventennio del XV secolo. Il fatto che l'unica reliquia di Sannazaro lirico (il sonetto 85) nel parigino *Ital. 1543* sia trascritta da altra mano nelle carte finali (intorno al 1497) di un ms. nella cui parte centrale pure si leggono le farse e lo gliommero,⁴⁸ è indizio sufficiente di una scelta di riserbo che si allenterà solo nei primi decenni del secolo successivo, allorché il successo dell'*Arcadia* rese sempre più pressanti le richieste di estimatori e amici. La circolazione fu abbastanza rapida ed estesa, ma si stenterebbe a scorgere in qualcuno dei testimoni anteriori alla *princeps*, nonostante la generosa proposta di Bozzetti 1997, la traccia di un allestimento d'autore, trattandosi di organismi assemblati dai copisti per accumuli successivi e privi di ogni *ratio* interna.

Bisogna quindi dare più credito di quanto finora non si sia dato all'idea che la 'seconda parte' della *princeps*, assegnabile per l'*inventio* alla fase culminante del Quattrocento, sia per *locutio* e *dispositio* frutto di una stagione più tarda se non postrema dell'attività di Sannazaro, che in questo non si discostava dal modello dei RVE, laddove la revisione dell'autore aveva reso omogeneo il dettato di componimenti la cui composizione era dislocata su un arco cronologico di almeno quattro decenni.

Perché poi Sannazaro abbia limitato a 66 i pezzi scelti per raccontare la sua storia amorosa cui fa da sfondo necessario la corte aragonese, insieme ai motivi già ipotizzati, si potrebbe aggiungere che optasse per la concentrazione come antidoto alla dilatazione (che comportava anche la dispersione dei motivi più vitali della ricerca poetica legata a quella stagione ormai tramontata) di cui era rimasto vittima Cariteo, che nel volgere di tre soli anni era passato dal primo *Endimione* (Napoli, De Caneto) costruito su 65 pezzi, al secondo del 1509 (Napoli, S. Mayr), formato di 247, incorrendo non solo in una serie di aporie cronologiche (su cui cfr. Morossi 2004), ma anche travalicando, nella ricerca di un ruolo e di un pubblico nuovi, il tempo e lo spazio di Napoli aragonese. Tenendosi rigorosamente al di qua del 1495, implicitamente Sannazaro ribadiva le ragioni profonde che avevano favorito e giustificato il suo *giovenile* esercizio lirico e che, se pure rivisitato stilisticamente e arricchito di qualche ulteriore tessera a distanza di anni, a quegli anni doveva rimanere circoscritto. Le altre rime composte dopo, quelle indirizzate a Cassandra Marchese insieme ad altre affidate a lei, non dovevano confondersi con la ricostruzione di quella stagione tramontata.

A spiegare la *mise en page* della *princeps* che contraddice in maniera così vistosa il percorso che si è tentato di costruire,⁴⁹ vorrei proporre un'ipotesi, sperando che non

⁴⁸ La presenza del Sannazaro cortigiano in una raccolta che si ritiene allestita (Castagnola 1988) nella cerchia di Beatrice d'Este, moglie di Ludovico il Moro, potrebbe essere stata mediata in ambito milanese da Isabella d'Aragona, figlia di Alfonso duca di Calabria e moglie di Giangaleazzo Sforza, plausibilmente tenuta al corrente da Napoli sulle rappresentazioni di corte.

⁴⁹ Grazie alla puntuale ricognizione di Fanara (2007) si sa ora che, eccetto l'esemplare londinese utilizzato da Dionisotti in cui la dedica per effetto di una rilegatura anomala è stata rimontata alla fine, in tutti gli

sia ritenuta irriguardosa per eccesso di praticità. Un piccolo passo indietro per ricordare che Sannazaro e Vittoria Colonna furono tra i primi destinatari napoletani dell'edizione delle *Rime* di Bembo stampate nel marzo del 1530. Sannazaro non aveva fatto in tempo a leggerle, essendo morto il 24 aprile precedente, ma Flaminio Tomarozzo comunicò a Bembo di averle consegnate a Cassandra Marchese.⁵⁰ I *Sonetti et canzoni* di Sannazaro furono editi da Sultzbach nel novembre dello stesso anno. Un sincronismo perfetto, che, al di là delle motivazioni profondamente diverse che stanno alla base dei due 'libri' di rime, fa registrare all'anagrafe della letteratura il 1530 come «data di nascita del petrarchismo lirico cinquecentesco» (Dionisotti 2002, p. 59). Non sembri eccessivo immaginare che la stampa delle rime di Sannazaro poteva e voleva essere un modo per rimarcare che anche Napoli annoverasse un poeta in grado di reggere il paragone con Bembo e non si può escludere che nel giudizio dei curatori la quantità rivestisse non minore importanza della qualità: a petto dell'edizione del più giovane Bembo che allineava 114 pezzi, 66 componimenti di un autore ben altrimenti prolifico saranno stati giudicati troppo magro bilancio di una lunga attività.⁵¹

È probabile che Cassandra Marchese, e di ciò le dobbiamo serbare gratitudine, abbia ceduto alle richieste degli estimatori di Sannazaro di impinguare l'edizione con la somministrazione di altri componimenti di sua o di diversa provenienza, ma sia riuscita a salvare i confini della 'storia' che era stata ricostruita a suo esclusivo e privato beneficio facendo inserire un nuovo e più solenne frontespizio interno e separando i ternari finali con un ampio spazio bianco onde evitare che si leggessero senza soluzione di continuità con il sonetto 98 deputato alla funzione di congedo.

Perché poi non si sia arrivati a un'edizione che collocasse subito dopo la dedica a

altri segue immediatamente il frontespizio (vedi figg. 1 e 2). La supposta anomalia servi a Dionisotti come elemento di ricalzo alla tesi esposta nel saggio del 1963 (utile ma non essenziale; in altri termini, e per adibire un'espressione dallo stesso impiegata in altri contesti, niente più che un'aggiunta per il buon peso), ma non credo che riportare la dedica a inizio del libro sia sufficiente a convalidare la proposta di lettura unitaria e progressiva della sequenza 1-99 avanzata da Fanara (2000) e ribadita nel 2007. La 'anomalia' più vistosa della *princeps* (rispetto allo *standard* tipografico del tempo) è proprio la presenza del duerno iniziale privo di segnatura (che Fanara 2007, p. 271 indica come π^4), laddove nella stragrande maggioranza dei libri tipografici il frontespizio è sempre parte integrante del fascicolo iniziale, sebbene privo di segnatura, che di solito compare sulla seconda carta. Osservando la fig. 2, la segnatura A[1] compare sulla c. 1r: è un indizio sufficiente per ritenere che il duerno iniziale sia stato composto a parte e, forse, più probabilmente a stampa ultimata. In ogni caso la evidente extraserialità delle 4 cc. iniziali potrebbe essere indizio di una aggiunta decisa quando la stampa dei primi fogli era già stata avviata. Il mistero-Cassandra si infittisce piuttosto che diradersi.

⁵⁰ Dionisotti (2002, p. 119), riporta il passo della lettera di Bembo a Gualteruzzi (30 maggio 1530): «esso (il Tomarozzo) fece gentilmente a dar le mie rime alla Signora Cassandra, né potevano andar meglio». Ivi anche l'ipotesi «che il Bembo inviasse allora una copia delle sue *Rime* a Vittoria Colonna».

⁵¹ Nella ricordata elegia a Cassandra (III 2) Sannazaro è cosciente che la salute cagionevole e le peripezie politiche in cui fu coinvolto avevano determinato una dissipazione di energia creativa (88-89): «Et iam miramur, longo si pressa labore | Amisit vires parvula vena suas?», c. 29r), e benché la natura non gli avesse concesso una generosa e facile vena poetica (108-09: «Vosque vel ignavo, vel tardo parcite, amici, | Cui natura suas dura negarit opes», c. 29v) rivendica come perenne lascito morale il culto costante dell'amicizia e la fedeltà inconcussa ai re aragonesi (106-07: «Prosit amicitiae sanctum per saecula nomen | Servasse et firmam regibus usque fidem».

Cassandra le rime della ‘seconda parte’, tanto più considerando che ai lettori di allora non sfuggiva che il loro ordito era scandito su una cronologia lineare e, almeno nel caso vistoso della canzone 11, anteriore rispetto alla tempistica così desultoria e incoerente che contrassegna la cosiddetta ‘prima parte’, rimane una domanda per ora senza risposta. A meno che non si voglia mettere in conto che poté sembrare fuori dalla norma fare iniziare un libro di rime con una sestina, anziché con un più canonico sonetto,⁵² così oscurando un vistoso elemento di innovazione rispetto al modello appena rinverdito da Bembo. L’unico caso a me noto di un libro di rime stampato nel Quattrocento che presenti una sestina come componimento incipitario è quello di Ludovico Sandeo, segnalato da Zanato (2012, pp. 56-62), che tuttavia dimostra come la strutturazione della raccolta così come trasmessa dalla stampa (Bologna, Ugo Ruggeri, *post* 1 luglio 1485) sia imputabile al figlio dell’autore. Nel caso in specie, e in assenza dell’antigrafo, Zanato, sviluppando e integrando una proposta di riordinamento di Pantani (2002), ritiene «irricevibile l’ordinamento trádito, troppo caotico e lontano da una progressione di senso che appare palesemente ispirata ai *Rerum vulgarium fragmenta*» (p. 60), quindi procedendo a un ordinamento diverso (pp. 70-72) una volta riconosciute «entro alle sparse rime ospitate nell’incunabolo, la plausibilità e la sostenibilità di un percorso macrotestuale, secondo evidenti segnali petrarcheschi» (p. 59).⁵³ Il caso di Sannazaro è meno complicato, nel senso che l’operazione di rimontaggio si dovrà limitare a una inversione dei due blocchi di cui si compone la *princeps*, restituendo alla ‘seconda parte’ la funzione sua propria di ‘breve storia’ di un amore giovanile perennemente incagliato, fino alla resa finale, tra speranza e frustrazione, ricostruita a distanza di anni cedendo alle insistenze di Cassandra Marchese. La serie 1-32 (finora ritenuta problematica ‘prima parte’) andrebbe considerata come una silloge accessoria di rime di argomento vario priva di finalità narrative, importante per la storia redazionale dei testi coinvolti, alcuni dei quali non altrimenti attestati, e anch’essa messa insieme, data la presenza dei sonetti 4 e 16, per Cassandra. Che per parte sua fu ligia nel rispettare, finché visse l’autore, la consegna del silenzio, scongiurando poi e per quanto le fu possibile al momento della stampa il rischio che più pesanti interventi editoriali ne rendessero illeggibile la fisionomia, così esaudendo l’estrema preghiera che le aveva rivolto Sannazaro (*Eleg.* III 2, 112-17):

⁵² Niente più che una casualità ha determinato la posizione incipitaria del sonetto *Se quel soave stil che da’ prim’anni*, che occupa la posizione di apertura anche in NO, manoscritto ritenuto da Bozzetti (1997) testimone della prima redazione del canzoniere sannazariano, che è valutazione accettabile per la lezione, ma non per la struttura, difficilmente riconducibile all’autore: basti dire che NO non legge alcuna delle tre rime anniversarie (76, 89, 98) della ‘seconda parte’, condivise ma con ordine diverso e cronologia rovesciata da FN4a (in posizione 14^a il son 98: «al fin del sesto decim’anno», cui segue in 27^a il sonetto 76: «passat’è già nel quintodecim’anno», mentre la *princeps* legge «passat’è già più che l’undecim’anno»; chiude in 60^a posizione la canzone 89 in cui ricorre il *quartodecim’anno*).

⁵³ Di fronte alla eterogeneità dei ‘libri’ di rime già Quondam (1991, p. 119) proponeva di assumere l’idea che «Petrarca funzionerebbe, insomma, come macrotesto vicario, come equivalente semantico generale» adattato da ciascun autore a allo spazio/tempo entro cui si sviluppa la storia raccontata attraverso la serie di microtesti.

Tu quoque vel fessae testis, Cassandra, senectae,
Quam manet arbitrium funeris omne mei,
Compositos tumulo cineres, atque ossa piato,
Neu pigeat vati solvere iusta tuo.
Parce tamen scisso seu me, mea vita, capillo;
sive: sed, heu, prohibet dicere plura dolor.

Né manca un indizio che autorizza a credere che gli esemplari della *princeps* fossero nella disponibilità di Cassandra Marchese: la nota di possesso sull'esemplare della Vaticana (Capponi IV 930²):⁵⁴ «De Ant(oni)o Siripando: dono de la S(igno)ra Cassandra Marchesa». ⁵⁵ In assenza al momento di una qualche prova contraria, credo si possa ritenere che dei costi della stampa non solo, ma anche della cura dell'edizione si sia presa cura Cassandra Marchese. A conti fatti l'esecutrice testamentaria del poeta attuò al meglio non solo l'*arbitrium funeris* ma anche l'*arbitrium operis*.

⁵⁴ Segnalato da Manzi (1970, p. 28) e trascritto da Fanara (2007, p. 271, in nota 18).

⁵⁵ Rilegata insieme alla *princeps* di Sannazaro anche quella delle *Rime* di Bembo (Venezia, Fratelli da Sabbio, 1530) con la nota di possesso «De Antonio Seripando». Ringrazio Anita Di Stefano e Giuseppe Germano per tutte le delucidazioni che mi hanno offerto sui testi latini di Sannazaro.

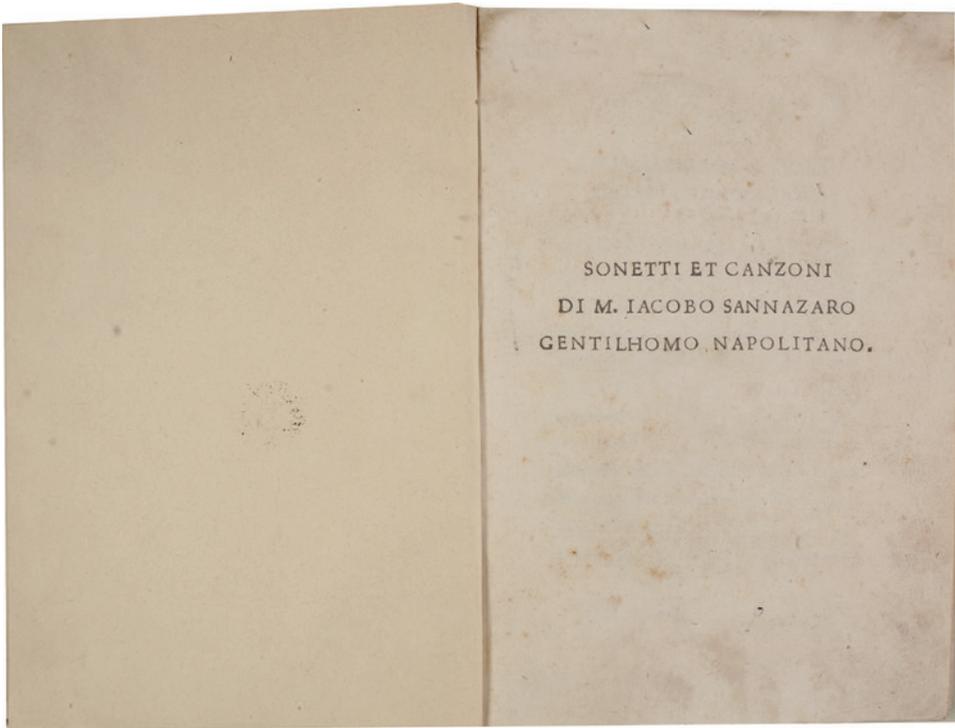


Figura n. 1 Frontespizio dell'*editio princeps* dei *Sonetti et canzoni* di I. Sannazaro (carta iniziale priva di segnatura)

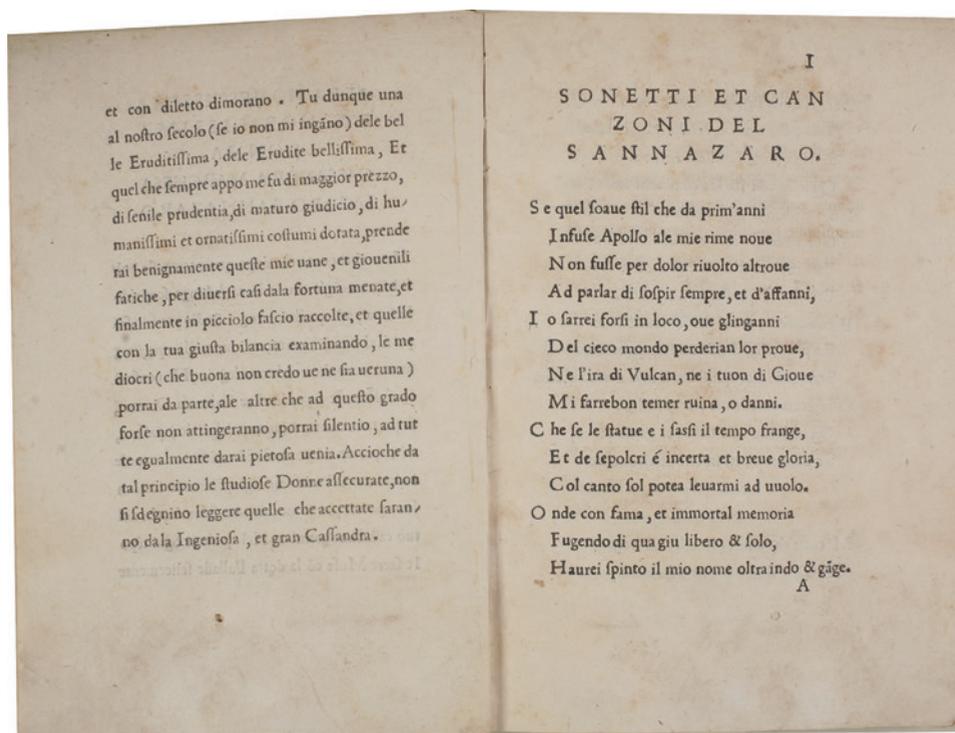


Figura n. 2 *Sonetti et canzoni* di I. Sannazaro: cc. [2v]-1r

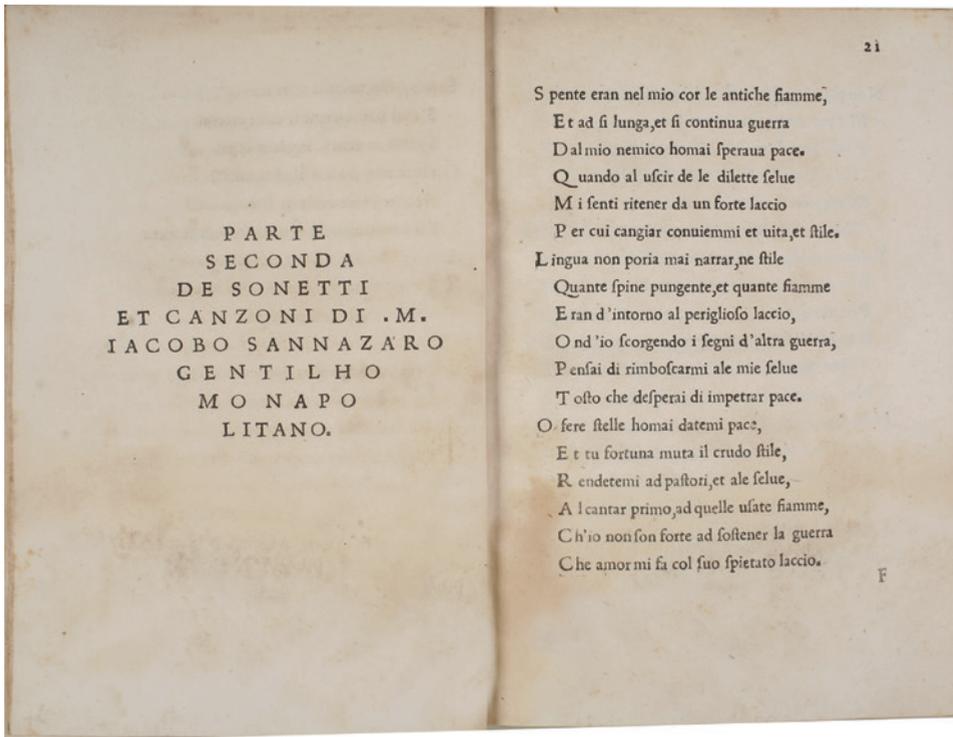


Figura n. 3 *Sonetti et canzoni* di I. Sannazaro: cc. 20v-21r

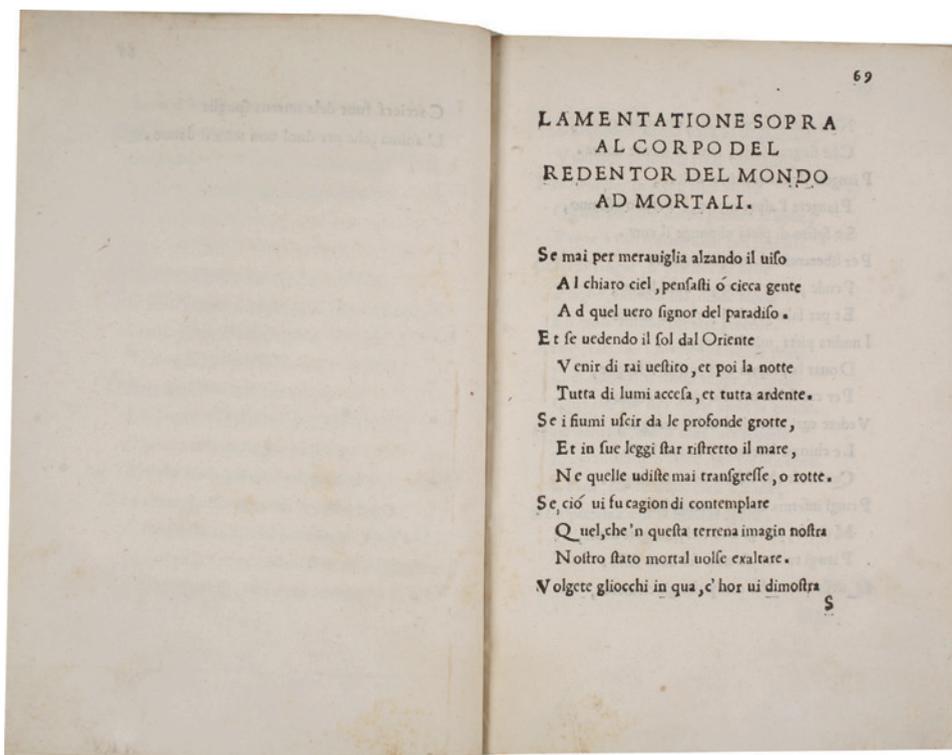


Figura n. 4 Sonetti et canzoni di I. Sannazaro: cc. 68v-69r



Figura n. 5 Iuniano Maio, *De maiestate*, ms. *Ital.* 1711, Bibliothèque Nationale de France, c. 8r

Bibliografia

- Albonico S. (2006), *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Barreto J. (2011), *Artisan ou artiste entre France et Italie? Le cas de Guglielmo Monaco (Guillaume Le Moine) à la cour de Naples au xv^e siècle*, «Laboratoire italien», 11, pp. 301-328 [online], URL: <<http://laboratoireitalien.revues.org/621>> [data di accesso: 23/02/2016].
- Bembo P., *Lettere*, vedi Travi E. (1987).
- Bozzetti C. (1996), *Un madrigale adespoto ed inedito e una canzone di dubbia attribuzione*, in *Operosa parva per Gianni Antonini. Studi raccolti da De Robertis D. e F. Gavazzeni*, Verona, Edizioni Valdonega, pp. 135-146.
- Bozzetti C. (1997), *Note per un'edizione critica del 'Canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, «Studi di filologia italiana», LV, pp. 111-126.
- Calenzio G. (1874), *Vita del cardinale Girolamo Seripando uno dei legati del Concilio di Trento, scritta a modo di giornale da lui medesimo*, in *Documenti inediti e nuovi lavori letterari sul Concilio di Trento*, Roma, Sinimberghi, pp. 151-280.
- Calitti F. (2007), voce *Marchese, Cassandra*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 559-561.
- Campanile F. (1610), *L'armi overo insegne de' nobili*, Napoli, Tarquinio Longo.
- Castagnola R. (1988), *Milano e Ludovico il Moro: cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Biblioteca Nazionale di Parigi*, «Schifanoia», V, pp. 101-185.
- Colangelo F. (1819), *Vita di Giacomo Sannazaro poeta e cavaliere napoletano. Seconda edizione*, Napoli, Trani.
- Dionisotti C. (1963), *Appunti sulle rime del Sannazaro*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXL, pp. 161-211.
- Dionisotti C. (1974), *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia medioevale e umanistica», XVII, pp. 61-113.
- Dionisotti C. (1980), *Machiavelli e la lingua fiorentina*, in Dionisotti, C., *Machiavellerie*, Torino, Einaudi, pp. 267-363.
- Dionisotti C. (2002), *Scritti sul Bembo*, a cura di Vela C., Torino, Einaudi.
- Di Stefano A. (2006), *I Salices del Sannazaro*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V^o centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro, Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004)*, raccolti da Canfora D. e A. Caracciolo Aricò, prefazione di Tateo F., Bari, Cacucci Editore, pp. 217-244.
- Di Stefano A. (2012), *Due fossili di elegie di Sannazaro*, «Studi medievali e umanistici», X, pp. 296-303.
- Di Stefano A. (2013), *Un'elegia stravagante di Iacopo Sannazaro*, «Studi medievali e umanistici», XI, pp. 218-224.
- Fanara R. (2000), *Strutture macrotestuali nei "Sonetti et canzoni" di Iacopo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici internazionali.
- Fanara R. (2007), *Sulla struttura del Canzoniere di J. Sannazaro: posizione e funzione della dedica a Cassandra Marchese*, «Critica letteraria», xxxv, pp. 267-276.
- Fantazzi C., A. Perosa [a cura di] (1988), *Iacopo Sannazaro, De partu Virginis*, Firenze, Olschki.
- Figliuolo B. (2009), *Sulla fortuna di Masuccio Salernitano*, «Rassegna storica salernitana», fasc. 51, pp. 207-211.
- Fiorini P. (1980), *Lettere inedite di Jacopo Sannazaro*, «Italia medioevale e umanistica», XXIII, pp. 315-339.

- Frison C. (2011), *Gli Epigrammi di Jacopo sannazaro nell'edizione aldina del 1535*, presentazione di Caracciolo Aricò A., Padova, Il Poligrafo.
- Giovin P. (1956), *Epistolarum pars prior*, a cura di Ferrero G.G., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.
- Gorni G. (1993), *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino.
- Leuker T. (2014), *Il petrarchismo "intenso" di Iacopo Sannazaro in una canzone per Federico I d'Aragona (= Rime XI)*, «Critica letteraria», XLII, pp. 580-592.
- Longhi S. (1979), *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)*, «Strumenti critici», XIII, 39-40, pp. 265-300.
- Luzio A., R. Renier, (2006) *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, a cura di Albonico S., introduzione di Agosti G., Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard.
- Manzi P. (1970), *Annali di Giovanni Sultzbach (Napoli, 1529-1544 - Capua, 1547)*, Firenze, Olschki.
- Mauro A. [a cura di] (1961), *Iacopo Sannazaro, Opere volgari*, Bari, Laterza.
- Mengaldo P.V. (1962), *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIX, pp. 219-245.
- Mengaldo P.V. (1962a), *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXVI, pp. 436-482.
- Morossi P. (2000), *Il primo canzoniere di Cariteo secondo il codice Marocco*, «Studi di filologia italiana», LVIII, pp. 173-197.
- Morossi P. (2004), *Riflessioni sulle rime di Cariteo: aporie cronologiche nel secondo Endimione*, in Quondam A. (a cura di), *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarcheschi. Due seminari romani*, Roma, Bulzoni, pp. 409-416.
- Pantani I. (2002), «*La fonte d'ogni eloquenza.*» *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002.
- Pèrcopo E. [a cura di] (1893), *Le rime del Chariteo*, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 2 voll.
- Pèrcopo E. (1893-1895), *Nuovi documenti su gli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi*, «Archivio storico per le province napoletane», voll. XVIII, XIX, XX [edizione utilizzata: ristampa anastatica in volume con introduzione di Del Treppo M., Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1997].
- Pèrcopo E. (1931), *Vita di Jacobo Sannazaro [1893]*, a cura di Brognoligo G., Napoli, Società Napoletana di Storia Patria (Cooperativa Tipografica Sanitaria).
- Perocco D. (2006), *Pietro Bembo e Jacopo Sannazaro: spunti sul rapporto epistolare*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V° centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro, Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004)*, raccolti da Canfora D. e A. Caracciolo Aricò, prefazione di Tateo F., Bari, Cacucci Editore, pp. 563-574.
- Pignatti F. (2014), *Per l'edizione critica delle rime di Francesco Maria Molza. Il Casanatense 2667 e l'Ambrosiano Trotti 431*, in Danzi M. (a cura di), *Lettura e edizione di testi italiani (secc. XIII-XX). Dieci progetti di dottorato di ricerca all'Università di Ginevra*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, pp. 123-205.
- Pontano G. (1590), *Historia della guerra di Napoli [...] tradotta da Giacomo Mauro*, In Napoli, Appresso Giuseppe Cacchi.
- Quondam A. (1991), *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Franco Cosimo Panini.
- Riccucci M. (2001), *Il neghittoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori.

- Sannazaro I., *Opere volgari*, vedi Mauro A. (1961).
- Sannazaro I., *De partu Virginis*, vedi Fantazzi C., A. Perosa (1988).
- Sannazaro I., *Arcadia*, vedi Vecce C. (2013).
- Santagata M. (1979), *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore.
- Santucci M. (1997), *Le porte di Castelnuovo. Il restauro*, Napoli, Electa Napoli.
- La Serenissima e il Regno (2006), *La Serenissima e il Regno. Nel V° centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro, Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004)*, raccolti da Canfora D. e A. Caracciolo Aricò, prefazione di Tateo F., Bari, Cacucci Editore.
- Toscano G. (1999), *A la gloire de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples: le De Majestate de Iuniano Maio, ms it. 1711 de la Bibliothèque Nationale, in L'Illustration. Essais d'iconographie, études réunies par Caracciolo M.T. et S. Le Men*, Paris, Klincksiek, pp. 125-144.
- Toscano G. (2007), *Pour Nardo Rapicano enlumineur: le Missel d'Alfonso Strozzi de la bibliothèque universitaire de Leipzig, in Quand la peintures était dans les livres. Mélanges offerts à François Avril*, sous la dir. de Hofmann M., E. Koëinig, C. Zöhl, Turnhout, Brepols, Paris, Bnf, pp. 352-365.
- Travi E. [a cura di] (1987), *Pietro Bembo, Lettere*, ed. critica, Bologna, Commissione per i testi di lingua, vol. I (1492-1507).
- Trinchera F. [a cura di] (1868), *Codice aragonese o sia lettere regie, ordinamenti ed altri atti governativi de' sovrani aragonesi in Napoli [...]*, Napoli, G. Cataneo, II, p. I.
- Trovato P. (1991), *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino.
- Vecce C. (1998), *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, Editrice Sicania.
- Vecce C. [a cura di] (2013), *Iacopo Sannazaro, Arcadia*, Roma, Carocci.
- Vitale G. (1999), *Araldica e politica. Statuti di Ordini cavallereschi "curiali" nella Napoli aragonese*, Salerno, Carlone editore.
- Zanato T. (2012), *Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto*, in Pasquini E. (a cura di), *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, vol. 169, pp. 47-72.

Anticlassicismi a confronto: Aretino e Ruzante*

Luca D'Onghia

I presunti *ex-lege* sono troppi, o troppo validi, per non costituire essi la legge, o almeno una legge.
(Bosco 1969, p. 26)

I.

L'accostamento di Aretino a Ruzante non è nuovo (cfr. per esempio Borsellino 1989, p. 53; Bonora 1991, p. 15; Paccagnella 1996, pp. 1109-1110); e non è nuova la loro coabitazione sotto l'insegna dell'anticlassicismo cinquecentesco.¹ Tale etichetta – utile e oramai ampiamente invalsa nonostante le inevitabili approssimazioni che comporta – individua una serie di esperienze letterarie accomunate in vario grado da alcuni tratti essenziali, e in particolare: 1) avversione alle regole (rifiuto del principio d'imitazione, esaltazione della natura contro l'arte); 2) adozione di una materia realistica, comica e bachtinianamente 'corporea'; 3) sperimentalismo linguistico ed espressivo, anche sotto forma di rifiuto di una sintassi complessa d'impronta boccacciano-bembesca (cfr. per tutti Paccagnella 1996, p. 1105 e Borsellino 1999, p. 376; per il versante sintattico cfr. Bozzola 2004).² Mi concentrerò qui sul terzo aspetto, quello dello sperimentalismo linguistico, del resto strettamente legato agli altri due: basta rammentare, quanto a 1), che tra le norme più discusse e contestate nei decenni centrali del Cinquecento figura appunto una norma linguistica, quella propugnata da Bembo e fondata sul principio d'imitazione; quanto a 2) va ricordato invece che proprio la materia comico-realistica è per definizione legata «alla particolarità del costume e più ancora della lingua» (Borsellino 1989, p. 19).

* Sono molto grato ad Andrea Menozzi, Elena Niccolai e Rossano Pestarino per avermi invitato a prender parte alle giornate di studio di cui si pubblicano qui gli atti.

¹ Per lo meno a partire dal panorama di Bosco (1969) e dalla sistemazione stimolante e ancora solida di Borsellino (1973): sistemazione tutt'altro che scontata quando si ricordi che solo pochi anni prima Ettore Bonora, studioso pur sensibilissimo alle ragioni e ai modi della letteratura anticlassica e dialettale, aveva sintetizzato tutta la storia letteraria tra Machiavelli e Tasso sotto il titolo onnicomprensivo *Il Classicismo dal Bembo al Guarini* (Bonora 1966).

² Dallo studio di Bozzola va subito estratta un'osservazione di rilievo del tutto pertinente con il nostro discorso, che si occuperà di prosa epistolare e teatrale: «L'applicazione alla prosa letteraria italiana della categoria di *anticlassicismo* è quantomeno problematica, poiché non è in generale possibile (lo è invece per la poesia) farla reagire con un'idea di *tradizione*: che in effetti non c'è stata, essendo mancati il riferimento ad un modello riconosciuto dai più, e di conseguenza una linea di sviluppo senza soluzioni di continuità, rispetto alla quale misurare eventualmente scarti e reazioni polemiche» (Bozzola 2004, p. V).

Un confronto espressivo tra Aretino e Ruzante potrà servire a illuminare due modi paradigmatici dell'anticlassicismo rinascimentale, diversi per fenomenologia, esiti e fortuna storica. Nonostante una certa vicinanza di luoghi e tempi (la Venezia e il Veneto dei pieni anni Venti e Trenta) e nonostante la prossimità anagrafica (entrambi sono nati negli anni Novanta del Quattrocento), la serie delle differenze – sociali, culturali, letterarie – che oppongono i due è significativa: Ruzante è originario della campagna padovana mentre Aretino è toscano ma non fiorentino (ciò che lo pone in una posizione particolare, eccentrica e centrale insieme, rispetto al proprio strumento linguistico); Ruzante proviene da una famiglia dell'ambiente universitario, ha una solida formazione scolastica e conosce bene il latino, mentre Aretino ha origini modeste, non riceve un'istruzione regolare ed è «di mediocrissima coltura» (Gallo 1996, p. 531); Ruzante lavora alle dipendenze di Alvise Cornaro per tutta la vita, mentre Aretino, dopo un turbolento esordio cortigiano, arriva presto all'indipendenza economica; Ruzante scrive sostanzialmente solo per il teatro, mentre Aretino attraversa e sperimenta con intuito e una certa bulimica indifferenza tutti i generi possibili; Ruzante non pubblica nessuno dei propri scritti (si limiterà a chiedere il privilegio di stampa per due commedie, la *Piovana* e la *Vaccaria*), mentre Aretino, dopo l'arrivo a Venezia, si autopromuove instancabilmente per via tipografica.

A certificare anche simbolicamente questa così forte divaricazione può essere richiamata infine la diversa fortuna iconografica: Aretino è effigiato, come nessun letterato prima di lui, in medaglie e monete, in splendide incisioni di Raimondi, in ritratti di Tiziano e di Sebastiano del Piombo;³ le probabili fattezze di Ruzante – un volto dallo sguardo profondo e dall'espressione lievemente accigliata – ci sono note invece solo grazie alla rozza e tarda incisione degli *Illustrium virorum elogium* del Tomasini, che si dichiara ricavata da una tela eseguita dal vivo (Tomasini 1630, p. 30).

II.

Affascinata e respinta dalla sua leggenda nera e dalla sua fama di pornografo, e al contempo tenuta in scacco da un'opera vasta, frastagliatissima e difficilmente dominabile, la tradizione degli studi su Aretino è arrivata con un certo ritardo a considerare da vicino il problema costituito dalla sua lingua: osservazioni interessanti sul tema sono già nel capitolo desantisianiano e nell'impetoso ritratto di Flora (Gallo 1996, pp. 533-535; Flora 1941, pp. 412 e 415), né vanno dimenticate le note pagine di Segre sull'*edonismo* espressivo cinquecentesco (Segre 1963, in particolare pp. 383-391 su Aretino); ma in sostanza si è dovuto aspettare a lungo – ferma restando la perdurante insufficienza di lavori monografici – perché la lingua di Aretino riscuotesse attenzioni meno episodiche.⁴ Così, solo in tempi relativamente recenti Paolo Procaccioli ha potuto scrivere con piena ragione che uno dei

³ L'unico personaggio titolare di un numero di ritratti paragonabile è, tra i contemporanei, nientemeno che Carlo V (Genovese 2009, pp. 65-66).

⁴ Notevole e a lungo isolata eccezione l'ampio lavoro di Tonello (1970), dedicato alla *Cortigiana* nella redazione del 1534.

lasciti maggiori di Aretino è «soprattutto il patrimonio di una lingua fortemente personale, espressiva e violentemente marcata, che mirava al dispendio piuttosto che al risparmio o anche all'equilibrio, e che rappresenta uno degli esiti più interessanti e autonomi in un'età di progressiva e sempre più concorde acquiescenza al bembismo» (Procaccioli 1999, p. 548). Certo negli ultimi venticinque anni molto è stato fatto, ma restano varie zone della produzione aretiniana ancora in attesa di soddisfacenti affondi linguistici.⁵ Vorrei fare però un passo indietro, e partire da un giudizio precoce e straordinariamente acuto sullo stile di Aretino – un giudizio per altro citato meno di quanto meriterebbe: quello di Montaigne, che in un *essai* intitolato *Della vanità delle parole* (I, LI) osserva:

Platone ha ottenuto per universale consenso quel soprannome di divino, che nessuno ha tentato di contendergli; e gli Italiani, che si vantano, e a ragione, di avere in generale l'ingegno più sveglio e il giudizio più sano degli altri popoli della loro epoca, ne hanno ora gratificato l'Aretino, nel quale, salvo una maniera di parlare gonfia e ridondante di arguzie, in verità ingegnose, ma troppo ricercate e fantastiche, e salvo infine l'eloquenza, quale che sia, non vedo niente che superi i comuni autori del suo secolo; tanto è lontano da quella divinità antica. (Garavini 1992, vol. I, p. 398).

Colpisce la precisione della diagnosi: «une façon de parler bouffie et bouillonnée de pointes, ingénieuses à la vérité, mais recherchées de loing et fantasques». A caratterizzare lo stile di Aretino sarebbero dunque l'arguzia costruita (*recherchée de loing*) e umorale (*fantasque*), ma soprattutto il diffuso turgore (cui alludono ben due aggettivi: *bouffie* e *bouillonnée*).⁶ Non mi stupirei se la pagina di Montaigne fosse stata nota a Gianfranco Folena, estensore nel 1969 – in accompagnamento all'edizione Aquilecchia delle *Sei giornate* – d'un giudizio del tutto consentaneo, nel quale lampeggia un'immagine analoga: Aretino vi appare infatti come il sovrano di un «universo di parole e di frasi che si diverte a gonfiare e a sgonfiare come vesciche» (Folena 1997, p. 131).

La metafora adoperata da Folena – sia essa il frutto di una suggestione da Montaigne o di una felice poligenesi critica – può servire per compiere un paio di assaggi su due zone della prosa aretiniana non troppo battute dagli studi linguistici e stilistici, quella teatrale e quella epistolare.⁷ Quanto alla prima mi concentrerò sulla commedia più precoce, la *Cortigiana* nella redazione

⁵ Tra i contributi più notevoli cfr. Testa (1991, pp. 72-82); Trovato (1994, pp. 333-342); Trifone (2000, pp. 44-46); Marazzini (2001, pp. 449-450); Finotti (2004, pp. 185-187); Patota (2008); Giovanardi (2013).

⁶ La citazione francese è tratta da Thibaudet (1962, p. 295). Va ricordato che Montaigne prende spesso posizione contro gli eccessi stilistici, ed è personalmente incline a una scrittura lavoratissima e finanche cesellata, ma estranea a ogni esibizionismo e dedita piuttosto alla brevità e alla condensazione (Garavini 1983, pp. 25-28 e pp. 37-49). Va aggiunto inoltre che l'Aretino cui si allude nel nostro passo sarà con ogni probabilità (o se non altro) quello delle *Lettere*: in una famosa *Consideration sur Ciceron* Montaigne dichiarava infatti di possedere cento libri italiani di lettere, e la circostanza non è forse priva di significato anche rispetto alla genesi e allo stile degli stessi *Essais* (vedi su questo punto cruciale le osservazioni di Genovese (2009, pp. 12-16); il passo si legge in Montaigne (Thibaudet 1962, p. 247), la sua traduzione italiana in Garavini (1992, vol. I, pp. 331-332).

⁷ Avverto che non rammenterò nemmeno di sfuggita elementi dello stile aretiniano – qualificanti ma già messi più volte agli atti – come l'abbondanza di enumerazioni, di composti imperativi (*caca-pensieri*, *rompi-persona* ecc.), di forme con prefissazione intensificante (*arcifanfano*, *arcicoglione* etc.) e di sostantivi alterati (*bufolaccio*, *mostracciaccio* etc.).

del 1525, ove spicca l'ossessiva ricorrenza di figure iperboliche (soprattutto comparazioni iperboliche), sparse a piene mani con un'insistenza che ha qualcosa di artigianale e di premeditato insieme; ecco i materiali ricavabili dai soli prologo e primo atto (cito da D'Onghia 2014):

Tu apprezzassi già tanto la gratia loro, quanto ha aprezato Girolamo Beltramo il Giubileo! (Prol. 8); [...] io publicarei tutti i deffetti vostri, che gli ho meglio in mente che la Marca la buona e santta memoria de l'Armelino (Prol. 10); Chi cercassi tutta la Marema, nonché Italia, non saria mai possibile a ragunare tanta turba di sfaccendati (Prol. 10); Se gli fusse in San Piero e avesse a vedere il Volto Santo stando a così gran disconco, diria a messer Domenedio che 'l verebbe a vedere una altra volta (Prol. 11); Sì, che questi comentatori di vocabuli del Petrarca gli fanno dire cose che non l[e] faria dire al Nocca da Fiorenza VIII altri tratti di corda, come ebbe già benemerito in persona propria da la patria sua (Prol. 13); Parnaso è un monte alto, aspero, indiavolato, che non ci andarebbe san Francesco per le stimate (Prol. 14); E chi dice che dette Muse fussero sorelle, ha il torto, et ha quel giudicio in le croniche ch'ha il Mainoldo mantuano in anticaglie o in gioie (Prol. 15); voglio sapere [...] che erbe sono in codesto cristero, perché se tu ci avessi messo snelle, frondi, ostro, sereno, campeggianti rubini, morbide perle e terse parole e melliflui sguardi, e' sono sì stitichi che non gli smaltirebbono gli struzzi che padiscono e chiodi (Prol. 18); [...] questa sua compositione, ch'è buona a fare ridere il pianto [...] (Prol. 21); E' mi pare molto maggior cosa il testamento che fece lo elephante, et era sì gran bestiaccia. Così a sentire ragionare maestro Pasquino, ch'è di marmo. Et fammi anco fare le stimate avere visto un Accursio e un Serapica comandare al mondo, ch'uno era stato fattore di Caradoso orefice, e l'altro canatiero (Prol. 22); Homero fu litigato da sette cittade e ognuna per suo l'ha sempre voluto. A messer Maco interviene peggio, che da più di trenta paesi è refiutato, né 'l vole niuno per amico né per parente (Prol. 23); [...] gli fa credere che Laura di lui sia innamorata, e per via de una ruffiana conclude el parentado; e il magnifico, goffo al possibile, si ritrova con una fornaia più sucida che la manigoldaria (Prol. 23); Roma è libera e le cathene che tengono i molini sul fiume non terebbono questi pazzi stregoni, volsi dire istrioni (Prol. 24); mona comedia Cortigiana, per essere ella più contrafatta che la chimera, più spiacevole che 'l fastidio, più costumata che l'onestà, più suave che l'armonia, più gioconda che la leticia, più iraconda che la colera, più faceta che la buffonaria, è, nel dir il vero, molto più temeraria che la prosumptione (Prol. 24); [...] e si Domenedio lo servissi, no 'l contentarebbe mai (I 63); È pur gran compassion quella d'un suo camariero che mette più tempo in spogliarlo o vestirlo che non fa un iubileo con l'altro (I 65); [...] e più superbo è un tale che, per portare imbasciate, è grato al padrone, che non è umile la patientia (I 76); né mai Rafaele giudeo vole prestare doi baiocchi alle memorie della nobiltà e in Roma tanto se extima quanto sa el Romanello se 'l Mesia vien più oggi che crai (I 79); E infine i panni rifanno sino alle stanghe. Oh, si questi gran maestri andassino malvestiti, quanti ce ne sono che parebbono scimie e babuini! (I 113); [...] una giuntaria, ch'è stato fatta tanto dextra che non se ne sarebbe accorto il maestro de le bagatelle (I 171); un simile non cambiarìa il suo stato con quello che ha dato l'imperatore a Ceccotto (I 202); il Barco, la Botte di Termine, il Coliseo, gli archi, Testaccio e mille belle cose, che un ciecco pagaria un occhio per vederle (I 223); dotto [...] più che l'usura che insegna a legere ai pegni (I 238-239).

Esempi, questi, grossomodo ripartibili in tre gruppi: 1) iperboli («Chi cercassi tutta la Marema, nonché Italia, non saria mai possibile a ragunare tanta turba di sfaccendati», Prol. 10); 2) comparazioni iperboliche con termine di paragone tratto dalla realtà a scopo satirico («io publicarei tutti i deffetti vostri, che gli ho meglio in mente che la Marca la buona e santta memoria de l'Armelino», Prol. 10); 3) comparazioni iperboliche con termine di

paragone astratto («una fornaia più sucida che la manigoldaria», Prol. 23).⁸ Si potrebbe ipotizzare che queste frequenti figure iperboliche facciano corpo, nella prima *Cortigiana*, con la rappresentazione di un ambiente dominato dall'eccesso com'è quello della Roma prima del Sacco; ma non varrà la pena di insistere troppo su quest'ipotesi, perché al fondo Aretino è più fedele ai propri mezzi che ai propri temi: allo svariare amplissimo di questi si oppone la sostanziale stabilità di quelli, per lo più improntati a una retorica dell'eccesso che solo in alcuni casi è specchio o sintomo di un eccesso reale. Prova ne sia la presenza di certe iperboli vicinissime a quelle appena schedate anche nell'ambiente semioticamente diverso delle *Lettere*: «[...] certo la gente nel vedermi tanta turba a l'uscio credeva o che io facessi miracoli o che ci fusse il giubileo» (I 17); «E se non che io ho paura che Bacco non se ne vantasse con Apollo, intitolarei una opra a la botte dove egli è stato, a la quale si doveria avere altra divozione che al sepolcro de la beata Lena da l'Oglio» (I 17); «Ma a che dubitare che in ogni grado vostra signoria non fusse tale, sendo voi sì giusto che potreste fare ottima la tristizia?» (I 12); e altro ancora si potrebbe aggiungere, volgendosi magari alle più tarde agiografie, costruite quasi per scommessa mediante la sistematica dilatazione decorativa e oratoria di testi originariamente brevi e disadorni (cfr. Marini 2011; e in particolare, dell'*Introduzione* di Paolo Marini, le pp. 18-19, 28, 64-65).

Ma la scaltrita retorica delle *Lettere* non si lascia ridurre facilmente a un solo marchio di fabbrica (come sono per esempio le figure iperboliche appena rilevate nella prima *Cortigiana*): già la straordinaria serie iniziale del primo libro rivela in effetti un Aretino intento a plasmare piccoli universi espressivi indipendenti, costruiti volta a volta su convenzioni discorsive diverse. Basta pensare a casi insigni come la lavoratissima dedicatoria al duca d'Urbino (1: vero e proprio frontone del tempio), e poi quasi scegliendo a caso alle lettere al re di Francia (3: trattatello sulla sconfitta e sulla fortuna), a Francesco degli Albizi (4: resoconto delle ultime ore di Giovanni dalle Bande Nere), al duca di Mantova (24: professione di antiaccademismo linguistico), al Molza (55: sulla morte del cardinale Ippolito de' Medici) e così via.⁹

Se si volesse tentare di individuare un congegno retorico-stilistico ad alta frequenza in testi così differenti, è forse ai procedimenti di astrazione che si dovrebbe guardare: a quei casi, cioè, in cui l'astratto tende a sostituire il concreto, magari accoppiandosi a sostantivi o a verbi che serbano invece una semantica spiccatamente fisica. Per ragioni di spazio limiterò i miei rilievi alle prime venticinque lettere del primo libro (Erspamer 1995), ma credo che un'indagine allargata non dovrebbe smentire l'importanza e la frequenza di procedimenti simili in tutto l'epistolario e anche altrove (semmai si potrebbe arrivare a tracciarne una tassonomia precisa). Cominciamo da una lettera breve – non particolarmente originale né per contenuti né per movenze (I 92) – nella quale ho indicato in corsivo tutti i sostantivi astratti:

⁸ Il trattamento amplificato delle comparazioni è tipico anche dello stile 'iper-orale' delle *Sei giornate*: cfr. Testa (1991, p. 78).

⁹ Al riparo dei nomi celebri di molti destinatari e dietro le maschere discorsive volta a volta indossate dall'emittente si esplica – come è ben noto – un implacabile sforzo di autopromozione letteraria e sociale (oltre che di costruzione di un ipertrofico *io* pubblico): cfr. su questo le importanti osservazioni di Genovese (2009, pp. 51-152).

A la duchessa d'Urbino

Quando io viddi il bavero e la cuffia d'oro e d'ariento, mi parse vedere ne la *semplicità* di cotal lavoro la *purità* di quella vostra *modestia* da cui s'impara moderar le *voglie*, onde diventano caste e sante come le castissime e santissime *operazioni* de la vostra *eccellenza*, da la quale tuttavia vengano doni, *grazie* e *speranze* che mai non mentono. E chi ne dubitasse, dimandine ogni sorta di *vertù*, che si affatiga nel contentare le virtuose *volontà* vostre: non l'imperatrici, non le reine le consolano come le consolate voi con il darle e non col prometterle. Io nel ricever il presente divenni tutto rosso per la *vergogna* che ebbi de la mia *villania*, vinta da la vostra *gentilezza*. Ed è certo che non fu mai cosa in me che meritasse d'esser desiderata da cotanta duchessa; ma la *benignità* di Lionora, che supplisce gli altrui *diffetti*, per darmi *degnità* accennava ch'io andasse là dove ella era: e non vi ho ubidito, perché non mi pare essere degno di comparire inanzi a una donna sì perfetta. È ben vero che ho sempre la sua *laude* ne la bocca, come averò quel che mi avete donato nel core.

Di Venezia, il 27 di gennaio 1537

Mentre Aretino ringrazia Eleonora d'Urbino per doni concretissimi («il bavero e la cuffia d'oro e d'ariento») si assiste all'evaporazione degli stessi attanti epistolari: la signora è indicata non solo con il titolo consueto di *eccellenza* (un'eccellenza che si manifesta mediante *operazioni*), ma lodata nella *purità* della propria *modestia*; l'io epistolare – prima di manifestarsi anagraficamente nel diniego finale – si nasconde dietro le *vertù*, ossia gli uomini virtuosi beneficiati dalla generosità della gentildonna, e poi si qualifica mediante la *villania* contrapposta alla *gentilezza* della destinataria. Ma l'operazione è più sottile: perché se il concreto tende costantemente a trascolorare nell'astratto, anche l'astratto è continuamente messo a bella posta a contatto con il concreto: basta guardare a un caso-base come «la benignità di Lionora [...] accennava», che complica e gonfia – è proprio il caso di usare questo verbo – una frase di partenza, più semplice e lineare, del tipo «la benigna Eleonora accennava» o «Eleonora accennava con benignità». Fatti del genere, talvolta indistricabili da ardite invenzioni metaforiche, sono ben diffusi nelle lettere (offro i materiali nell'ordine in cui s'incontrano):

Essendo i meriti vostri le stelle del ciel de la gloria, una di loro, quasi pianeta de l'ingegno mio [...] (1); [...] vi porgo alcune lettere, con pace di quella vostra fama le cui voci si potrebbero affiocare per colpa de la lor freddezza (1); La benignità del mio idolo dovea esser men larga (1); l'error comesso da la mia presunzione a la gentilezza di voi medesimo (1); per la reverenza del titolo (1); si move dal natural de l'intelletto (1); nel collegio de le vostre vertù (1); lo inviolabile de la fede vostra (1); Iulio secondo, de la cui eterna memoria siate nipote (1); vede i modelli de la rovina d'Oriente ritratta ne la sua forma da la providenzia dei vostri coraggiosi andari (1); il solenne della Chiesa (1); il sommo del battesimo (1); erari de la caritate (2); raccogliete l'afezion mia in un lembo de la vostra pietà (2); onde io con più reverenza saluto e osservo la sincerissima clarità vostra (2); la maestà sua si è vestita de le cure di cui si è spogliata la vostra (3); le sue contrarietà [della fortuna] sono le lucerne de la vita di colui che non si perde seco (3); i vincitori, accecati da l'insolenzia de la superbia (3); i perdenti, ralluminati da la modestia de l'umiltà (3); appoggiandovi con tutte le doti de l'animo a la colonna de la sua fortezza (3); l'altrezza sua si mosse con la solita terribilità verso Governo (4); riscaldavano con il fuoco de le querele la neve (4); la fortezza de la deliberazion sua (4); la terribilità de la natura vostra non si è mai degnata [...] (4); dimostrargli il tedio de l'afflizione (4); dando orecchie a l'armonia de la sua laude (5);

facciamoci lume con i raggi de la sua gloria (5); riposate la mente nel grembo dei suoi meriti (5); la copia de le degnità tolte al mio idolo da la invidia del destino e de la morte (5); mi gittarei ne le braccia de la disperazione (5); interponendosi la indegnità mia a la splendida bontà del marchese di Mantova (6); voi sete cosa di Dio, la cui bontade vi fa essercitar la sua clemenza (7); questa clemenza, ombra de le braccia di Dio, è tutta piovuta ne la vostra mente (7); attentivi a le braccia de la potenza concessale di sopra (8); la eccellenza del vostro cugino mi ha donato già due cavalli (11); onde propongo la bontà con cui nascete e l'animo con il qual vivete a tutte le bontadi e a tutti gli animi (12); la liberalità, di chi vi sete fatto anello nel vostro maggior dito, vince il pregio di quante gioie si ornar mai le corone altrui (13); la faccia de la liberalità ha per ispecchio il core di coloro a cui si porge (13); una gran dama voleva che la mia industria, involta nel velo de l'amicizia, traesse il vezzoso cagnoletto del core ai vostri spassi (14); in bocca fin de le puttane e de le taverne per amor de la sua dolcezza che bascia e morde [parla di un vino] (17); dono conveniente a la grandezza vostra più che a la bassezza mia, la quale non si vergogna a esser vista ornata di robbe tali per amor de la verità che l'alza (18); il desiderio di conoscer più cose ha mosso la generosità vostra a vedere non un uomo famoso ma un che per amar la verità è odiato da le ricchezze (19); né al grado né al sangue di quella si confaceva la crudeltà de l'ostinazione (21); Iddio [...] a voi ha tolto de l'animo le durezza degli sdegni, e a me de la penna le dolcezze del vendicarmi (21); acciò che la grandezza del vostro core se ne rallegrasse (22); la vostra eccellenza ricerca da me qualche ciancia per farne ventaglio del caldo grande che arde questi di (24); andai allo illustrissimo conte Guido Rangone, e con quella domestichezza che io posso usar con la sua dolcezza, ottenni [...] (25).

Per molti dei casi addotti si potrebbe ripetere l'esercizio di smontaggio fatto sopra: invece di scrivere «Il mio idolo benigno doveva essere meno largo» Aretino scrive per esempio «La benignità del mio idolo doveva esser men larga»; invece dell'«errore commesso da me, presuntuoso, davanti a voi, nobile e generoso» scrive «l'error comesso da la mia presunzione a la gentilezza di voi medesimo»; invece di «per via del titolo degno di reverenza» scrive «per la reverenza del titolo»; invece di «l'altero e terribile Giovanni dalle Bande Nere si mosse verso Governolo» scrive che «l'alterezza sua si mosse con la solita terribilità verso Governo», e così via. La complessità dei congegni è variabile: si va da un caso semplice in cui il duca d'Urbino non è semplicemente nipote di Giulio II, ma della sua «eterna memoria», al caso sovrabbondante – e temibile per un annotatore scrupoloso – della «rovina d'Oriente ritratta ne la sua forma da la providenzia dei vostri coraggiosi andari» (1).

Chi legga le lettere s'imbatte dunque quasi ad apertura di pagina in materiali di tal genere: questo ingente arsenale retorico non ha ancora trovato il suo Emanuele Tesauro e resta in attesa di una soddisfacente classificazione, ma si può notare fin d'ora che i procedimenti prediletti da Aretino sembrano grossomodo riconducibili, in moltissimi casi, al settore che proprio Tesauro avrebbe più tardi definito delle metafore *absolute*, quelle di ipotiposi e di iperbole (Tesauro 1670, p. 298). E si ha l'impressione di sentir parlare appunto di Aretino là dove Tesauro raccomanda «piegationi pellegrine e non più usate: le quali quantunque infino a qui non habbian salvocondotto nelle rancide pandette de' puri Grammatici, rigorosi tiranni de' liberi 'ngegni, nondimeno al Popolo *aggradiscono*, quanto *ingrandiscono*» (Tesauro 1670, p. 158, con qualche ritocco alla punteggiatura e corsivi miei). Ho citato Tesauro, ma va rammentato che se si guarda alla cronologia – il

primo libro delle *Lettere* appare nel 1538 – non si può non restare colpiti dalla precocità di questo ‘eufuismo epistolare’:¹⁰ e infatti è impossibile trovare qualcosa di simile nella prosa contemporanea, e molti degli esempi appena censiti fanno pensare piuttosto, e quasi automaticamente, alle successive esperienze della letteratura manieristica e barocca.¹¹

In conclusione, si può ipotizzare che nelle *Lettere* gli astratti servano a nobilitare e insieme a vivacizzare il discorso, che tende così all’autoamplificazione endemica, all’acquisto di un maggior rilievo e non da ultimo all’assunzione di una tinta generalmente oratoria: ciò proprio mentre la più autentica marca dell’oratoria classica, ossia la sintassi complessa e d’impronta ciceroniana, tende a scomparire o a perdere terreno (cfr. su questo anche le osservazioni di Patota 2008, pp. 89-90). Quando poi l’astratto si intreccia al concreto i risultati sfiorano il concettismo, con espressioni del tipo «lembo de la vostra pietà», «lucerne de la vita», «grembo dei suoi meriti», «braccia de la disperazione», «braccia de la potenza», «faccia de la liberalità» e così via.¹² la tensione tra astratto e concreto entro sintagmi come questi non è l’ultimo degli ingredienti di quel turgore bizzarro e arguto diagnosticato da Montaigne; e del resto già nelle cosiddette e di poco precedenti *Sei giornate* l’imitazione dell’oralità si accompagnava a procedimenti analoghi, di *dilatazione* e *incremento* (Testa 1991, pp. 76 e 77).

Queste forme di ridondanza – si noti – sono del tutto diverse da quelle tipiche della prosa classicista, contraddistinta da *ripetizione*, sotto la specie «della simmetria e della specularità», e da *dilatazione*, cioè iperbato o interposizione frastica» (Bozzola 2004, p. V): viceversa nelle *Lettere* la ridondanza risulta dall’accumulo di metafore e di astrazioni (talvolta embricate l’una con l’altra), e rifugge un’organizzazione sintatticamente complessa o simmetrica del periodo. La pagina aretiniana manca dunque tendenzialmente di profondità, e si sviluppa piuttosto per *adiectio*: alla piatezza paratattica che ne deriva si rimedia con un accentuato esibizionismo figurale, perpetrato secondo moduli continuamente variati negli ingredienti ma al fondo ripetitivi e quasi sempre riconducibili a pochi tipi. Ce ne sarebbe abbastanza, mi pare, per riesumare sotto mutate spoglie l’antica e moralistica imputazione di pornografia: con il correttivo che quella di Aretino è una pornografia non tematica, ma espressiva o linguistica.

L’armamentario sommariamente saggiato è quindi ben riconducibile a certi modi dell’anticlassicismo (inclinazione all’accumulo, sintassi semplificata, rifiuto della *concinnitas*), ma è pur vero che le *Lettere* finiranno per essere invece un classico nella più precisa delle accezioni, perché fonderanno due floride tradizioni, l’una di genere (le raccolte epistolari volgari), l’altra, non meno importante, di stile (la loro prosa figuramente sovraccarica è il primo germe di quanto sarà teorizzato e praticato più tardi): a questo risultato – in certo senso paradossale ma indiscutibile – contribuirono in maniera

¹⁰ Sul primato cronologico – e sul connesso ruolo ‘fondativo’ – del primo libro aretiniano nel quadro dell’epistolografia volgare a stampa cfr. per tutti il saggio introduttivo di Paolo Procaccioli (1997, pp. 9-37, soprattutto le pp. 9 e 26), nonché le pagine d’apertura di Braidà (2009, in particolare p. 4, anche per la bibliografia pregressa).

¹¹ Uso entrambe le categorie con le dovute cautele: cfr. essenzialmente Raimondi (1965) e Ferretti (2012, pp. 207-215); per una campionatura sulla prosa italiana cfr. Serianni (2012, pp. 88-100).

¹² Per non parlare di casi più complessi come «riscaldavano con il fuoco de le querele la neve» (4), dove l’immagine metaforica («fuoco de le querele») s’incrocia con l’antitesi *fuoco / neve*.

determinante la facile imitabilità di certi moduli e le scelte linguistiche solo blandamente eccentriche rispetto al paradigma toscano-fiorentino propugnato da Bembo.

III.

Tutt'altro il destino dei testi di Ruzante, stampati solo dopo la sua morte (marzo 1542): apre la serie la *Piovana* Giolito del 1548 (su cui tornerò), e seguono dal 1551 le edizioni tanto meno prestigiose ma commercialmente fortunate di Stefano Alessi (Rhodes 1991).¹³ Ciò non toglie che le commedie ruzantiane dovessero circolare ampiamente anche prima. La fama attoriale del Beolco era del resto straordinaria: le testimonianze in proposito sono note, da Sanudo a Berni, da Bembo a Cornaro, fino al famoso giudizio dello Scardeone: «Hac nostra demum aetate talis ille Patavii habitus est, qualis olim Romae in inveniendò Plautus antiquus poeta, & in agendò Roscius illustris histrio» (Scardeone 1560, p. 255); restano inoltre vari manoscritti (Lippi 2003), e restano soprattutto gli evidenti prelievi ruzantiani che costellano, ben prima delle stampe, i testi non solo di Calmo e Giancarli ma anche dello stesso Aretino. C'è per esempio che uno straordinario pezzo di bravura del *Filosofo* (commedia scritta nel 1544 e stampata nel 1546) derivi dalla *Piovana* (scritta attorno al 1532 e stampata come s'è detto solo nel 1548):

Mentre me n'andavo pensando al perché il filologo pur mi ha fatto armare a furia e quinci oltra mandatomi a sproni battuti, sono stato per crepare de la maledetta sete, udendo un non so chi che diceva che ognun che bee non sa bere, peroché altro ci vole che tracannarlo giusto a la fratescamente presbitera; ma che bisogna metterlo nel bicchiere con la insonanzia del sol fa mi re, e poi, scostatoselo un poco dal petto, mentre il vino brilla, ispruzza e salticchia, compiacersi de le sue perle, che di grosse grosse diventano minute sì che se ne vanno invisibilium. Allora diceva colui che si debbe venir via con il calice traboccante con la destrezza del niente ispargerne – perché tante gocciolate, tanto sangue – beccandone suso un sorso con due scoppiar di labbra, con quel torcere di grifo e quello alzar di ciglio che fa segno de la solennità de la bevanda, che, ribeuta sino al mezo del gran nappo, ché in piccolo non si fariano di cotali miracoli, il palato se ne recrea, le gengie se ne inaffiano e i denti se ne lavono, in mentre la lingua serpeggiante nel laghetto, ché non s'inghiottisce in un tratto, se ne congratula e coi denti e con le gengie e col palato. A la fine, recatosi la persona in su le gambe, il corpo in su la bocca, la bocca in su la sete e la sete in sul guazzabuglio de la volontà del berselo tutto tutto tutto, aconcia la gola in le canne e le canne in la gola, si manda a valle da senno. Per la qual dolcezza il ventricchio, il polmone, il fegato, la milza e le budella dando a l'arme vengono suso a galla. In questo i sensi degli spiriti e gli spiriti dei sensi mostrono la faccia del bevente rubiconda, fumante, gaia, altiera, lucida, pacifica e vigorosa, per la qual grazia la lingua ingagliardisce, gli occhi sfavillano, il fiato risuscita, le vene gonfiano, i polsi bollono, la pelle si stende e i nervi rinforzano. (Decaria 2005, pp. 76-77)

[...] el magnar de bon è el re d'i piaseri, né no gh'è negun che 'l passe! Perché del piasere del magnare tutti i limbrì reversamen d'entro e de fuora ne sente; che de gi altri piasere no è così. E scomenzando da un cao: con' le regie le sente dir de magnare, le se drezza, le se destende;

¹³ La fortuna a stampa di Ruzante continuerà ininterrotta, tra Venezia e Vicenza, fino al 1617: per un quadro complessivo delle edizioni vedi Magliani (1999).

con' gi uogi ve' 'l magnare, i se tira, i se avre, i se fa artanto grande; le man an' elle no ve' l'ora de ovrarse; el naso, che sente el saore, tira el fiò a ello, el se reghigna, el galde de quel savore; i lavri an' igi se maneza un con l'altro, i no ve' l'ora de deventar unti; i dente e la lengua e 'l sgargatile a' no digo. Va' po pi entro. I buiegi se muove, i va sbrombolando per la panza, che 'l pare ch'i faghe legrrezza. In colusion el magnar è la pi bella legracion, che posse far l'omo al mondo. (Schiavon 2010, p. 167)

L'ipotesi che i due passi siano imparentati è già stata avanzata (cfr. per esempio Ferguson 2000, p. 97 e Canova 2002, pp. 199-200) e mi pare del tutto persuasiva:¹⁴ il loro confronto serve qui a ribadire il giudizio già dato circa l'inclinazione aretiniana al turgore e all'espansione, inclinazione che ha – lo si vede bene anche in questo caso – i propri mezzi favoriti nello scialo di enumerazioni («brulla, ispruzza e salticchia»; «la faccia del bevente rubiconda, fumante [...]» etc.) e nell'ampio uso di astratti (qui conglomerati: per es. «la sete in sul guazzabuglio de la volontà del berselo» etc.).¹⁵ Per richiamare due parole di Procaccioli già citate sopra, si coglie qui molto chiaramente il *dispendio* di Aretino a petto del *risparmio* di Ruzante.

Anche in ragione di un *corpus* relativamente contenuto, le scelte linguistiche ed espressive di Ruzante sono già state ben esaminate e non sarà il caso di prodursi in assaggi diretti come ho provato a fare sopra con alcuni testi di Aretino.¹⁶ Ciò di cui si sente la mancanza è piuttosto una sistematica e accurata descrizione grammaticale del pavano, il dialetto-simbolo dell'opera ruzantiana: si desidererebbe – dopo il grande e benemerito vocabolario portato a termine da Ivano Paccagnella (Paccagnella 2012) – uno strumento che possa sostituire la monografia di Richard Wendriner (Wendriner 1889), ancora utile ma superata da centovent'anni e passa di studi, e fondata su stampe tarde come la Greco del 1584 e la Perin del 1598, che testimoniano un processo di revisione linguistica tutt'altro che lieve e a sua volta meritevole di indagini non superficiali.¹⁷

L'aver toccato questo punto consente di arrivare subito a una diagnosi contrastiva forse ovvia, ma certo non insignificante per il nostro discorso: mentre l'anticlassicismo di Aretino si manifesta nell'uso caricato ed edonistico di una varietà pur sempre prossima al modello dominante (il fiorentino trecentesco), l'anticlassicismo di Ruzante ha la sua radice più profonda nell'adozione di un mezzo linguistico che da quel modello diverge radicalmente fin dall'aspetto fonomorfológico. Aretino, forte della sua posizione di

¹⁴ In Canova (2002) sono segnalati anche altri possibili debiti contratti dall'ultimo Aretino con il teatro di Ruzante (vedi in particolare pp. 124, 129, 147, 193, 197-198).

¹⁵ Mi paiono qui tipici dell'Aretino 'tardo' procedimenti espansivi al limite della gratuità come quelli ravvisabili in «aconcia la gola in su le canne e le canne in la gola» e in «i sensi degli spiriti e gli spiriti dei sensi», con i quali si sfiora il cosiddetto 'comico del significante' (cfr. Altieri Biagi 1980).

¹⁶ Mi limito a ricordare, in ordine alfabetico e senza alcuna pretesa di completezza, pochissimi lavori che mi paiono di rilievo: Ferguson (2013, pp. 279-302, sul veneziano di Ruzante), la raccolta di saggi di Milani (2000), Paccagnella (1988, sul bergamasco di Ruzante), Paccagnella (1998), Paccagnella (2007), Schiavon (2010, pp. 235-374).

¹⁷ Alcuni sondaggi sulla stampa vicentina Greco, che rappresenta un importante punto di svolta nella tradizione a stampa dei testi ruzantiani, si trovano in D'Onghia (2010, pp. 57-60) e D'Onghia (2010b, pp. 408-410).

toscane, può aggirare ogni preoccupazione grammaticale ‘dall’interno’; il Ruzante pavano gioca invece la sua partita ‘fuori’ dalla grammatica, poiché elegge a proprio strumento un dialetto rustico ereditato dalla tradizione della locale poesia comico-satirica: un dialetto che egli saprà genialmente convertire alla prosa teatrale, e che depurato via via dalla rude incandescenza degli inizi raggiungerà una duttilità e perfino una compostezza classica fino ad allora impensabili. Istruttive sono in questo senso le commedie plautine, *Vaccaria* e *Piovana*, con le quali – forse non a caso – Beolco chiude i conti con il teatro, inaugurando un decennio di silenzio su cui la critica si è a lungo interrogata: è stato scritto molte volte che questi testi darebbero voce a una fase di ripiegamento classicistico o di stanchezza, e che testimonierebbero insomma una sorta di ortodosso ritorno ai padri latini; ma si tratta forse di assunzioni non totalmente condivisibili e degne di essere rimate.

Con la *Piovana* in particolare si ha piuttosto l'impressione che Ruzante abbia attinto a una sorta di *non plus ultra* espressivo, intrecciando in maniera irripetibile un uso modulato e altamente consapevole del pavano, ormai affrancato da qualunque connotazione villanesca (cfr. Paccagnella 2004 e Vescovo 2006, p. 33), con uno strenuo classicismo praticato nella forma della ‘traduzione’ da Plauto e Terenzio (e in merito la tesi di dottorato di Valeri (2015) ha dimostrato, con notevoli progressi rispetto alla bibliografia sull’argomento, quanto sia pervasiva e drammaturgicamente meditata la presenza dei due commediografi antichi nella *Piovana*).¹⁸ Commentando alcuni passi del primo atto, già Bonora scriveva: «nulla di così finemente malinconico è neppure pensabile nel teatro plautino, e che l'autore del *Parlamento de Ruzante* potesse arrivare, nel volgere di pochi anni, a espressioni di così misurata tenerezza, è un altro indizio della sua genialità» (Bonora 1966, p. 315).¹⁹ Eppure si tratta, mi pare, d'una genialità invalicabile, che finisce per sboccare in un paradossale anticlassicismo iperclassico o, se vogliamo impiegare un'immagine erasmiana, in una sorta di ‘classicismo silenico’: perché nella *Piovana* la scorza grammaticalmente ispida di una lingua periferica per definizione ospita la polpa di una squisita e agguerrita emulazione dei grandi modelli latini.

C'è da credere che non fosse possibile, neppure per un grandissimo uomo di teatro come Ruzante, spingersi oltre continuando a tener fede alle proprie scelte linguistiche e adeguandosi, nel contempo, ai modi del classicismo più maturo. Proprio mentre

¹⁸ È appena il caso di rammentare che, chiedendo il privilegio di stampa per *Vaccaria* e *Piovana*, lo stesso Ruzante si presenta come traduttore di Plauto: «Reverentemente supplica il fidel.mo et devotissimo servitor di Vostra Sub.tà Angelo Ruzzante, il quale havendo tradutte due comedie di Plauto di latino in lingua padoana, nominate l'una Truffo e l'altra Garbinello, tutte due piacevole et honeste, et volendo mandarle fuori in stampa, accioché cadauno ne traza quel frutto che è imparar i modi et costumi del vivere, al cui fine le comedie furono trovate, che Quella se degni concedergli gratia che per anni diece, cominciando dal dì che le saranno stampate, in questa inclyta città, nec etiam nelli luoghi di questo Ill.mo D.nio altri che chi vorà lui non possa né stamparle né venderle [...]» (Venezia, Archivio di Stato, Senato Terra, Registro 27, c. 182a e Zorzi 1967, p. 1515; corsivo mio).

¹⁹ Bonora prosegue con alcune osservazioni interessanti, ma solo in parte sottoscrivibili perché non tengono nel debito conto il lungo periodo che separa la *Piovana* dalla morte dell'autore: «nelle ultime commedie egli arrivò a dare i sicuri indizi e i felici frammenti di una poesia in fase di rinnovamento, non i capolavori di una seconda stagione poetica, la quale forse non avrebbe tardato a manifestarsi nella sua pienezza, se l'esistenza dello scrittore non fosse stata troncata da morte precoce» (p. 315).

raggiunge il culmine della propria esperienza teatrale, Beolco ne decreta così anche la chiusura definitiva, attingendo a esiti tanto alti e complessi da riuscire inimitabili e non ulteriormente negoziabili. Lo provano il successivo silenzio (senza dire del privilegio di stampa richiesto solo per queste due commedie), ma anche e soprattutto l'assenza di qualunque serio tentativo di imitazione ruzantiana sul terreno del teatro: i soli seguaci (linguistici) saranno i poeti capeggiati da Giovan Battista Maganza detto il Magagnò, legati a doppio filo alla cultura accademica della Vicenza di villa Trissino a Cricoli e del costituendo Teatro Olimpico (vedi Selmi 1998).

Non meno eloquenti sono le prove indirette fornite dalla storia, ancora da scrivere organicamente, della contrastata fortuna postuma di Ruzante tra Cinque e Seicento.²⁰ Così, nel 1552 Lodovico Dolce stampa da Giolito *Il roffiano*, commedia che il frontespizio proclama «tratta dal Rudente di Plauto» ma che è in realtà una traduzione non dichiarata della *Piovana* (pubblicata, si noti, appena pochi anni prima dallo stesso Giolito).²¹ Il violentissimo attacco all'uso teatrale del dialetto sferrato nel prologo acquista quasi il sapore di un *lapsus* quando si pensa che in fin dei conti Dolce sta assumendo a modello proprio un testo teatrale in dialetto:²² un testo che doveva parergli con ogni evidenza assai ben riuscito e dunque tanto più degno di essere esportato verso un sistema linguistico canonico, quello dell'italiano bembesco (che lo stesso Dolce stava contribuendo a promulgare non solo con le *Osservazioni*, ma anche con una indefessa attività di correttore e traduttore: sul primo punto vedi i fondamentali lavori d'insieme di Trovato 1991 e Richardson 1994). L'operazione è dunque per molti versi ambigua: fa cadere il silenzio sul nome di Ruzante ma riconosce implicitamente l'importanza della *Piovana*; è animata da un atteggiamento di indiscutibile dialettofobia, ma finisce per costituire l'esempio probabilmente più antico di traduzione dal dialetto all'italiano in Italia.

A Dolce Ruzante dovette dunque parere grande *a dispetto* della propria scelta linguistica: e in ciò l'atteggiamento del plagiatario/traduttore preannuncia significativamente i disagi e le circospezioni con le quali si guarderà all'opera di Beolco durante il mezzo secolo successivo e oltre (senza insistere poi sul fatto che la scelta del dialetto andava di pari passo con una pericolosa disinvoltura in materia sessuale, morale e sociale: lo si vede bene

²⁰ Su questo, oltre a Selmi (1998), vedi soprattutto la limpida rassegna di Ferguson (2000, pp. 95-101); sul rapporto, per tanti versi eclatante e rivelatore, di Galileo con i testi ruzantiani cfr. Contini (1988, pp. 7-8) e Tomasin (2008).

²¹ Sul *Ruffiano* e il suo rapporto con la *Piovana* vedi essenzialmente Wendriner (1889b e 1890), Padoan (1994), D'Onghia (2016). Va precisato che nell'iniziale prosa *Ai lettori* Dolce allude – seppure in maniera velata – al vero ipotesto: «La presente Comedia, già piacevole inventione di PLAUTO, o di Autore Greco, da cui egli la si togliesse, fu dal medesimo intitolata RUDENTE da quelle funi, onde sono sostenute le reti de' pescatori: ora sotto nome di RUFFIANO, dalla persona che v'interviene, come altre volte sotto quello di TA., si rappresenta» (Dolce 1552, c. 1v): dove *Ta.* non è altro che la prima sillaba della parola *tasco* 'borsa', che compare nel sottotitolo della *Piovana* Giolito (*Piovana comedia, ovvero noella del Tasco di Ruzante*).

²² Basta rammentare qui l'esordio del prologo: «Nobilissimi e prudentissimi ascoltatori, non vi maravigliate se, avendovisi a rappresentare una Comedia, non udirete me né alcuno de' miei compagni favellare in questa vostra lingua Vinitiana: perciocché, non usandosi così fatta lingua se non da' buffoni, noi per niente non vogliamo occupare il grado loro, né levarli dalla possessione delle loro laudi» (Dolce 1552, c. 2r).

in una commedia come la *Betia* – non a caso mai giunta alla stampa – o ancora nei dialoghi maggiori, *Parlamento* e *Bilora*). Così, Trissino si sforza di ricondurre o quantomeno di accostare Beolco al sistema dei generi, e ammette l'adozione del pavano – sul modello di Teocrito – per la sola poesia bucolico-pastorale:²³

[...] laonde a me più piacerebbe che tali Egloghe fossero non solamente senza quei versi sdrucchioli, ma ancora senza rime, della qual cosa io già ne feci la pruova, e mi riuscirono assai bene, ma non hebbi ardimento di farle in lingua contadinesca per non havere notitia né esperienza di essa; ben credo che se alcun buon poeta scrivesse Egloghe in alcuna di quelle lingue rustiche, nella quali scrisse Ruzante, o Strassino [...], che forse riuscirebbono meglio. Pur lascerò questo al giuditio di chi vorrà componere Egloghe [...] (Trissino 1563, c. 45v)

Qui non si tenta neppure, per la verità, di costringere l'opera di Ruzante entro la casella pastorale (ciò che sarebbe risultato improponibile, e Trissino lo sapeva bene), quanto piuttosto di riabilitarne il mezzo linguistico raccomandandone l'unico uso legittimo in ottica regolistica: la «lingua contadinesca» può sì essere utilizzata, ma solo da «chi vorrà componere Egloghe», beninteso scrivendo in versi ed evitando se possibile lo sdrucchiolo. Né si potrà sottovalutare il fatto che il nome di Ruzante cada allato a quello dello Strascino:²⁴ si intravede (e si propone), *in nuce*, un canone transregionale della poesia rusticale, con atteggiamento che anticipa quello della cultura accademica tra Cinque e Seicento (cfr. Contini 1988, pp. 9-11).

Altrove lo stesso disagio nei confronti delle scelte linguistiche di Ruzante sfocia nella svalutazione in blocco del pavano, o meglio nel tentativo di trattarlo come un elemento accidentale o avventizio, un velo da sollevare (o squacciare senz'altro) per attingere al contenuto nientemeno che filosofico e morale del teatro ruzantiano. È questo l'atteggiamento che si coglie nelle parole indirizzate *Alli saggi lettori* dallo stampatore Giorgio Greco, promotore nel 1584 d'una importante ristampa vicentina di tutte le opere di Beolco:

Messer Angelo Beolcho nobile Padovano, homo affabile per natura e per arte dotto, vestitosi il Rustico nome di RUZANTE, attese per un tempo a ricrearsi nel comporre molti suoi non meno che arguti, ingenui, & piacevoli iscritti [...]: delle quali compositioni non volse egli solo godere, ma ne fece partecipe il mondo, mandandole in luce, per arreccare altrui piacevole diletto & giovevole documento, ponendo sotto il velame della ruvidezza & rusticità sententiosi avvertimenti, & spiriti nobili; & non solamente imitando i buoni Poeti ha dimostrato l'esempio del vivere humano con la descrizione della virtù, & del vizio, della realtà, delle fallacie [...]; ma etiandio i Filosofi, inserendovi dentro gran parte della Morale Filosofia con tanti motti, &

²³ Le egloghe – osserva Trissino in un passo di poco precedente quello citato a testo – «sono per lo più parlamenti e canti di pastori e di rustici circa i loro amori, e circa alcune loro contese pastorali. Servano bene i costumi di rustico, e i discorsi over sententie, ma non le parole; benché si potrebbe dire che Theocrito, che è il supremo authore in questo genere, forse servasse anchor quelle, per haver scritto in lingua diversa dagli altri poeti, cioè doricca, che al parer mio ha del rustico: il che non fece Virgilio nostro, che lo imitò, né il Sannazaro, che imitò Virgilio» (Trissino 1563, c. 45r, con qualche ritocco alla punteggiatura).

²⁴ E a quello – per quanto ne so mai identificato dagli studiosi – di Battista Soardo.

argutie, che questo assai bastava senza la curiosità delle diverse lingue a dilettere, & insegnare. (Ruzante 1584, cc. A7r-A8r)

Il dialetto è dunque declassato a *velame*, se non a *curiosità* superflua rispetto alla vera finalità del teatro, quella di imitare i costumi umani (giusta l'etichetta forse ciceroniana della commedia come «imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis»), ma anche di distillare un sapere 'filosofico' («gran parte della Morale Filosofia»)²⁵. Date queste premesse, non colpisce che in pieno Seicento, al momento di consegnare ai postumi il solo ritratto di Ruzante che ci sia noto (lo si è ricordato sopra, in chiusura del primo paragrafo), Giacomo Filippo Tomasini senta il bisogno di giustificare la scelta linguistica di Beolco in modo ancor più forzato:

Civis patavinus, quem sub Ruzantis nomine toto Orbi conspicuum admirantur omnes, hic a nobis producendus est, non ut eius vitam a multis celebratam denuo condamus, sed ut veram eius imaginem posteris antiquitatum studiosis una cum eius memoria effictam demus, & oblectationis ergo verborum penicillo delineatam fuit eo tempore quo litterae in Lombardia florebant, & idiomate etrusco opera varia a praeclarissimis viris, Bembo, Speronio & aliis conscribebantur, quorum gloria assequi cum esse difficillimum nosset, omni industria contendit ut agresti & rurali lingua talium praeclarissimorum Virorum famam aemularetur. [...] Viget et eiusdem stylus, ita ut non erubescant Eruditi Viri eo sibi scribendi genere immortalitatem comparare. (Tomasini 1630, pp. 31 e 33)

Ruzante si sarebbe servito d'una lingua agreste e rurale perché solo in questo modo avrebbe potuto conseguire la fama nell'età di Bembo e di Speroni, imbattibili sul terreno del toscano («idiomate etrusco»). Ma anche così, debitamente confinata nell'ambito di una sorta di specializzazione, l'esperienza linguistica ruzantiana continua a sprigionare un sentore imbarazzante, tanto che Tomasini sente il bisogno di chiudere il proprio medaglione invitando gli «Eruditi Viri» lettori a non arrossire dinanzi a chi ha pur sempre cercato, sebbene cimentandosi in un genere singolare, di procacciarsi l'immortalità.

Queste parole vanno a stampa a Padova nel 1630, quando sono trascorsi poco più di dieci anni dalla terza edizione vicentina di tutte le opere di Ruzante, uscita nel 1617 dall'officina di Domenico Amadio;²⁶ da allora sarebbero passati ben trecentocinquanta anni prima che l'Italia rivedesse l'edizione integrale delle opere ruzantiane, letteralmente resuscitate solo grazie al Millennio einaudiano curato da Ludovico Zorzi (Zorzi 1967).²⁷ A nessun altro classico di così alto rango era mai toccato in sorte un oblio editoriale altrettanto lungo e tenace: e non c'è dubbio che tra le più forti ragioni di questa sfortuna figurino proprio l'adozione del pavano, veicolo di un anticlassicismo espressivo radicale, che in poco meno d'un secolo poté declassare Ruzante da nuovo Plauto ad autore illeggibile e inimitabile per definizione.

²⁵ Il passo è citato, a riprova della distanza che corre tra Ruzante e i suoi imitatori vicentini, anche da Stussi (1993, p. 83 e nota 72).

²⁶ All'edizione, già rammentata, di Giorgio Greco (1584) era seguita infatti quella apparsa presso gli Eredi Perin (1598).

²⁷ Su Zorzi si dispone finalmente di una ricostruzione monografica dettagliata, offerta da Mazzoni (2014).

Bibliografia

- Altieri Biagi M.L. (1980), *Dal comico del «significato» al comico del «significante»*, in Altieri Biagi M.L., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, pp. 1-57.
- Aretino P., *Lettere. Libro primo*, vedi Erspamer F. (1995).
- Aretino P., *Lettere. Libro I*, vedi Procaccioli P. (1997).
- Aretino P., *Il filosofo*, vedi Decaria A. (2005).
- Aretino P., *Opere religiose. Vita di Maria Vergine – Vita di santa Caterina – Vita di san Tommaso*, vedi Marini P. (2011).
- Aretino P., *Teatro comico. Cortigiana (1525 e 1534). Il marescalco*, vedi D'Onghia L. (2014).
- Bonora E. (1966), *Il Classicismo dal Bembo al Guarini*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Cecchi E. e N. Sapegno, *IV. Il Cinquecento*, Milano, Garzanti, pp. 125-597.
- Bonora E. (1991), *Letteratura dialettale e letteratura nazionale prima dell'Unità (1990)*, in Bonora E., *Coincidenze*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 1-15.
- Borsellino N. (1973), *Gli anticlassicisti del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza.
- Borsellino N. (1989), *La tradizione del comico. L'eros l'osceno la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*, Milano, Garzanti.
- Borsellino N. (1999), *Tra classicismo e anticlassicismo: paradigmi e periodizzazioni del Cinquecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Borsellino N. e W. Pedullà, *IV. Rinascimento e Umanesimo. Il pieno Cinquecento*, Milano, Motta, pp. 372-378.
- Bosco U. (1969), *Rinascimento non classicistico*, in *Atti del Convegno sul tema: La poesia rusticana nel Rinascimento (Roma, 10-13 ottobre 1968)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 11-27.
- Bozzola S. (2004), *Tra Cinque e Seicento. Tradizione e anticlassicismo nella sintassi della prosa letteraria*, Firenze, Olschki.
- Braida L. (2009), *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Roma-Bari, Laterza.
- Canova M. (2002), *Il teatro comico di Pietro Aretino*, in Canova M., *Le lacrime di Minerva. Lungo i sentieri della commedia e della tragedia a Padova, Venezia e Ferrara tra il 1540 e il 1550*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 123-204.
- Contini G. (1988), *La poesia rusticale come caso di bilinguismo (1969)*, in Contini G., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, pp. 5-21.
- D'Onghia L. (2010), *Gli studi ruzantiani di Marisa Milani e una nuova edizione della «Moschetta»*, in Morbiato L. e I. Paccagnella (a cura di), *Tra filologia, storia e tradizioni popolari. Per Marisa Milani (1997-2007)*, Padova, Esedra, pp. 51-64.
- D'Onghia L. (2010b), *Sulla sintassi del clitico a' nella documentazione padovana (secc. XV-XVII)*, in *Storia della lingua italiana e dialettologia*, a cura di Ruffino G. e M. D'Agostino, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, pp. 393-415.
- D'Onghia L. [a cura di] (2014), *Pietro Aretino, Teatro comico. Cortigiana (1525 e 1534). Il marescalco*, introduzione di Cabani M.C. (2014), Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore.
- D'Onghia L. (2016), *Dolce plagiatario di Ruzante*, in Marini P. e P. Procaccioli (a cura di), *Per Lodovico Dolce. Miscellanea di studi. I. Passioni e competenze del letterato*, Manziana, Vecchiarelli, pp. 179-215.
- De Sanctis F., *Pietro Aretino*, in De Sanctis F., *Storia della letteratura italiana*, vedi Gallo N. (1996).
- Decaria A. [a cura di] (2005), *Pietro Aretino, Il filosofo*, in Decaria A., F. Della Corte (a cura di), *Pietro Aretino, Teatro. III*, Roma, Salerno Editrice, pp. 9-164.

- Dolce L. (1552), *Il roffiano, comedia di m(esser) Lodovico Dolce tratta dal Rudente di Plauto*, Venezia, Giolito.
- Erspamer F. [a cura di] (1995), Pietro Aretino, *Lettere. Libro primo*, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore.
- Ferguson R. (2000), *The Theatre of Angelo Beolco (Ruzante). Text, Context and Performance*, Ravenna, Longo.
- Ferguson R. (2013), *Saggi di lingua e cultura veneta*, Padova, Cleup.
- Ferretti F. (2012), *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna, il Mulino.
- Finotti F. (2004), *Aretino e Castiglione: il «Marescalco» e il «Cortegiano»*, in Finotti F., *Reticorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, Firenze, Olschki, pp. 161-189.
- Flora F. (1941), *Aretino e il mestiere della parola*, in Flora F., *Storia della letteratura italiana. II. Il Cinquecento, il Seicento, il Settecento*, Milano, Mondadori, pp. 408-445.
- Folena G. (1997), «*Sei giornate*» di Pietro Aretino (1969), in Folena G., *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*, a cura di Goldin D., introduzione di Berengo M., Bologna, il Mulino, pp. 130-135.
- Gallo N. [a cura di] (1996), Francesco De Sanctis, *Pietro Aretino*, in De Sanctis F., *Storia della letteratura italiana*, introduzione di Ficara G., Torino, Einaudi-Gallimard, pp. 522-540.
- Garavini F. (1983), *Itinerari a Montaigne*, Firenze, Sansoni.
- Garavini F. [a cura di] (1992), Michel de Montaigne, *Saggi*, introduzione di Solmi S., Milano, Adelphi, 2 voll.
- Genovese G. (2009), *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e la nascita dell'autobiografia moderna*, Roma-Padova, Antenore.
- Giovanardi C. (2013), *Roma e le sue lingue nelle commedie del Rinascimento* (2009), in Giovanardi C., «*Io vi ricordo ch' in Roma tutte le cose vanno ala longa*». *Studi sul romanesco letterario di ieri e di oggi*, Napoli, Loffredo, pp. 9-22.
- Lippi E. (2003), *Per Ruzante: la tradizione manoscritta* (2000), in Lippi E., *Contributi di filologia veneta*, Treviso, Antilia, pp. 217-230.
- Magliani M. (2000), *Le opere a stampa di Ruzzante*, in Paccagnella I. (a cura di), *Catalogo ruzzantiano*, Padova, Esedra, pp. 83-172.
- Marazzini C. (2001), *Dietro il gran calderone di Rabelais: panorama dell'italiano nel Cinquecento, alla ricerca del plurilinguismo e del linguaggio comico*, «*Études Rabelaisiennes*», XL, pp. 439-453.
- Marini P. [a cura di] (2011), Pietro Aretino, *Opere religiose. Vita di Maria Vergine – Vita di santa Caterina – Vita di san Tommaso*, Roma, Salerno Editrice.
- Mazzoni S. (2014), *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «*Drammaturgia*», XI, pp. 9-137, [online], URL: <<http://www.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/download/15230/14172>> [ultimo accesso: 04/02/2016].
- Milani M. (2000), *El pì bel favelare del mondo. Saggi ruzzantiani*, a cura di Paccagnella I., Padova, Esedra.
- Montaigne M., *Œuvres complètes*, vedi Thibaudet A., M. Rat (1962).
- Montaigne M., *Saggi*, vedi Garavini F. (1992).
- Paccagnella I. (1988), «*Insir fuora de la so buona lengua*». *Il bergamasco di Ruzzante*, in *Ruzzante*, Padova, Editoriale Programma, pp. 107-212.

- Paccagnella I. (1996), *La letteratura anticlassicistica e dialettale. Il «manierismo»*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Malato E., IV. *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, pp. 1105-1166.
- Paccagnella I. (1998), *Il plurilinguismo di Ruzante*, in Vescovo P. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° Centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante*, Ravenna, Longo, pp. 129-148.
- Paccagnella I. (2004), *Livelli linguistici nella «Piovana» del Ruzzante*, in Frasnedi F. e R. Tesi (a cura di), *Lingue stili traduzioni. Studi di linguistica e stilistica italiana offerti a Maria Luisa Altieri Biagi*, Firenze, Cesati, pp. 167-176.
- Paccagnella I. (2007), *Sondaggi sul veneziano nell'«Anconitana» di Ruzante tra ecdotica e storia linguistica*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, vol. I, pp. 455-466.
- Paccagnella I. (2012), *Vocabolario del pavano*, Padova, Esedra.
- Padoan G. (1994), *Su un noto «plagio» plautino-ruzzantesco di Lodovico Dolce (1985)*, in Padoan G., *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo, pp. 289-297.
- Patota G. (2008), *Aretino, l'aretino e le altre lingue di Toscana*, in Procaccioli P. (a cura di), *In utrumque paratus: Aretino e Arezzo, Arezzo a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo. Atti del Colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino (Arezzo, 21 ottobre 2006)*, Roma, Salerno Editrice, pp. 77-95.
- Procaccioli P. [a cura di] (1997), *Pietro Aretino, Lettere. Libro I*, Roma, Salerno Editrice.
- Procaccioli P. (1999), *Pietro Aretino*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Borsellino N. e Pedullà W., IV. *Rinascimento e Umanesimo. Il pieno Cinquecento*, Milano, Motta, pp. 519-558.
- Raimondi E. (1965), *Per la nozione di manierismo letterario*, in Raimondi E., *Rinascimento inquieto*, Palermo, Manfredi, pp. 265-303.
- Rhodes D.E. (1991), *Ruzzante e il suo primo editore, Stefano di Alessi (1988)*, in Rhodes D.E., *Further Studies in Italian and Spanish Bibliography*, London, The Pindar Press, pp. 150-162.
- Richardson B. (1994), *Print culture in Renaissance Italy: the editor and the vernacular text*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ruzante (1584), *Tutte le opere del famosissimo Ruzante, di nuovo con somma diligenza rivedute, & corrette. Et aggiuntovi un Sonetto, e una Canzone dell'istesso Autore. Al M. Magnifico S. Vespasiano Zogiano Gentiluomo Vicentino*, Vicenza, Giorgio Greco.
- Ruzante, *Teatro*, vedi L. Zorzi (1967).
- Scardeone B. (1560), *De antiquitate urbis Patavii, & claris civibus Patavinis, libri tres, in quindecim classes distincti. Eiusdem appendix de sepulchris insignibus exterorum Patavii iacentium*, Basileae, Apud Nicolaum Episcopum.
- Schiavon C. (2010), *Per l'edizione del Ruzante classicista. Testo e lingua di «Piovana» e «Vaccaria»*, Padova, Cleup.
- Segre C. (1963), *Edonismo linguistico nel Cinquecento*, in Segre C., *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, pp. 369-396.
- Selmi E. (1998), *Aspetti della ricezione di Ruzante nel secondo Cinquecento*, in Vescovo P. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 5° Centenario della nascita di Angelo Beolco il Ruzante*, Ravenna, Longo, pp. 319-367.
- Serianni L. (2012), *Profilo della prosa letteraria dal Due al primo Novecento (1994)*, in Serianni L., *Italiano in prosa*, Firenze, Cesati, pp. 11-169.
- Stussi A. (1993), *La letteratura in dialetto nel Veneto*, in Stussi A., *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, pp. 64-106.

- Tesauro E. (1670), *Il cannocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principij del divino Aristotele dal Conte & Cavalier Gran Croce D. Emanuele Tesauro patritio torinese. Quinta impressione*, Torino, Bartolomeo Zavatta (rist. anast. Savigliano, Editrice Artistica Piemontese, 2000).
- Testa E. (1991), *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Thibaudet A., M. Rat [a cura di] (1962), Michel de Montaigne, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- Tomasin L. (2008), *Galileo e il pavano: un consuntivo*, «Lingua Nostra», XXXIX, pp. 23-36.
- Tomasini G. F. (1630), *Illustrium virorum elogia iconibus exornata. Illustriss. et reuerendiss. d.d. Io. Baptistae Agucchiae*, Padova, presso Donato Pasquardo & soci.
- Tonello M. (1970), *Lingua e polemica teatrale nella «Cortigiana» di Pietro Aretino*, in *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, presentazione di Folena G., Padova, Liviana, pp. 205-289.
- Trifone P. (2000), *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Trissino G. G. (1563), *La quinta e la sesta divisione della Poetica del Trissino. All'illustre e reverend(issimo) Cardinale di Aras*, Venezia, appresso Andrea Arrivabene.
- Trovato P. (1991), *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, il Mulino (rist. anast. Ferrara, UnifePress, 2009).
- Trovato P. (1994), *Il primo Cinquecento*, Bologna, il Mulino.
- Valeri I. (2015), *Elementi plautini in Ruzante. La «Piovana» e la «Rudens»: un'ipotesi interpretativa*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo", tutor Danese R.M.
- Vescovo P. (2006), *Il villano in scena (usura e caritas)*, in Vescovo P., *Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante*, Padova, Esedra, pp. 25-36.
- Wendriner R. (1889), *Die paduanische Mundart bei Ruzante*, Breslau, Koebner.
- Wendriner R. (1889b), *Il «Ruffiano» del Dolce e la «Piovana» del Ruzante*, «Giornale storico della letteratura italiana», XIV, pp. 254-257.
- Wendriner R. (1890), *Ancora del «Ruffiano» del Dolce*, «Giornale storico della letteratura italiana», XV, pp. 312-313.
- Zorzi L. [a cura di] (1967), *Ruzante, Teatro*, Torino, Einaudi.

Classicismo eterodosso: le *Pastorale* di Matteo Maria Boiardo

Cristina Montagnani

È diventato oggi abbastanza usuale, soprattutto sulla scorta di un celebre libro di Giancarlo Mazzacurati,¹ parlare di Rinascimenti piuttosto che di Rinascimento, declinando le diverse esperienze culturali secondo coordinate geografiche e storiche di impronta dionisottiana; del resto “classicismi” è entrato anche in un titolo di Amedeo Quondam (cfr. Quondam 2013), e la nozione di petrarchismo si presenta oggi sfaccettata, appunto, in una poliedrica varietà di petrarchismi.²

Anche se con una certa fatica, questo pluralismo culturale ha finito con l'essere esteso a ritroso dal XVI al XV secolo, andando a intaccare la centralità, la supposta centralità, dell'esperienza mediceo laurenziana. Tanto verso Sud, con gli studi sulla cultura aragonese (oggi un po' languenti, purtroppo, soprattutto sul versante volgare), quanto verso Nord, specialmente verso i territori estensi.

Ma la storia di Ferrara come ‘mondo a parte’ nella compagine umanistico rinascimentale risale in realtà ad anni lontani, a un famoso libro, e prima a una famosa mostra: il libro è *Officina ferrarese* di Roberto Longhi,³ del 1934, nato *in limine* alla mostra dell'anno precedente. Il volume è di grande rilievo per diverse ragioni: intanto segna una tappa fondamentale nella scrittura longhiana, in cui una prosa d'eccezione viene adibita a correlativo stilistico di un'esperienza artistica altrettanto eccezionale. Costituisce inoltre una tappa fondamentale nello sviluppo della filologia attributiva, e soprattutto, nella prospettiva che qui ci interessa, mette l'accento sull'eterodossia della pittura del Tura, del Cossa, ma soprattutto di Ercole de' Roberti, in rapporto alle coeve, ma stilisticamente lontanissime, esperienze fiorentine. Come tutti ricordiamo, Longhi propugna per la Ferrara quattrocentesca l'idea di un'arte pittorica che si sviluppa senza, o quasi senza, disegno, senza il tratto inciso che caratterizza la pittura toscana, per forza di colore, e soprattutto per l'imponenza «materica» delle masse luministiche e coloristiche.

Per molti, moltissimi anni, le acquisizioni longhiane furono capisaldi della storiografia artistica, ma senza alcun riflesso sulla storia letteraria, quasi che il *Salone dei Mesi* a Schifanoia e l'*Inamoramento* di Boiardo fossero figli di due diverse culture, e quella letteraria fosse in ogni caso figlia di un dio minore. Con fatica, e direi soprattutto negli ultimi trent'anni, non solo la famosa ‘sfortuna’ di Boiardo di cui aveva parlato Dionisotti al convegno del 1969 (cfr. Dionisotti 1970) è finita,⁴ ma soprattutto l'opera di Boiardo

¹ Uscito postumo (ma il titolo è d'autore) a cura di Amedeo Quondam (cfr. Mazzacurati 1996).

² Sintetizzati da Gigliucci (2005).

³ Cfr. Longhi (1934).

⁴ In realtà, nel 1969, le premesse per una nuova vita letteraria del conte Matteo Maria erano state già

ha cominciato a essere inserita in una compagine culturale appropriata, quella delle corti settentrionali, che è diversa, in maniera piuttosto impressionante, da quella medico-laurenziana, che di tutto il Quattrocento è stata sempre il baricentro critico.

Non vorrei però fare storia del già noto: ragioneremo più avanti su questa cultura, affrontata attraverso un oggetto testuale nuovo, e cioè le bucoliche volgari di Boiardo, le *Pastorale*, ovvero *Pastoralia* tradotto in volgare, con una notevole desinenza plurale in *-e*, che certo avrebbe indotto il Bembo a qualche atto di contrizione.

Vorrei invece disegnare un'altra storia, ciò che mai si dovrebbe fare, e immaginare come sarebbe andata se. Come sarebbe andata a Ferrara se la linea dinastica non si fosse sviluppata così come noi la conosciamo? Sappiamo bene quale strettissimo rapporto intercorra fra la committenza e le opere, nel caso della cultura cortigiana, e forse un esercizio del genere, per una volta, ce lo possiamo anche concedere; è un gioco, vale quello che vale, ma non è del tutto inutile. Nel caso di Ferrara la situazione è senz'altro complicata dal fatto che i signori ferraresi si succedono piuttosto velocemente e attraverso una linea dinastica che definire complessa è un garbato eufemismo, visto che il potere non passa mai a un erede legittimo, in pratica lungo tutto il Quattrocento.

Oltre a essere tutti variamente illegittimi, gli Este, tra l'inizio e la fine del XV secolo, si fecero propulsori di sistemi culturali alquanto differenti. Ci sono quindi varie vie nell'esperienza letteraria ferrarese: alcune si sono aperte e sviluppate, altre si sono aperte e chiuse subito, e altre non hanno fatto neanche in tempo ad affacciarsi sul proscenio della storia, sono rimaste mere potenzialità.

Parto dai dati storici, non dando nulla per scontato; all'origine di tutta questa vicenda c'è Niccolò III, non il fondatore della casata, ma senza dubbio il suo primo rappresentante di spicco, l'unico che regna per un certo numero di anni, giacché succede al padre Alberto V nel 1393 a dieci anni (bisogna ricordare questo dato, perché la giovane età dei suoi discendenti verrà spesso usata come arma contro gli eredi legittimi) e vive fino al 1441. Uomo di stato, vero iniziatore del potere estense nel Nord Italia, ma non soltanto; Niccolò III, oltre a chiamare a Ferrara Guarino, come vedremo fra poco, è destinatario (e quindi, in una qualche misura, committente) di una coppia di opere di Niccolò de' Bassi (cfr. Montagnani 2004), che gli indirizza due testi in prosa volgare narrativa, negli anni Trenta del Quattrocento, in una lingua spiccatamente settentrionale. Tutti elementi che, a questa altezza cronologica, sono realmente inconsueti, e fuori da Ferrara non penso avrebbero trovato luogo. Il Bassi scrive in funzione di una corte, e di un signore, che non sanno il latino, ma che hanno bisogno di accedere a determinate conoscenze, per esempio per leggere il *Teseida* boccacciano. Ecco allora il commento in forma quasi di narrazione continuata, con una particolare attenzione alle componenti mitologiche. Mitologia che è poi protagonista indiscussa della seconda opera, di poco successiva, un romanzo in prosa dedicato alle *Fatiche di Ercole*,⁵ quarant'anni prima che Ercole d'Este salga al trono,

poste, grazie a Pier Vincenzo Mengaldo e a due suoi libri, l'edizione delle *Opere volgari* (cfr. Mengaldo 1962) e lo studio linguistico sul *Boiardo lirico* (cfr. Mengaldo 1963).

⁵ Di imminente pubblicazione, a cura di Tina Matarrese, Caterina Brandoli e Amalia Mondino, nella «Biblioteca del Boiardo» presso l'editore Interlinea di Novara.

a garanzia che il mito erculeo, nella Ferrara estense, ha sempre goduto di straordinaria fortuna.

Come accennato poco più su, a Niccolò, tradizionalmente considerato un uomo di non profonda cultura (si direbbe che l'influenza del suo dotto precettore, Donato degli Albanzani, sia stata piuttosto limitata), si deve però l'arrivo a Ferrara di Guarino Veronese, nel febbraio del 1430,⁶ come precettore di Leonello d'Este, che dopo il 1425 è l'erede designato di Niccolò. Quando Leonello completa la sua formazione, nel 1436, Guarino da Verona, in qualche modo diventato ferrarese d'adozione, comincia a insegnare nello studium cittadino, e pone le basi per una notevole, per quanto non duratura, svolta culturale estense.

Parlare di erede designato a proposito di Leonello ci fa già capire che la successione di Niccolò fu tutt'altro che pacifica: dei suoi numerosi figli, il preferito era senz'altro Ugo, fratello di Leonello e di Borso, tutti nati dalla amatissima Stella dei Tolomei. A turbare la linea dinastica è la *liaison* fra Ugo e la giovane moglie del padre, Parisina Malatesta: accusati di tradimento, vengono messi a morte nel 1425 ed entrano così, grazie anche al dramma di Gabriele d'Annunzio, nel parnaso della letteratura, ma provocano alla successione ipotizzata in origine dal marchese un primo scossone, che si ripercuoterà, a cascata, lungo tutto il secolo.

Quando Niccolò III muore, il 26 gennaio del 1441, sarà appunto Leonello a prendere il suo posto. I suoi nove anni di regno – sino all'1 ottobre del 1450 – sono quelli in cui a Ferrara si apre uno spazio culturale potenzialmente diverso da quello che conosciamo. Leonello è la concreta incarnazione del mito rinascimentale del principe sapiente: non si limita a possedere notevoli competenze di latino e di greco, e da Guarino non ha ricevuto solo l'*institutio principis*, si è impregnato di cultura umanistica; può darsi che così ce lo rappresenti l'apologetica di corte, non c'è dubbio, però quella è l'immagine che ha voluto lasciare di sé. Lo vediamo con chiarezza in un'opera, importante e famosa, anche se non molto letta, la *Politia litteraria* di Angelo Decembrio (si legge in: Wittem 2002): un dialogo umanistico che ci mostra cosa sia stata, o forse cosa abbia voluto essere la Ferrara di quegli anni, di che cosa si parlava nei circoli intellettuali vicini al potere di Leonello, quale era il canone degli *auctores* degni della biblioteca del principe. Protagonisti, accanto a Leonello, Guarino, Feltrino Boiardo, Carlo Nuvoloni, Tito Vespasiano Strozzi: cortigiani, certo, ma soprattutto intellettuali di alto profilo e raffinati umanisti. L'opera ci propone un'immagine di Ferrara decisamente diversa da quella successiva alla metà del secolo, e non troppo lontana dalla Firenze dei primi anni del potere di Lorenzo, ma cronologicamente in anticipo su quel modello. Un milieu intellettuale – che non possiamo certo identificare con la corte nel suo complesso – dedito agli studi filologici su testi classici, in cui la letteratura volgare non trova nessuno spazio.⁷ L'apertura che c'era stata con il Bassi si chiude: là dove signore è un principe umanista, il volgare non ha più spazio,

⁶ I contatti con la corte risalgono a qualche anno prima, per il tramite di Giacomo Zilioli, potente cortigiano estense, che nel 1426 aveva mandato i figli a Verona, alla scuola di Guarino.

⁷ Resta emblematica la sconsolata affermazione che Decembrio mette in bocca a Leonello alla fine del I libro della *Politia*: «vulgarium auctorum frequentissima sunt Dantis, Petrarchae, Boccattique volumina».

e la letteratura ferrarese deve avviarsi verso altre strade. In parte le percorrerà anche, e i magnifici carmi latini di Tito Vespasiano Strozzi ne offrono altissima testimonianza, ma gli eventi, altri eventi, incalzano.

La morte di Leonello, l'1 ottobre del 1450, apre di nuovo la partita della successione: il signore ha un figlio maschio di undici anni che si chiama Niccolò, come il nonno, e che avrebbe dovuto succedere al padre, ma così non accade. Fra i numerosi figli di Niccolò, Ercole e Sigismondo, fratellastri di Leonello, erano stati designati nel testamento del padre come i primi in linea di successione, alla morte di Leonello; forse non del tutto a caso, i due giovani si trovavano però alla corte d'Aragona a Napoli, per istruirsi senza dubbio, ma intanto ben lontani dalla loro città. E infatti sarà Borso a diventare signore, anche se nel testamento di Niccolò non è neppure menzionato; la linea di successione degli Este diventa palesemente illegittima, e grava come un macigno sugli anni a venire. Forse anche per questo, nell'*Inamoramento*, Boiardo sente il bisogno di tornare a parlare due volte della genealogia degli Este, alla ricerca di antenati sempre più altolocati.

Prima di parlare della – notevole – politica culturale di Borso, forse vale la pena di soffermarsi sulle ricadute immediate della sua presa di potere: non appena diventa marchese di Ferrara (sarà duca solo nel 1471, l'anno in cui muore), il Decembrio, intento alla stesura della *Politia litteraria*, lascia la città, diretto prima a Napoli, poi in Spagna. Ritorna a Ferrara negli anni Sessanta, sette, otto anni dopo la morte di Leonello, ma non dedicherà certo a Borso la *Politia litteraria*, che ci consegna l'immagine di Leonello come uno splendido figlio dell'Umanesimo salito al potere, ma la indirizza (nel ms. che oggi è il Vat. Lat. 1794) a un altro coltissimo principe, Pio II, ovvero Enea Silvio Piccolomini. Guarino rimane a Ferrara fino alla morte, nel 1460, ma il suo ruolo non è più quello di consigliere del suo signore: insegna all'università, luogo piuttosto lontano dal cuore del potere. Analogo destino, per diverse ragioni, sarà quello di Poliziano dopo il 1480.

Osservare la storia dei due Guarino, padre e figlio, è ugualmente istruttivo: Guarino da Verona si interessa di testi teatrali, specie plautini e terenziani; lavora alla loro *castigatio*, cioè interviene filologicamente sui testi, e cerca anche di entrare nel merito della complessa questione del canone delle opere plautine. Suo figlio, Battista Guarino, che pure non abbandona l'*imprinting* umanistico paterno, riceverà invece da Ercole d'Este (siamo qualche anno dopo Borso) l'incarico non già di «castigare» il testo latino di Plauto, ma di volgarizzarlo: senza bisogno di citare ancora Dionisotti, è evidente che tradurre dal latino per un umanista è poco meno di un insulto.

Riassumendo i termini della questione, il percorso che porta da Leonello a Borso non è uno sviluppo culturale spontaneo, ma al contrario un capovolgimento totale.⁸ Una ulteriore controprova, in ambito artistico, può essere offerta dallo Studiolo di Belfiore, o meglio da ciò che ne è rimasto dopo l'incendio del 1632: era lo studiolo delle muse, concepito per Leonello da Guarino, come leggiamo in una famosa lettera del novembre 1447, a esaltazione della classicità. Quello che oggi ci resta è, almeno in parte, frutto

⁸ Sottolineo le fratture, ma si danno anche continuità, per esempio l'incoraggiamento di Borso nei confronti dei poeti umanistici: Tito Vespasiano Strozzi, Gaspare Tribacco, Battista Guarini.

dell'epoca di Borso, e mostra quindi una più conturbante visione dell'antico, testimoniata, ad esempio, dalla *Calliope* di Cosmè Tura.

Per noi è forse difficile pensare che un singolo signore, una singola frattura nella linea dinastica possano sortire un effetto così dirompente; però a Ferrara le cose sono andate così. La politica culturale di Borso è diversa da quella di Leonello come, vent'anni dopo, quella di Ercole sarà ancora differente: gli interessi del duca si orientano verso i libri di storia (quelli, per lui, sono i veri *specula principis*) e verso i testi teatrali, donde tutto lo sviluppo del teatro ferrarese, i volgarizzamenti plautini cui abbiamo fatto cenno, la rappresentazione dei *Menechini* e così via.

Torniamo però a Borso, e alla sua visione culturale; è inutile negare che, per parecchio tempo, la Ferrara di questi anni è stata ritenuta, sul terreno dell'Umanesimo, una stazione arretrata, tardo gotica ma solo in senso deteriore. Per l'esclusiva attenzione ai testi volgari, la forte impronta francesizzante impressa alla biblioteca di corte, la grande passione per l'astrologia, che culmina con il progetto di Pellegrino Prisciani per il *Salone dei Mesi* elaborato subito prima del 1470. Ma la cultura che ha dato vita a Schifanoia, di certo, non è una variante mal riuscita di quella umanistica, è qualcosa di diverso, ed è la stessa che ha prodotto l'*Inamoramento de Orlando*. Fra le molte ragioni che hanno indotto Antonia Tissoni Benvenuti a retrodatare l'inizio del poema agli anni di Borso quella culturale non è di minor peso: non è possibile che sotto il governo di Ercole, totalmente disinteressato alle *ambages pulcerrime* degli eroi, un grande feudatario come Boiardo concepisca l'idea di scrivere l'*Inamoramento de Orlando*, che invece si colloca benissimo nell'*aetas* cavalleresca di Ferrara, fra gli anni Cinquanta e Settanta del Quattrocento.

Ci avviciniamo ormai a Ercole, e quindi alla fine di questo percorso estense: Borso diventa duca nel 1471, ma già nel 1461 aveva designato come suo erede Ercole, per evitare appunto che di nuovo si aprisse la *querelle* della successione. Tornato da Roma con l'investitura a duca, Borso si ammala e rapidamente muore; la sua non è l'unica morte inquietante di questi anni, perché già quella di Leonello qualche perplessità l'aveva sollevata. La questione della successione, come si accennava, era già stata chiusa con la designazione di Ercole, ma c'erano altre due linee dinastiche potenziali: Niccolò di Leonello, erede del padre (bambino alla sua morte, ma ora non più), e, oltre alla sua, quella di un altro fratellastro di Borso, figlio di Niccolò e di Filippa della Tavola, Alberto d'Este. Al centro di una sua piccola corte ferrarese, appassionato di poesia volgare e, dunque, portatore di una visione letteraria ancora diversa rispetto a quella destinata ad affermarsi con Ercole. A chiudere la nostra vicenda, che è in parte storia di ciò che è stato, in parte di ciò che poteva essere, il 21 luglio del 1476 nasce Alfonso, erede legittimo maschio di Ercole: sarà il signore che tutti conosciamo come referente, anche se non dedicatario, del *Furioso*.

La morale di questo breve *excursus* mi pare evidente: se la cultura a Ferrara ha costituito un *unicum* nello spazio umanistico rinascimentale, è bene ricordare che anch'essa si è declinata in diverse varietà, alcune sviluppate, altre rimaste *in nuce*, ma tutte importanti e interessanti, soprattutto per il loro complesso e variegato rapporto con le categorie di classico e di antico.

E vengo ora all'esempio che avevo deciso di proporre: esempio di una tecnica che in parte agisce anche nell'*Inamoramento*, ma che nelle *Pastorale* si sviluppa soprattutto sul versante stilistico.

Devo necessariamente contestualizzare l'opera, perché le *Pastorale*, che in quanto testo bucolico funzionano perfettamente per ragionare sul riuso dell'antico, non sono esattamente famose come il poema. Boiardo scrive due serie di dieci egloghe, innanzitutto i *Pastoralia* latini, elaborati, come macrotesto, nel biennio 1463-1464.⁹ Boiardo, nato nel 1441, è assai giovane, e affida a questa raccolta i frutti della sua educazione, del rapporto culturale che lo lega al nonno Feltrino e allo zio Tito Vespasiano Strozzi: tutti protagonisti della *Politia litteraria*, uomini della generazione e della cultura di Leonello. Diciamo che i *Pastoralia* sono il frutto tardivo di un'epoca finita, quella che vede il fiorire di una sorta di Arcadia ferrarese latina, sospesa più o meno fra lo Strozzi e Gaspare Tribraço.

Passano vent'anni, i vent'anni del canzoniere e del poema, oltre che dei volgarizzamenti, e nel pieno della guerra contro Venezia, nell'inverno fra il 1483 e il 1484, Boiardo allestisce una nuova silloge bucolica, col probabile intento di dedicarla ad Alfonso, duca di Calabria, erede al trono di Aragona, che porterà a Ercole d'Este un soccorso decisivo in un frangente difficile. Di nuovo dieci testi, che a livello strutturale presentano un fitto intreccio col modello virgiliano e anche col proprio modello latino di vent'anni precedente.

Due cose emergono con assoluta evidenza: intanto che gli scrittori del Quattrocento hanno evidentemente una visione diversa dalla nostra dei rapporti fra letteratura e realtà. Nel pieno di una guerra devastante, con Ercole malato e a rischio della vita, con l'esercito veneziano alle porte di Ferrara, Boiardo pensa a realizzare una silloge bucolica, e stampa i primi due libri dell'*Inamoramento*: evidentemente è convinto che i libri durino più degli uomini, e soprattutto contino di più.

Secondo punto della questione: perché di nuovo una raccolta bucolica, ma in un'altra lingua? Per rispondere ricorrono al saggio di Marco Santagata che si intitola *Nascere due volte* (cfr. Santagata 2004):¹⁰ dopo l'umanesimo latino, la letteratura volgare non riprende, rinasce. Si segna, con la morte di Petrarca, una vera frattura nella linea della tradizione, che richiede una nuova definizione e, soprattutto, un nuovo canone degli *auctores*, in cui classici latini, greci e volgari trovino una loro armoniosa coesistenza. Esattamente questo fa Boiardo: i suoi dieci testi volgari mostrano la capacità di dar vita a un modello poetico in cui la lirica volgare, la bucolica classica, i nuovi esempi di bucolica volgare di origine toscana (l'edizione Miscomini delle *Bucoliche elegantissime* è del 1482), e anche alcuni elementi narrativi presi in prestito dal proprio poema si fondono, o almeno tentano di fondersi, in una unità stilistica innovativa.

I frutti del lavoro sono disomogenei: a tratti altissimi, talvolta più modesti. Presento qui un esempio riuscito, l'incipit della prima egloga, quindi un luogo fondamentale per la dichiarazione degli intenti, anche stilistici, del testo; un pastore, che si chiama Titiro ed è Tito Vespasiano Strozzi, si lamenta per le disperate condizioni del suo paese, devastato da uomini

⁹ Editi criticamente da Stefano Carrai già nel 1996 (cfr. Carrai 1996) e recentemente nel volume a cura sua e di Francesco Tisconi pubblicato nella serie delle *Opere complete* di Boiardo (cfr. Carrai 2010).

¹⁰ Letto in apertura del Congresso dell'ADI del settembre 2004 a Siena.

in guerra. Non rifletto sul rapporto con la prima delle *Bucoliche* virgiliane perché il discorso è lungo e complesso, ma resto sul frammento scelto, sulla sua compagine stilistica.¹¹

Ty. La luce che raporta il novo giorno
 hor escie lampeggiando in quel colore
 che fa l'aria vermiglia e de oro intorno.
 Fuor de la mandra hor escie ogni pastore
 e cum la bianca grege e cum lo armento
 pasce pell'herbe il roscido liquore. 5
 Et io meschin piangendo mi lamento
 ne la ripa selvagia al crudo sasso
 e spargo indarno e mei sospiri al vento:
 chiedendo al celo aiuto hormai son lasso, 10
 però destino insin che dura il spirito
 tenir giù lacrimando il viso basso.
 Verde genepre ombroso folto et hirtio,
 ispidi pruni, a voi facio palese
 il mio dolor, e a te frondente mirto. 15
 Quel mio fiorito dolce almo paese,
 novo Menalo a noi, novo Liceo,
 ove Pan a cantar spesso discese,
 sotto lo unghion de lo animal nemeo,
 tra il scuro hiato e l'una e l'altra sanna, 20
 quasi è già preda e pasto di quel reo.

L'intervento di Titiro-Strozzi pone il tema del dolore del pastore in termini piuttosto ambigui: l'apertura, infatti, è elegiaco amorosa (e congruenti al registro sono le fonti adottate), e solo all'altezza del v. 16 la natura storico-politica degli avvenimenti viene precisandosi. La prima terzina segna un confine temporale: è l'alba, mentre alla conclusione del testo sarà il tramonto. L'avventura dei due pastori, dunque, si estende in un certo lasso di tempo, elemento di carattere narrativo piuttosto inconsueto in ambito bucolico. La marca stilistica dominante di questo esordio, come dicevo, è lirica, segnalata dalla citazione in apertura di *AL* III, 33, 1: «Né il sol che ce raporta il novo giorno»,¹² cui si somma l'eco di *AL* I, 15, 46-53: «Chi mai vide al matin nascer l'Aurora / [...] che fuor del mar el dì non esce ancora / e del suo lampeggiar è il ciel depinto, / e lei più se incolora / de una luce vermiglia / da la qual fòra vinto / qual ostro più tra noi se gli asomiglia». La seconda terzina paga invece il suo debito alla tradizione bucolica. Latina ma non virgiliana, se il riferimento più prossimo è la V egloga di Calpurnio Siculo, vv. 52-55: «[...] sed ante diem pecus exeat: humida dulces / efficit aura cibos, quotiens fugientibus Euris / frigida nocturno tanguntur pascua rore / et matutinae lucent in gramine guttae».

Proseguendo nella lettura, notiamo come la contrapposizione fra un contesto esterno sereno e consueto nella sua dimensione pastorale e la desolata condizione di chi parla

¹¹ Il testo è quello di Boiardo (Montagnani 2015).

¹² Boiardo (Zanato 2012).

alluda senz'altro al modello virgiliano della prima egloga (vv. 1-5: «Tytire, tu patulae» con quanto segue), ma vanta anche parecchi precedenti lirici, al vertice dei quali si colloca *Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena* (RVF 310); al perenne rinnovarsi della natura trionfante si contrappone in Petrarca l'irrimediabile singolarità dell'amante: «Ma per me, lasso, tornano i più gravi / sospiri [...]», vv. 9-10. L'assetto cronologico della prima terzina (è l'alba, l'inizio di un giorno splendente per tutti, tranne che per il poeta) mostra però anche un altro ipotesto petrarchesco, la canzone 50, le cui cinque strofe si strutturano secondo un modello costante, e significativo per il nostro contesto. Scende la sera, che reca serenità a tutti i protagonisti (e nella terza stanza si tratta appunto di pastori che muovono la loro *schiera* di animali verso il ricovero notturno), tranne che al poeta che dice «io», per il quale il trascorrere del tempo segna solo l'acuirsi della sofferenza amorosa. In altri termini, Boiardo rovescia lo schema di Petrarca, ma ne mantiene salda l'organizzazione tematico concettuale.

In questi stessi versi si affacciano i primi dantismi (e la *Commedia* è un ingrediente fondamentale per lo stile del Boiardo bucolico): *crudo sasso*, che è prelievo esibito da *Par.* XI, 106: «nel crudo sasso intra Tevero e Arno», cui si riconnette forse il *selvagia* che lo precede, nella stessa posizione metrica di *Inf.* I, 5: «esta selva selvaggia [...]».

La 'disperata' di Titiro si chiude su un *topos* ben noto, al confine fra il registro lirico e quello bucolico, ovvero l'invocazione agli elementi naturali, che siano testimoni del dolore del poeta. Dall'archetipo virgiliano del lamento di Coridone per lo spietato Alessi (II, 3-5) «Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos / adsidue veniebat: ibi haec incondita solus / montibus et silvis studio iactabat inani» ai *Pastoralia* boiardeschi (V, 25-28): «[...] extremo frondentes carmine silvas / alloquar, hae nullos solitae contemnere questus. / Scitis enim, quercus celsoque cacumine fagi / fraxineumque nemus viridantisque ilicis arbor»; in ambito volgare basti il rimando al Petrarca di *Chiare, fresche et dolci acque*, al Giusto di *Udite, monti alpestri*, o allo stesso Boiardo nella novella di Iroldo, Prasildo e Tisbina (*IO* I, xii, 19). Nell'egloga volgare protagonisti sono il *genepre*, i *pruni* e il *mirto*, che in questa successione parrebbero inattestati prima delle *Pastorale*. Unico prelievo probabile è quello da *AL* III, 10, 11 «tra ombrosi mirti e pini e fagi e abeti»: da qui forse l'aggettivo *ombroso* che connota il *genepre*. Si noti però che manca in Boiardo la ripresa per asindeto o polisindeto, che è forse l'elemento più connotato nelle varie serie arboree in poesia volgare (sul genere di RVF 148, 5 «edra, abete, pin, faggio o genebro»), quasi che l'autore alluda solo al *topos*, senza perseguire intenti di *certamen* col modello.

Nella parte finale del nostro tratto si dichiara finalmente la ragione del dolore di Titiro, imputabile all'aggressione del leone nemeo che tenta di impadronirsi del «fiorito dolce almo paese»: fuori dal velame pastorale, lo strazio è provocato dall'offensiva veneziana contro le terre estensi, per il momento genericamente allusa, più avanti esplicitata nelle sue concrete tappe storiche. La terzina 16-18 segna un importante momento di connessione fra quest'egloga e la sua corrispondente nei *Pastoralia*; anche lì, infatti, soffiano venti di guerra, e Pan è costretto a lasciare l'Arcadia, la terra dei monti Menalo e Liceo. Nell'egloga latina Pan approda in terra italica, dove Titiro (sempre lo Strozzi) col canto addolcisce i «rustica pectora» in un rinnovato *locus amoenus*. La figura dello Strozzi è il reale *trait d'union* fra *Pastoralia* e *Pastorale*: nell'egloga latina Boiardo celebra l'attività

poetica dello zio che, intento a celebrare le glorie militari estensi nella *Borsias*, affida, per il tramite di Pan, la zampogna pastorale al giovane Poeman, cioè a Boiardo stesso. Nelle *Pastorale* tutto è tragicamente cambiato, e la novella Arcadia ferrarese ha perso ogni connotato di *amoenitas*.

Per chiudere su un tratto ferrarese tipico, e ricollegarmi anche a quanto detto nella parte iniziale di questa lettura, la caratterizzazione del mostro (qui e poi nella IV egloga), sotto le cui minacciose parvenze Boiardo evoca Venezia, può essere forse collegata al romanzo mitologico che Pier Andrea de' Bassi dedica alle *Fatiche d'Ercole*: la quarta delle imprese dell'eroe è infatti proprio l'uccisione del leone nemeo; e la rivisitazione delle imprese erculee, dopo il 1471, assume un rilievo politico, oltre che culturale, di assoluta evidenza, vero equivalente estense del mito del lauro in ambito mediceo.

Bibliografia

- Boiardo M.M., *Opere volgari. Amorum libri, Pastorale, Lettere*, vedi Mengaldo P.V. (1962).
- Boiardo M.M., *Pastoralia*, vedi Carrai S. (1996).
- Boiardo M.M., *Pastoralia. Carmina. Epigrammata*, vedi Carrai S., F. Tissoni (2010).
- Boiardo M.M., *Amorum libri tres*, vedi Zanato T. (2012).
- Boiardo M.M., *Pastorale. Carte di triumphi*, vedi Montagnani C., A. Tissoni Benvenuti (2015).
- Carrai S. [a cura di] (1996), Matteo Maria Boiardo, *Pastoralia*, Padova, Antenore.
- Carrai S., F. Tissoni [a cura di] (2010), Matteo Maria Boiardo, *Pastoralia. Carmina. Epigrammata*, Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo–Interlinea.
- Decembrio A.C., *De politia litteraria*, vedi Wittem N. (2002).
- Dionisotti C. (1970), *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in Anceschi G. (a cura di), *Il Boiardo e la critica contemporanea. Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano-Reggio Emilia 25-27 aprile 1969*, Firenze, Olschki.
- Gigliucci R. (2005), *Appunti sul petrarchismo plurale*, «Italianistica», XXXIV, 2, pp. 71-75.
- Longhi R. (1934), *Officina ferrarese*, Roma, Edizioni d'Italia.
- Mazzacurati G. (1996), *Rinascimenti in transito*, a cura di Quondam A., Roma, Bulzoni.
- Mengaldo P.V. [a cura di] (1962), Matteo Maria Boiardo, *Opere volgari. Amorum libri, Pastorale, Lettere*, Bari, Laterza.
- Mengaldo P.V. (1963), *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki.
- Montagnani C. (2004), «Andando con lor dame in aventura». *Percorsi estensi*, Galatina, Congedo.
- Montagnani C., A. Tissoni Benvenuti [a cura di] (2015), Matteo Maria Boiardo, *Pastorale. Carte di triumphi*, Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo–Interlinea.
- Quondam A. (2013), *Rinascimento e Classicismi: forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, il Mulino.
- Santagata M. (2004), *Nascere due volte*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 1-2, pp. 45-70.
- Wittem N. [a cura di] (2002), Angelo Camillo Decembrio, *De politia litteraria*, Munich-Leipzig, Saur.
- Zanato T. [a cura di] (2012), Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo–Interlinea.

Bembo sperimentalista? Osservazioni sulla *Historia vinitiana*

Claudio Vela

Già cardinale, e in età per quei tempi molto avanzata, negli ultimi anni della sua vita (era nato nel 1470 e sarebbe morto nel 1547), dal 1544 Pietro Bembo ha predisposto e ultimato, perlomeno nella stesura manoscritta, una sua propria traduzione in volgare della sua unica opera storica, le *Historiae Venetae*, che nel 1530 gli era stata commissionata ufficialmente dalla repubblica di Venezia e che Bembo aveva effettivamente steso e concluso, con uno sforzo certo non piccolo, nella sua regolare forma latina ('regolare' in quanto prevista dal genere stesso della storiografia 'ufficiale'), tra il 1530-1531 e il 1544.

La storia del testo, anzi dei due testi, latino e volgare, considerata sulla base della tradizione a noi nota, presenta qualche tratto di singolarità e un sicuro interesse non solo filologico, ma proprio relativamente all'argomento che stiamo prendendo in considerazione.

Ma prima di tutto bisogna chiedersi perché Bembo abbia deciso di tradurre da sé in volgare un'opera che era stata commissionata in latino, e scritta e portata a termine in quella lingua, senza appunto in questo derogare dalla comune e diffusa storiografia umanistica.

Il compito di continuare la storia "ufficiale" viene affidato al Bembo il 26 settembre 1530. Data molto significativa: in quell'anno, tutti prima di settembre erano usciti i volumi, curati dal Bembo stesso, in cui si dava un ordine 'pubblico' all'opera volgare e latina (*Prose della volgar lingua* escluse, pubblicate troppo recentemente, nel 1525): le *Rime*, gli *Asolani*, ma anche, per la prima volta raccolte insieme, le opere latine (i tre dialoghi *De Aetna*, *De Virgilio culice et Terentii fabulis*, *De Guido Ubaldo Feretrio*, e l'epistola *De imitatione*), non inediti il *De Aetna*, qui ripreso e rivisto a trentaquattro anni dalla originaria stampa aldina del 1496, e l'epistola *De imitatione* (del 1513, e pubblicata forse già nel 1514 a Roma e certamente a Basilea nel 1518). Secondo Zanato, la ristampa *in extremis* del *De imitatione* «fu evidentemente pensata nelle more della nomina a storiografo pubblico della Serenissima, quale manifesto-promemoria del ciceronanesimo di chi avrebbe dovuto scrivere in latino le *Historiae Venetae*; parallelamente, il *De imitatione* era pronto a testimoniare la fede invariata nel modello ciceroniano di chi si era accinto a (ri)pubblicare le proprie opere giovanili latine riviste secondo tale canone: il quale sarebbe rimasto invariato negli anni a venire» (Zanato 2006, pp. 411-412).

Dunque, in latino, lingua della storiografia pubblica anche veneziana, nel quindicennio che si è indicato (informazioni specifiche sulla composizione dell'opera in Del Ben 2006 e Del Ben 2012) il Bembo compose e terminò l'opera, dividendola in dodici libri e chiudendola non al previsto e richiesto 1530 ma al marzo 1513, con la nomina sua e del Sadoletto a segretario ai brevi da parte di Leone X (e in tal modo prudentemente fermandosi all'anno precedente della sua fallimentare missione veneziana della primavera

1514, mandato dal papa per convincere Venezia a staccarsi dall'alleanza francese, il punto forse più basso della fortuna veneziana del Bembo).

In privato le cose potevano anche andare diversamente. Di fatto un certo numero di cronachisti e diaristi, più che storici nel senso pieno del termine, avevano registrato e registravano, anche a Venezia, gli avvenimenti che sembravano più salienti o di cui avevano comunque contezza e che ritenevano importanti. E lo facevano in volgare. Erano però lavori destinati a non uscire dagli scrittoi. Neanche l'opera oggi giustamente più famosa e apprezzata, i *Diari* di Marin Sanudo, che furono la principale fonte di informazione e materiale documentario per Bembo ma che allora non si sarebbero potuti pubblicare. Quella dei rapporti tra il Bembo storiografo latino e Marin Sanudo è una storia ben nota: dopo un diretto tentativo fallito da parte del Bembo, la Signoria veneziana obbligò Sanudo a passare via via allo storiografo ufficiale, su sua richiesta, i volumi dei diari; Bembo li restituì sempre ma non trovò modo di citare una sola volta il nome della sua fonte principale. Il Sanudo aveva dovuto far buon viso e così scriveva al Bembo: «Io son sta contento per do effetti: l'uno perché è sta conosuto la mia fatica esser grata a questo eccellentissimo Dominio, l'altra per il ben di la patria che serà mediante la latina eloquentia et stil di Vostra Signoria, che ben si pol dire siate l'honor di questa terra item di tutta Italia: et Vostra Signoria non farà come ha fatto altri *quod nihil scripsit*. L'«eloquentia et stil» erano quelli che facevano difetto al suo volgare; ma più volte il Sanudo si spinge a difendere e sostenere l'utilità del «sermon materno», che «tutti, dotti et indotti», possono intendere, «perché molto meglio è faticarsi per l'università che per rari e pochi»; e altrove promette una scrittura «non di ornato parlare, non di vocabuli exquisiti, non di nuove imaginatione, ma ben de verità et cosse ordinate a suo luoco»; e ancora, non ricercando «l'ornato et elegante parlar».¹ E sono solo alcuni esempi, che dimostrano la consapevolezza 'ideologica' del Sanudo che l'«ornato parlare», i «vocabuli exquisiti», l'«ornato et elegante parlare», erano consustanziali al latino (appunto «la latina eloquentia et stil» del Bembo), e con essi il volgare, il suo volgare, non poteva competere; dove poteva invece era nella rivendicata esposizione della 'verità', e della completezza della registrazione dei fatti accessibili a lui Sanudo, dunque nell'«utilità», per tutti, anche per la maggioranza che non intendeva il latino. Ma non si fa fatica a immaginare come il volgare del Sanudo risultasse assolutamente inaccettabile per le preziose nari linguistiche del Bembo.

Ciò che sembrava assodato nel 1530, al momento della nomina di Bembo a storiografo pubblico e latino di Venezia, poco meno di un quindicennio dopo, alla conclusione del suo lavoro, veniva messo in discussione nei fatti. Il 7 febbraio 1544 il cardinale da Gubbio scrive a Venezia a Elisabetta Quirini (la gentildonna veneziana a cui anche andava dedicando alcune rime, in esercizio più o meno segreto comunque da tenere riservato data la condizione cardinalizia) una lettera tutta notevole e di decisiva importanza per la nuova fase dell'impegno dell'autore (Travi 1993, p. 484):

¹ La citazione della lettera del Sanudo al Bembo, del 22 settembre 1531, è ripresa da Gaeta 1980, p. 86; proviene da Cozzi 1997, p. 22 nota 18, quella che inizia “non di ornato parlare”; le altre sono da Gaeta 1980, p. 82.

Ho letto volentieri l'amorevole e prudente lettera vostra [...] per la qual lettera mi dite che, perciò che la volgare lingua è oggimai in molto prezzo e stima salita, e più in uso e in disiderio del mondo che non è la latina, suole tutto di avvenire che quelle scritture latine, che a mano degli impressori vengono, tosto che essi le hanno, le fanno volgere in volgare se d'esser lette meritano, e le stampano altresì per cupidigia del guadagno che ne torna loro, perciò che in molto maggior numero ne vendono delle volgari che non fanno delle latine ... E per questa cagione avete pensato che, quando la Istoria della nostra patria, che io scritta ho, uscirà fuori, e in mano degli impressori verrà, ella fia senza dubbio alcuno ridotta da loro in volgare, ché non vorranno perderne quel guadagno; il qual guadagno tanto maggior sarà, quanto ogni qualità d'uomini, essendo ella Istoria, volentieri la leggerà. E perché le scritture latine fatte volgari da gli impressori sogliono per lo più disonoratissime essere e iscorrettissime, ché d'altro non curano se non che elle volgari siano, mi ricordate che bene sarebbe che io, che l'ho latina fatta, la faccia etiandio volgare, a fine che ella uscisse anco in questa lingua tale quale dee, opera e fatica mia essendo. A che rispondo che io ho da rendervi molto grazie, avendo voi pensato a quello, in utilità e profitto mio, a che io medesimo pensato non avea, ché non m'era nell'animo venuto che la mia Istoria dovesse essere volgare fatta giamai. E ora certo sono, che così appunto le avvenirebbe come voi dite.

Ecco che proprio a buon punto sembra giungere uno stimolo esterno che mette in chiaro con sorprendente lucidità le ragioni che rendono auspicabile, anzi necessaria, una versione volgare dell'opera. Perché precisamente tra 1544 e 1545, vivo e attivo Bembo, e volutamente restringendoci alla sola storiografia veneziana, usciranno a Venezia i volgarizzamenti, nel 1544 del *Bellum cameracense* di Andrea Mocenigo (1525) e dei *Rerum Venetarum ab urbe condita libri xxxiii* del Sabellico tradotti da Ludovico Dolce, e l'anno successivo del *De origine urbis Venetiarum* di Bernardo Giustiniani (1492), tradotto da Ludovico Domenichi. Direttamente in volgare erano invece le *Historie ove se contengono le guerre di Mahometto imperatore de Turchi haute per quindici anni continui con la Signoria di Venezia* di Marco Guazzo, pure edite nel 1545.

Per quanto la 'storiografia pubblica' non potesse prescindere dal latino, la concorrenza e soprattutto il successo del volgare erano fattori che non si potevano più ignorare. Comincia così l'ultimo gravoso impegno letterario del Bembo: e sottolineo letterario, e non storiografico, perché un primo dato interessante che si ricava dal confronto tra le due versioni è la stretta fedeltà del testo volgare all'assetto generale e particolare del testo latino. Non vi sono cioè aggiornamenti o revisioni di alcun tipo per quanto riguarda il contenuto storiografico dell'opera: è solo una questione di lingua e di stile. Per la seconda volta, dopo il lontano e sconosciuto volgarizzamento del dialogo latino *De Urbini Ducibus*, Bembo si chinava sulle pagine del suo latino ciceroniano per trasportarle egli stesso nell'altra lingua che lui più di ogni altro aveva contribuito a fissare come lingua letteraria, il volgare italiano. Ma quale volgare?

Come sempre, la storia della tradizione della doppia opera è illuminante. Già ben ricostruita dagli studi, in particolare da Andrea Del Ben, che ha anche fornito l'edizione critica del I. I della versione volgare (Del Ben 2006), mi sarà sufficiente qui ricordarla in poche parole. Delle *Historiae* latine restano di autografi solo frammenti, in manoscritti veneziani, in Marciana e alla Querini Stampalia, e in Vaticana (nel Chig. L VIII 304).

Più fortunati siamo con la versione volgare, che è conservata integralmente manoscritta nel Marc. VII 191 (= 9554), di 246 carte: tolte le poche carte bianche, si tratta di carte autografe tranne le cc. 1-16v (qui solo le prime 4 righe), di altra mano, e la c. 99r (e prime 3 righe di 99v) di mano di copista diversa dalla precedente. Anche le parti apografe recano comunque interventi autografi di Bembo, così come il testo base autografo, il che, insieme all'esame stilistico, ci rende certi della completa paternità bembesca del lavoro. La tradizione a stampa è postuma, com'era ovvio per Bembo cardinale, sia per il testo latino (Venezia, figli di Aldo, 1551) che per quello italiano (Venezia, Scotto, 1552). È molto interessante perché il testo, che trattava di argomenti recenti spesso ancora brucianti per la Serenissima, viene sottoposto a un controllo minuto e in più luoghi modificato o soppresso, soprattutto per ragioni di opportunità politica e diplomatica (e anche per limitare o cassare alcuni dei giudizi piuttosto drastici che il Bembo aveva espresso nei confronti di personaggi di primo piano del patriziato veneziano, di cui ancora erano vivi discendenti e amici). L'operazione di 'correzione' viene condotta per ordine del Consiglio dei Dieci dai Riformatori dello Studio di Padova e deve esplicitamente riguardare, come recita la 'parte' ossia la delibera del 16 maggio 1548, le *Historie* «sì latine come vulgar, con autorità di rimover come parerà alla maggior parte di loro [...] et di acconciar quelle cose pertinenti al Stato e alla quiete della Republica nostra chi li parerano di ciò havere bisogno et la presente deliberation sia tenuta secretissima» (in Del Ben 2006, p. cxxii).²

Ma una volta messo mano al testo, le modifiche al volgare non toccarono solo aspetti del contenuto storico-politico ma si estesero allo stile, cosa per noi più interessante. Per secoli, fino al recupero del ms. autografo, rimasto nell'archivio della Libreria di San Marco, ai fini dell'edizione Zatta del 1790 a cura di Jacopo Morelli, il testo vulgato della versione italiana dell'opera è stato quello duplicemente 'purgato', nel contenuto e nella forma. Perché i curatori dell'edizione Scotto del 1552 non si limitarono a rispettare le indicazioni censorie dei Riformatori di Padova ma estesero il controllo anche all'assetto linguistico-stilistico dell'opera permettendosi di modificarlo?

Con la risposta a questa domanda e alla precedente (Quale volgare?) tocchiamo il nocciolo della questione. Sulle motivazioni dell'iniziativa Bembo era stato molto chiaro nella lettera alla Quirini (facendo dire a lei quello che pensava anche lui): visto l'inarginabile trionfo del volgare, se non l'avesse fatta lui avrebbero provveduto altri, e male, a tradurre la *Historia* latina, e in primo luogo per ragioni commerciali. Fatto intollerabile al Bembo, da cui conseguì intanto la decisione di provvedere personalmente alla bisogna (in un primo tempo si era rivolto a Gualteruzzi, ma poi aveva avvocato interamente a sé il lavoro) e quindi la strenua applicazione che gli permette nei suoi ultimi anni di vita (anni fra l'altro non placidamente occupati dagli *otia* letterari, ma fitti dei *negotia* inerenti alle sue responsabilità ecclesiastiche) di concludere la traduzione volgare di tutta l'originaria opera latina.

Di quell'impegno restano per noi le oltre 200 carte del ms. marciano, che ci permettono,

² Rimangono anche manoscritti frammentari, non di mano di Bembo, afferenti alla stampa Scotto del 1552, tra cui l'Ambr. D 515 inf., che è l'esemplare di tipografia, ed è in parte stato trascritto dal Gualteruzzi: cfr. Del Ben (2006, pp. lvi-lxix), e già Del Ben (1999).

confermando altre testimonianze esterne coeve, di rispondere con qualche fondamento a quelle domande. Vi si aggiungono le importanti testimonianze esterne del carteggio tra Carlo Gualteruzzi e Giovanni Della Casa: dove il primo il 12 marzo 1547 (Bembo era morto da meno di due mesi) dice che l'opera volgare «ha bisogno d'esser molto ben vista e rivista» (in Moroni 1986, p. 344), e l'altro il 1 aprile osserva (ivi, p. 355):

non mi posso persuader che quella *Historia* habbia bisogno di così tanta correttione; con ciò sia che il Cardinale, bona memoria, fosse molto diligente et molto perito di quella lingua; et l'ordine poi et le altre parti di quella *Historia* siano quelle medesime che sono queste della latina, che si debbe stampar così come ella è quanto a noi; cioè se questi Signori Illustrissimi non vorranno levare alcuna cosa per interesse dello stato loro; et se ben forse nella *Historia* volgare fossero alcune parole o modi antichi, o forse anco tutta la frasis fosse un poco affettata, secondo il giuditio di alcuno, o anchora secondo il iudicio commune, come mi par di sentire, chi sarà quello che voglia emendarla in questo et mettere il suo iuditio innanzi al iuditio di Sua Signoria Reverendissima? La quale havendo consumato tanti anni in questi studij delle lingue, et essendo anco stato detto a Sua Signoria Reverendissima questo che si dice hora dell'affetation delle sue scritture volgari in prosa, non haveva però mai voluto mutare quello stile, reputandolo degno e grave, et non antico et affettato. Et forse che Sua Signoria Reverendissima non errava gran fatto, anzi dobbiamo tener per certo che lo stile sia buono, havendo la autorità sua così costante et perpetua. Dio volesse che Sua Signoria Reverendissima havessi hauto questo medesimo vitio nelle prose latine! Come si sia, io credo che chi rivedrà quella *Historia* non vorrà levarne il carattere del Bembo per porvi il suo, et che si contenterà di correggere quello che Sua Signoria Reverendissima vi haveva lasciato per inavvertenza, et non quello che vi ha posto per prudenza et per iuditio.

Passo tutto interessante. Se ne ricava su un fatto evidente: se perfino in Della Casa sembra, nonostante tutto, di leggere una riserva (il Bembo, non lui, aveva reputato quello stile «degnò et grave, et non antico et affettato»), sia pure chiamando in causa il giudizio di «alcuno», anzi «commune», evidentemente negativo sulla presenza di «alcune parole o modi antichi» e anzi sull'aspetto sintattico generale («forse anco tutta la frasis fosse un poco affettata»), vuol dire che anche per i più stretti sodali e amici, in quella traduzione c'era qualcosa di respingente, di bisognoso di correzione.

Queste correzioni formali possiamo fortunatamente identificarle collazionando l'autografo marciano con l'edizione Scotto o le successive edizioni che ne derivano.³ E costituiscono un intervento esterno che si sovrappone a lezioni che possono già essere oggetto di elaborazione nel codice da parte dell'autore: si può percepire quale ricchezza di stratificazione (considerato anche il latino di partenza) è dato a volte di riscontrare nella duplice storia, interna e esterna, della *Historia vinitiana*. L'autografo infatti è un manoscritto di lavoro (parecchie correzioni sono immediate, in rigo), sul cui testo di base (solo all'inizio, come si diceva, vergato da un copista, e poi in una carta isolata) Bembo interviene con correzioni non fittissime ma comunque considerevoli anche dal punto di vista quantitativo; e, soprattutto, costanti e in alcuni casi sistematiche, presenti in tutte le pagine: si sa, dai molti autografi delle sue opere che conosciamo, tutti costellati di interventi, che Bembo era un

³ Qui mi sono servito dell'edizione Hertzhauser del 1729, per cui cfr. la nota successiva.

incontentabile della forma: ci si conferma ora che anche lo stile dell'*Historia vinitiana* è un obiettivo perseguito, una conquista, non un dato immediato, non sgorga già perfetto dalla penna del traduttore.

Già in altra occasione, occupandomi del ritrovato Villani del Bembo (l'attuale ms. Riccardiano 1534), ho potuto mostrare come la più rilevante forse delle direzioni correttorie del testo base riscontrabili sul ms. Marciano della *Historia* mirasse ad adeguare il lessico, in particolare ma non solo quello tecnico, al modello villaniano, evidentemente sentito come il più pertinente per la prosa della storiografia (Vela 2001, pp. 272-273). Non bastava Boccaccio, che restava alla base della struttura sintattica del periodo, ma non poteva fornire tutti gli elementi lessicali utili al genere specifico. Era necessario un autore possibilmente contemporaneo del Boccaccio, fiorentino e che anch'egli avesse scritto delle cronache della sua città (e questo sostanzialmente sono, le *Historiae* e la *Historia* del Bembo). Già ben prima dell'incarico di storiografo latino, non diciamo del lavoro di volgarizzatore, Bembo aveva fatto largo spazio al Villani come 'autore di lingua' per la prosa nelle sue proprie *Prose della volgar lingua*, già prima del 1525. Tanto più dunque ricorse a lui, però soprattutto in sede di revisione, cioè ricontrollando linguisticamente (che è come dire retoricamente) il testo volgare già trascritto (evidentemente in prima battuta nella traduzione diretta aveva trascurato la patina lessicale più adatta). Incrociando i numerosissimi *notabilia* linguistici autografi di cui sono costellati i margini del codice riccardiano con le varianti del Marciano VII 191 i riscontri sono immediati e incontestabili.

L'esame contrastivo dell'esito finale del testo autografo (e della sua eventuale elaborazione) e del testo portato alle stampe, l'unico leggibile del Bembo storiografo volgare fino all'edizione del 1790, e perciò il solo reso disponibile anche a lettori appena posteri (l'edizione uscì a cinque anni dalla morte del Bembo), è grandemente rivelatore. Rispetto alla volontà autentica dell'autore è come se si spalancasse un abisso. Per descrivere la direttiva a cui si ispirarono i revisori (ancora non identificati con certezza, probabilmente Carlo Gualteruzzi e Vincenzo Rizzo) mi sembra molto efficace la sentenza che, ad altro proposito, parlando della tradizione dei testi, Giorgio Pasquali fulmineamente sintetizzò nella sua *Storia della tradizione e critica del testo*, «Tutto ciò che è inconsueto è difficile» (Pasquali 1988, p. 122). Per adattare il volgare dell'*Historia vinitiana* al pubblico che poteva leggerlo a metà Cinquecento, si doveva portare l'inconsueto, che sarebbe risultato difficile, al consueto. E così questa risulta per noi una guida perfetta all'identificazione delle specificità più accusate dello stile bembiano della prosa volgare storiografica: in ciò che fu mutato, lì sta il Bembo e unicamente il Bembo, una personalità stilistica così rilevata da non poter essere proposta all'imitazione, anzi al contrario, bisognosa di censura, di riduzione al consueto. È in questo 'spazio differenziale' che si può trovare, forse (ma secondo me, senza forse), un impreveduto 'tasso di sperimentalismo' dello stile bembiano. Ma andiamo con ordine.

Quello che non si poteva fare per le *Prose della volgar lingua*, che con tutto il loro clamoroso successo normativo grammaticale non divennero però mai un modello di stile prosastico, e neppure si poteva fare per gli *Asolani* del 1530, opere pubblicate dall'autore stesso e ormai intangibili, si poteva e si poté tacitamente fare per la *Historia vinitiana*.

Siamo dunque al ‘nucleo duro’ di questo estremo lavoro del Bembo, a ciò che lo distingue nella sua essenza di scrittura autonoma anche rispetto all’originale latino: prova ne sia che i revisori potranno modificare il testo italiano senza toccare il corrispettivo latino.

E dunque i ‘villanismi’, alcuni dei quali Bembo aveva già ospitato nelle *Prose della volgar lingua* e che poi aveva incrementato nella sua *Historia*, spesso come lezione appositamente introdotta su una precedente ‘neutra’ (mi pare di vederlo, Bembo, tornare a compulsare proprio a questo fine il suo codice del Villani, ed estrarne una preziosa *couche* lessicale da depositare puntigliosamente nel dettato volgare del testo), sono percepiti dai revisori come ostacoli da rimuovere e vengono riportati senza scrupolo ai termini correnti, perfino quando ‘autorizzati’ dalle *Prose*. Segno che lì stava un ‘inconsueto’ da rimuovere. Come ad es. *caro* per ‘carestia’ e ‘scarsità’, ricondotto a *carestia* (II 149 22 [H. 52], III 197 27 [H. 73], lat. *inopia*).⁴ Oppure, fuori dagli esempi delle *Prose*, ma tra i *notabilia* segnati dal Bembo sul margine del codice villaniano, *bastita* e *battifolle* (quest’ultimo termine introdotto sul Marciano in sostituzione di *torrione* e/o *bastione*), per il lat. *propugnaculi*, resi rispettivamente *soldati* (V 344 33 [H. 136]) e *rivellino* (VII 30 30 [H. 178]); *dannaggio* (lat. *ne ... nocerent*), ridotto a *danno* (II 136 19 [H. 46]; VII 41 20 [H. 183]; III 166 30-31 [H. 59], lat. *dedecore*); *onta* (che a volte sostituisce nel ms. *odio* o *sdegno*, lat. *invidia*), livellato su *odio* (II 92 9 [H. 26]); l’onnipresente *hoste* (che Bembo si affanna a sostituire a *campo*, *oppugnatione*, *essercito*) per il lat. *exercitum*, che ridiventa *essercito*, e viene comunque sostituito anche in sintagmi ‘rifatti’ quali *naviglio* e *oste* (II 104 1-2 [H. 32]; V 281 3 [H. 109]) con *per mare* e *per terra* (lat. *et classem et exercitum*); *postierla* (lat. *porta devia*), reso con *porta secreta* (VII 68 18 [H. 195]); *rinomea* con *dignità* (II 133 3 [H. 44], lat. *nomen*), oppure *nome* (VII 39 30-31 [H. 182], lat. *gloriam*); *stормo* (già introdotto da Bembo nel ms. al posto di *strepito* o *tumultuosamente*) diventa *tumulto* (III 159 7 [H. 56], lat. *tumulti*, VIII 112 5 [H. 213], lat. *tumultus*), e così anche il sintagma *per istormo* (VIII 111 2 [H. 213]), mentre *per forza* e *per istormo* diventa *impeto* e *violenza* (VIII 139 29 [H. 225], lat. *vi atque impetus*); *stuolo* è portato a *armata* (III 183 28 [H. 67]; VI 384 2 [H. 153], lat. *classe*), anche nel sintagma *il nimico stuolo*, che diventa *l’armata del nimico* (V 290 29 [H. 113], lat. *classe hostium*), o a *essercito* (VII 82 30 [H. 201] *Lo stuolo Viniziano*, lat. *exercitus*). Ma anche *la spenserìa*, tipica parola villaniana (*spensa-* nei *notabilia*), passa a *le spese* (VII 7 14

⁴ In assenza di una collazione integrale (ricordo che l’edizione critica di Del Ben 2006 riguarda solo il l. I), mi sono limitato a dei sondaggi a campione, estesi però a tutti i 12 libri. Per il testo volgare di Bembo ricavato dall’autografo i riferimenti non sono all’edizione Zatta (1790) a cura di Jacopo Morelli ma alla successiva edizione *Della Istoria Viniziana di M. Pietro Bembo Cardinale da lui volgarizzata*, Milano, Dalla Società Tipografica de’ Classici Italiani, 1809, vol. I (libri I-VI) e vol. II (libri VII-XII): indico in cifre romane il numero del libro, a cui seguono in cifre arabe il numero della pagina e della riga che ospita il lemma. Per il testo latino e il testo volgare ‘rassetato’ i riferimenti sono invece alla comoda edizione delle *Opere del Cardinale Pietro Bembo*, t. I, *Istoria veneziana latina e volgare*, Venezia, Hertzhauser, 1729, che riprende i testi dalle edizioni *principes* cinquecentesche ma li presenta nelle sue belle e ariose pagine *in folio* a fronte su due colonne per pagina (a pagine aperte e affrontate il volgare si trova in tondo sulle colonne esterne, il latino in corsivo sulle colonne interne), permettendone l’immediato riscontro: i rimandi sono tra parentesi quadre con la sigla H. seguita dal numero di pagina.

[H. 168], lat. *sumptus*) o *la spesa* (VII 15 23 [H. 172], lat. *sumptus*); o *statichi* (anche *stadichi*), sempre sostituiti da *ostaggi* (*passim*, lat. *obsides*); o *merigge* (nelle *Prose* si registra la locuzione *di merigge*), anche del Villani, lat. *meridiem*, reso con *mezzo di* (IV 223 3 [H. 84]); o un latinismo feroce come *paghi*, entro il sintagma *paghi e villaggi* (X 262 16 [H. 277], lat. *pagos villasque*) tradotto *luoghi e villaggi*.

Si trattava di scelte lessicali sentite come arcaiche («parole o modi antichi», aveva detto Della Casa), mentre è evidente che proprio su di esse Bembo basava la pertinenza retorica della scrittura storiografica, e che riguardano non solo sostantivi ma anche altre parti del discorso, in particolare il verbo. Troviamo pertanto nella *Historia* molto spesso ad es. forme di *valicare* (lat. *trajecere* o *transire*) rese con *passare* (II 95 1 [H. 28]; III 157 7 [H. 55]; VI 366 25-26 [H. 145]), fino a un *tempus omisit* che Bembo si traduce metaforicamente *lasciò valicare il tempo* (II 141 28-29 [H. 48]) e i revisori pure portano a *lasciò passare il tempo*. E ancora una ventina di verbi che Bembo aveva segnato sui margini del suo Villani e trasportato nella *Historia* vengono livellati dall'inconsueto al comune: il diffuso *hosteggiare* (lat. *obsidione cingi* o *obsidere*) è 'regolarizzato' in *assediare* (in IV 253 12 [H. 97] *osteggiatosi per castris positus* diventa *posto il campo*, mentre l'*osteggiasse* per *invasurus* di VII 74 16 [H. 198] diventa *per istrignere*); *accomiatare* e *commiatare* (lat. *dimittere*, ma anche *missum facere*) sono resi con *licenziare*; *s'affrontò a battaglia* (lat. *praelium commisit*) diventa *attacò la battaglia*; *allegarsi e congiugnersi* (VII 34 10 [H. 180], lat. *societatem ineundi ... conjungendi causa*) è ridotto al solo *congiugnersi*; *stanziare in proporre* (II 127 1 [H. 42], lat. *statuerat*) o *porre* (II 148 7-8 [H. 50], lat. *pena constituta*) o *ordinare* (III 169 30 [H. 61], lat. *legem decernite*), o addirittura eliminato (II 122 7 [H. 40] *da fu ... lega fatta e stanziata a fu ... lega fatta*, lat. *foedus ininitum ... sancitumque est*); *s'argomentasse* (VII 35 3 [H. 180], lat. *conaretur*) *si sforzasse*; *attutare* viene mantenuto ma al prezzo di porlo a secondo termine di una dittologia sinonimica (VI 412 19-20 [H. 165], dove *s'attutasse* del Bembo per lat. *restingui* si amplia in *si quietasse e attutasse*); *avacciare*, verbo certo non solo del Villani e discusso nelle *Prose*, è comunque ridotto a *affrettarsi* (lat. *maturaret* in II 98 33 [H. 29], *antecessit* in II 141 15 [H. 48]); *infiebolire* (lat. *debilitare*) è mutato in *indebolire* (VII 60 1 [H. 191]) così come *infieboliti* (lat. *fessi*) in *indeboliti* (VII 91 2-3 [H. 205]); *ingaggiare la guerra* (lat. *bellum indicere* in VII 68 24 [H. 195], e *bellum, quod denuncias* in VII 69 11 [H. 195]) passa in entrambi i luoghi a *denunciare*; *perfondarono* (lat. *depresserunt*) diventa *mandarono a fondo* (V 294 19-20 [H. 114]) e *perfondate* (lat. *depressae*) *affondate* (IX 207 24 [H. 253]); anche un *rafforzassero* (lat. *communirent*) è condotto a *fortificassero* (II 152 20 [H. 53]); *redirono* (lat. *redierunt*) a *tornarono addietro* (V 293 11 [H. 114]) e *redire* (lat. *reverti*) a *tornare* (VII 87 25 [H. 203]); *ricoverarono* (lat. *recuperaverunt*) a *ricuperarono* (III 209 33 [H. 78]); *si rifidava* (lat. *confidebat*) a *si confidava* (III 215 32 [H. 81]; VII 88 28 [H. 204]). Anche altri verbi, non registrati sui margini del Villani, vengono sostituiti: da *atare*, il cui participio *atato* (lat. *adjuvantibus*) passa ovviamente a *ajutato* (II 128 4 [H. 42]); a *fallare* (in *Prose* III xxviii 23-24 Bembo aveva insistito a distinguerlo da *fallire*), per cui *e di poco fallò* (lat. *parumque abfuit*) è 'abbassato' a *e poco mancò* (V 285 32 [H. 111]); ai diretti latinismi *mollire* (il *mollio* che rende *leniit* di I 70 19 [H. 17], viene interpretato *pacificò*) e *propulsare* (lat. *propulsarent*), che si raddoppia in *sostenerla e diffendersene* (II 123 21 [H. 40]); mentre neppure il decameroniano *non rifinavano* (lat. *non desistebant*)

viene risparmiato, e passa a *non restavano* (II 120 22 [H. 39]); e, per finire questa rassegna, ecco il *rappiccava* del sintagma *di sopra di rappiccava* (lat. *diem de die ducere*), che passa a *aggiugneva* (III 198 27 [H. 73]).

Lo stesso fenomeno riguarda aggettivi come *adastiosi*, lat. *infensos* (Bembo segna *adastiare* nel Villani), ‘tradotto’ *mal contenti* (III 158 29 [H. 56]); o *imparatissimo*, calco del lat. *imparatissimus*, ma che l’edizione riduce a *sprovvedutissimo* (III 160 5 [H. 56]); o *detrimentososo*, reso in dittologia *pericoloso e dannoso* (VII 56 9 [H. 190]);⁵ neanche *strano* (lat. *exterorum*), già segnato in Villani, viene accettato, e diventa *straniero* (VIII 96 5 [H. 207]); e *battaglie secondivissime* (lat. *praeliis secundissimis*) *battaglie felicissime* (IX 196 7 [H. 249]); *favoreggievole*, tardo residuo della predilezione bembiana per la formazione di agg. in *-evole* (lat. *fautor*) diventa il comune *favorevole* (XI 283 1 [H. 286]). Anche *sezzaio*, accolto nelle *Prose*, è rifiutato a favore di *ultimo* (II 134 26 [H. 45], lat. *dies pridie calendae julias*), così come la locuzione avverbiale *al da sezso* (lat. *postremo*) per *all’ultimo* (II 145 11 [H. 50]); anche l’altra locuzione, accolta come la precedente nelle *Prose*, *dalla lungi* (lat. *longinquo*) non è accettata, e diventa *da lungi* (III 207 11-12 [H. 77]).

Passando a qualche sintagma rilevato, inutilmente Bembo si era segnato sul suo Villani tutte le occorrenze di *guerra guerriata* e se ne era servito nella *Historia* (V 316 9 [H. 123], lat. *praelium comiserunt*), se i suoi lettori posteriori l’avrebbero letto invece come *fecero conflitto*. Perfino le tecniche *navi caricatoie* (V 315 17 [H. 123], lat. *naves onerariae*) sono banalizzate a *navi grosse*, e altrettanto le *cocche* (VII 61 16 [H. 192], lat. *naves innumerarum amphorarum*) a *navi grandissime*.

Quanto alle particolarità morfologiche, non trovano grazia i plurali in *-ora* anche registrati nelle *Prose* con tutte le loro autorizzazioni dantesche e boccacciane (e pervicacemente segnati nel Villani): per cui *dalle latora* (lat. *ab latere*) passa a *da i lati* (II 138 28 [H. 47]), *borgora* torna *borghi* (V 341 25 [H. 134], lat. *vici*), e *biadora biade* (XI 327 25 [H. 305], lat. *Frumenta*). Né trova grazia il femminile *Podestà* (molto segnato sul codice villaniano), che viene o maschilizzato (II 97 19 [H. 29], lat. *praetor*) o trasformato in *Magistrato* se corrisponde al lat. *magistratus* (VII 48 18 [H. 186]), o in *Pretore* se così in latino (VII 68 1 [H. 195], VIII 106 16 [H. 211]). Non tocca miglior sorte a forme verbali come i perfetti in *-io, mollio, assalio, si proferio*, o in *-eo, perdeo e poteo e rendeo* (i primi due registrati nelle *Prose* come forme della poesia): o sono trasformate in altro o, è il caso di *hae*, private della vocale epitetica, così che si passa da *hae a se a ha le sue genti* (IV 237 1 [H. 90], lat. *reduxisse*): dove è però probabile che si tratti di una scelta del Bembo, nonostante la riserva di *Prose* III 1 9 che ne considerava poco «guardingo» l’uso da parte del Villani, dovuta a semplici ragioni eufoniche per evitare l’incontro omovocalico di tonica-atona *-à a*. Pure il participio presente, un’altra delle ‘ossessioni’ sintattiche di Bembo, viene ridotto quando facilmente sostituibile: *chiedente lui* (III 163 33 [H. 58], lat. *petenti*) passa a *richiedendolo esso*; il bellissimo *la fortuna contrassoffiante* (VIII 94 14 [H. 206], lat. *reflantem*) è normalizzata in *contraria*. Un uso su cui molto si insiste nelle

⁵ È notevole che sia *imparatissimus* sia *detrimentosum* siano annotati dal Bembo sui margini della sua copia dell’opera di Cesare, il ms. Add. 11914 della British Library (schedatura in Danzi 2005, pp. 325-326), rispettivamente a c. 67v (per *De bello gall.* VII 33 1) e a c. 100r (per *De bello civ.* I 30 5).

Prose, quello di *lui* e *lei*, è esemplificato dal Bembo ad es. in *lui morto* (II 153 27 [H. 53], lat. *ipso mortuo*), *venuta lei in balia* (V 311 1 [H. 121], lat. *in potestatem redacta*), per analogia *cacciati loro* (III 163 13 [H. 58], lat. *ejectis Gallis*): i revisori li modificano tutti, rispettivamente in *morto lui*, *perdendosi ella* e *avendo cacciati coloro*, *che*. Tra le particolarità che Bembo recupera della lingua antica una delle più sottili è il complemento di materia con la preposizione articolata della materia se il determinato ha l'articolo (sul Villani nota «colonne del porfido»); così nella *Historia* troviamo sintagmi come *le pallottole del ferro* (IV 272 13-14 [H. 105], lat. *ferreis pilis*), che viene del tutto eliminato dai revisori; *nelle botticelle del legno* (VII 62 15 [H. 192], lat. *in arcularum ligneas*) passa a *nelle botticelle di legno*; invece viene mantenuto, forse casualmente, *fra le due colonne della pietra rossa* (VII 9 22-23 [H. 169], lat. *inter rubri lapidis columnas*). Dalle sue fonti duecentesche Bembo ricavava lemmi come *due cotanti* (II 124 7-8 [H. 40], lat. *bis totidem*), che si appoggiano su *Prose* III lxiii 4, dove è registrato *tre cotanti* in citazione da *Novellino* xxxvii: qui i revisori sciolgono la locuzione e spiegano «cinquecento soldati a cavallo e mille a piedi»; mentre in VI 372 13-14 [H. 148] *diece cotanto* (lat. *tantumdecies*) viene per una volta con movimento inverso portato a *diece cotanti*. Anche una reggenza verbale inconsueta, pure tratta dal Villani, come *tagliare per pezzi*, si riduce alla comune *tagliare a pezzi*: VII 30 11 [H. 178] *tagliò per pezzi* (lat. *concidit*), VII 91 7 [H. 205] *tagliato per pezzi* (lat. *confossus*).

Si potrebbe proseguire ancora a lungo, continuando a incrociare forme oggetto e particolarità sintattiche delle *Prose della volgar lingua* con *notabilia* villaniani, con le loro applicazioni nella *Historia*, e il pressoché sistematico livellamento dell'edizione 'rassetata': dal *glielie* indeclinabile (prescritto senza alternative in *Prose* III xxii 7) di II 133 33 [H. 45] *non glielie concederebbono* (lat. *se id non concessuros*), normalizzato in *glielo*; ai vari *ciò sono*, pure autorizzati nelle *Prose* con esempi poetici e di Boccaccio, a cui corrisponde *ciòè* o *altro*; a qualche famigerato *chente* e *guari* che diventano *quanto* e *molto*. Bembo si compiaceva di andare a pescare nei suoi autori antichi forme desuete o sfiziate sintattiche che voleva far rivivere: così non si perita di tradurre un *Deos omnes* con *nostro Signor Dio e i Tussanti* (VIII 146 33 [H. 228]), forma del Villani regolarmente schedata e citata anche in *Prose* III lxxviii 15, che irrimediabilmente diverrà *nostro Signor Dio, e tutti i Santi*. Oppure di rimettere in circolo quel *che ... che* con valore di 'sia ... sia' che aveva trovato e schedato nello storico trecentista: VI 394 11-13 [H. 157] *che pregando e che minacciando, e che grandi cose promettendo* (lat. *orando, territando, magna pollicendo*) viene piegato a *pregando, minacciando, e gran cose promettendo*. Che resistano i gerundi preposizionali del tipo *in andando* (ma non tutti), o locuzioni come *alla perfine* (entrambi i fenomeni sono registrati nelle *Prose*) non è sufficiente a contraddire la verità generale: sono colpite proprio le schedature 'dedicate' da cui scaturiva la proposta, sicuramente originale nel Cinquecento (possiamo dire 'sperimentale?'), della lingua della storiografia volgare.

Dove veramente questo stile del Bembo tocca vertici di artificio è nella sintassi, intesa sia come struttura del periodo sia come *ordo verborum*. Davvero qui si riscontra quella «coazione all'*ornatus*», efficace definizione di Zublena (2001), che dagli *Asolani* in poi

caratterizza tutta la prosa letteraria del Bembo, tanto che possiamo riscontrarla perfino nelle lettere più retoricamente atteggiata. Con la differenza specifica, in questo caso, dell'essere questa prosa una traduzione dal latino, e dunque, a differenza degli *Asolani*, delle *Prose*, delle lettere, dell'avere un modello immediato e reale latino, non puramente mentale e ideale. Frasi di prosa latina che lui stesso aveva scritto, e voleva portare ora nell'altra lingua. E qui Bembo fu veramente Bembo, se nel suo nome compendiamo il tasso massimo di artificiosità raggiungibile dalla prosa letteraria. Altro che *frasis* «un poco affettata»! Si arriva a esiti decisamente mostruosi, garbugli di una lingua che morfologicamente e lessicalmente è italiano, ma nella sintassi è latino, col risultato di un ibrido teratologico forse, ma anche affascinante per il suo oltranzismo ideologico-linguistico. L'escursione dalla norma può andare come estensione da un minimo a un massimo, ma sempre ne risulta esibita la sottolineatura. Scelgo per il minimo un esempio dal l. IX (IX 185 20-25 [H. 244; nella *princeps* a c. 130v, 20-22]), che ostende un iperbato durissimo che spezza addirittura il sintagma articolo-sostantivo (qui infinito sostantivato) per interporre una proposizione con doppia inversione nell'*ordo verborum*.⁶ Per tradurre

Id Hyppolitus intelligens linguam non continuit, questusque est, gravi addito ad querelam maledicto, ejus rei, quam se brevi posse consequi confidebat, eventum sibi e manibus ereptum fuisse

Bembo scrive

Ciò intendendo il Cardinale, la lingua non contenne, e dolsesene, alla querela una grave bestemmia aggiugnendo, per lo di quello, che egli sperava in brieve di conseguire, la occasione delle mani tolta e dileguata esserglisi.

Il revisore mette le cose a posto:

Ciò intendendo il Cardinale, la lingua non contenne e dolsesene, aggiugnendo alla querela una gran bestemmia, vedendosi tolta dalle mani l'occasione di quello, che egli in breve sperava di conseguire.

Per l'altro estremo l'imbarazzo della scelta è grande. Mi accontento di proporre due casi, dal l. IV e dal l. VII, non solo perché sono tra i più estesi in assoluto, ma anche perché il primo rappresentativo del trattamento della sintassi 'narrativa' del racconto storico come concepito dal Bembo, e l'altro come caso abnorme di pedissequa resa italiana di costrutti sintattici latini.

Nel l. IV (IV 267 5-23 [H. 103; nella *princeps* a c. 55r, 8-19]), posto il latino:

Interea cum in fines Guidi Ubaldi Nicolaus cum eo, de quo diximus, exercitu pervenisset, neque propter nives difficiliaque itinera, & hostium copias per angustos montium aditus & castella

⁶ Per queste citazioni più estese aggiungo anche il riferimento a carta e righe della *princeps*: *Della historia vinitiana di m. Pietro Bembo card. volgarmente scritta. Libri 12.*, In Vinegia, appresso Gualtero Scotti, 1552. Il testo riportato è però sempre ripreso dall'edizione Hertzhauser, che rispetto all'assetto cinquecentesco della *princeps* introduce solo lievi ammodernamenti nelle grafie.

distributas, Bibienam se conferre satis posse tuto confideret, civitas vero defessa stipendiis in id bellum erogandis surdior ad tributi vocem fieret, praesertim bello Gallico alia stipendia, alias impensas jam deposcente, Senatus Herculi, qui se reipublicae pridem obtulerat, si vellet, se cum Florentinis curaturum uti bellum pro ejus dignitate compeneretur, aures tandem praebuit, permisitque ut ea de re agere inciperet.

Bembo così traduce:

Tra mezzo queste cose essendo il Conte di Pitigliano con quelle genti, che già dicemmo, ne' fini del Duca d'Urbino pervenuto; e tra per le nevi e la disagevolezza delle strade, e le genti de' nemici per gli aditi ristretti delle montagne e pe' castelli distribuite; di poter sicuramente passare a Bibiena non isperando; e la Città dalle spese da farsi in quella guerra stanca, ogni di più sorda alla voce del tributo divenendo; specialmente la guerra Gallica altri stipendi e altre dispese già richiedente, il Senato al Duca Ercole di Ferrara, il quale per addietro s'era alla Repubblica proferito, che egli, se ella volea, procaccierebbe co' Fiorentini, che la guerra con dignità di lei si comporrebbe, alla fin fine diede orecchi, e concessegli che a trattar di ciò incominciasse.

E così normalizzano i revisori:

Tra queste cose essendo il Conte di Pitigliano con quelle genti, che già dicemmo, in quello del Duca d'Urbino pervenuto; e non potendo sperare di sicuramente a Bibiena passare, tra per le nevi e la disagevolezza delle strade, e le genti de' nemici per gli stretti delle montagne e pe' castelli distribuite; e la città dalle spese di quella guerra già stanca, ogni di più sorda alle voci del tributo divenendo: spezialmente la guerra della Lombardia altri stipendi ed altre spese già richiedendo, il Senato alla perfine diede orecchie al Duca Ercole di Ferrara, il quale già per addietro s'era alla Repubblica offerto, che egli, se ella volea, procaccerebbe co' Fiorentini, che la guerra con dignità di lei si comporrebbe: e così concesse al Duca Ercole, che a trattar di ciò incominciasse.

Ed ecco il latino del passo del l. VII (VII 46 8-26 [H. 185; nella *princeps* a c. 98v, 9-19]):

Cognitis Aloisius rex indutiis, vehementer perturbatus questusque est cum legato reipublicae Antonio Condulmerio, non se id ab ea meruisse, ut responso ab se non expectato, ullas cum Maximiliano Senatus indutias faceret: nihil ad se, in Italia foederatos aut amicos illis indutiis esse inclusos, pertinere: unum Menapiorum duces Maximiliani potentiae non objici se tantummodo voluisse: id ereptum sibi esse ab republica, a qua juvari in primis debuerit: sibi tamen auri libras esse paratas decies millies, iis illi auxilio se futurum, neque passurum, ut foederatorum suorum injuria opprimi ab ullo posset.

Questa la traduzione dell'autore stesso:

Avuta il Re Luigi contezza della triegua, grandemente si turbò, e se ne dolse con l'ambasciatore della Repubblica M. Antonio Condulmerio, non avere egli ciò meritato da lei, che non aspettata da lui risposta, fare triegua veruna con Massimiliano dovesse il Senato: niente a se appartenere, i federati che in Italia sono, in quella triegua compresi essere: che il solo Duca de' Menapii alla potenza di Massimiliano proposto stato non fosse, solamente se avere desiderato: ciò essergli stato tolto dalla Repubblica, dalla quale egli sopra tutto dovea giovato essere: nondimeno avere

egli dieci mila libbre d'oro in ordine e preste: con quelle voler in soccorso di lui essere, nè sopportare, che per ingiuria de' suoi confederati, Massimiliano opprimere il potesse.

E ora la rassettatura:

Avuto il Re Luigi notizia della triegua, grandemente si turbò, e se ne dolse con l'Ambasciadore della Repubblica M. Antonio Condemerio, dicendo non avere egli questo meritato da lei, che senza aspettar da lui risposta, dovesse alcuna triegua fare con Massimiliano. Soggiungendo, che a lui niente importava, che i confederati della Italia fossero nella triegua compresi: perciocchè egli solamente in ciò desiderato avea, che il solo Duca di Ghellere fosse stato fatto sicuro della potenza di Massimiliano. E questo essergli stato tolto dalla Repubblica, dalla quale egli dovea essere ajutato e favorito. Nondimeno egli avea dieci mila libbre d'oro in ordine e preste, con le quali egli volea in soccorso di lui essere, e non sopportare, che per ingiuria de' suoi confederati, nessuno opprimere il potesse.

Anche qui la distanza dalla media (dal registro medio, voglio dire) la offre appunto la 'normalizzazione', che rendendo il passo in buona sintassi italiana, comunque sostenuta letterariamente ma non 'affettata', ci permette contrastivamente di misurare, come prima per il lessico, ora quanto della sintassi bembesca venisse percepito come eccessivo, arcaico, da correggere e non imitare.⁷

A me pare evidente quale fosse l'intenzione che aveva guidato il Bembo (anche al di là delle sue dirette parole nella lettera alla Quirini) nella composizione e nella revisione (fino al punto in cui è giunta e la conosciamo dalla testimonianza del Marciano) della traduzione volgare, non richiestagli ufficialmente (anzi puramente 'gratuita' in certo qual modo, se non addirittura compromissoria per un cardinale della Chiesa cattolica universale e del suo universale latino), delle sue ufficiali *Historiae Venetae*. Era certamente l'intenzione, proprio nel momento del facile e corrivo trionfo del volgare, di fornire non un, ma 'il' modello di massima autorevolezza dell'uso del volgare italiano per la prosa storiografica. In altre parole: anche in questo campo il suo interesse è fondare un classicismo, fornire un modello basandosi su dei modelli considerati tanto eccellenti da essere, loro e solo loro, degni di imitazione. Non si spiegano altrimenti le cure di scelta stilistica e soprattutto lessicale che ci presentano un Bembo settuagenario e cardinale mentre torna pazientemente sull'assetto linguistico di base delle oltre duecento carte del suo manoscritto per introdurre termini pescati nelle pagine della *Cronica* del Villani o per organizzare la costruzione del periodo nel segno della gravità complessa di una *concinnitas* che si propone di rispecchiare in italiano

⁷ Interessante il 'verdetto' su questo stile della prosa bembesca del primo autore di una monografia sull'opera, Carlo Lagomaggiore: «L'espressione dei pensieri v'è forzatamente atteggiata a mo' degli antichi: ne risulta che talvolta la chiarezza del nesso logico e anche di quello grammaticale è sacrificata alle esigenze del costruito formale, la compagine sintattica si risente come di patita violenza, e ne escono proposizioni e periodi, che, mentr'erano perfetti in lingua latina, appaiono in volgare come stentati, incerti e qualche volta perfino monchi, quasi diremmo più sbozzati che finiti, col carattere insomma che ogni organismo, sia desso materiale o sia ideale, assume quand'è costretto a subire l'impronta d'una qualsiasi contraffazione» (Lagomaggiore 1905, p. 102, con esemplificazione nelle pagine successive).

la sintassi latina. Era ancora, più di trent'anni dopo, e in un contesto linguistico-letterario radicalmente mutato grazie soprattutto a lui Bembo ma evidentemente ai suoi occhi ancora bisognoso di essere guidato nella giusta direzione, il programma enunciato nella epistola *De imitatione* là dove rivendicava di aver dovuto prestare le sue attenzioni maggiormente al volgare che al latino, perché nel *vernaculus sermo* «depravata multa atque perversa ... ea in lingua tradebantur, obsoleto prope recto illo usu atque proprio scribendi; brevi ut videretur, nisi quis etiam sustentavisset, eo prolapsura ut diutissime sine honore, sine splendore, sine ullo cultu dignitateque iaceret» (in Quondam 1999, p. 187). Le pagine della *Historia vinitiana* sono lì a dimostrarci, sia nel loro esito finale sia nella loro documentabile elaborazione, che anche in opera di storia scritta in volgare ciò che importa per Bembo è che la lingua dimostri *honos, splendor, cultus* e *dignitas*, e a questo deve condurla chi la sappia *sustentare*. Il volgare non deve e non può essere da meno del latino, e forse l'autore delle *Prose della volgar lingua* sentiva come sua la responsabilità di mostrare come l'*opus oratorium maxime* si dovesse presentare in vesti italiane non meno condecanti delle latine. Non aveva capito che come per lui quello del Sanudo, il suo volgare della storiografia sarebbe da subito e per tutti risultato improponibile, che suonava morto, tanto più in opere che, ammissione dello stesso Bembo, interessavano «ogni qualità d'uomini», non i soli letterati.

L'estremismo della soluzione da lui proposta faceva di questo stile volgare qualcosa di originale sì ma allo stesso tempo di troppo lontano e di troppo vicino rispetto alla versione latina: se quello doveva essere l'italiano della *Historia*, tanto sarebbe valso stare al latino delle *Historiae*, certamente più consueto. Ma questa oltranza formale, così tipica del Bembo prosatore e portata all'estremo nella *Historia*, non è forse oggi per noi priva di fascino, o almeno per me, quel certo singolare fascino che inerisce alle battaglie solitarie e un po' folli, virtuosamente destinate alla sconfitta. Se è così, possiamo rispondere alla domanda del titolo, e togliendo l'interrogativo scioglierne l'ossimoro: sì, Bembo sperimentalista, suo malgrado; anzi meglio: a sua insaputa.⁸

Bibliografia

Bembo P., *Historia vinitiana*, vedi Del Ben A. (2006).

Bembo P., *Lettere*, vedi Travi E. (1993).

Cozzi G. (1997), *Cultura politica e religione nella «pubblica storiografia» veneziana del '500* [1963-64], in Cozzi G. (a cura di), *Ambiente veneziano, ambiente veneto. Saggi su politica, società, cultura nella Repubblica di Venezia in età moderna*, Venezia, Marsilio, pp. 13-86.

⁸ Una prima versione, diversamente orientata, di questa conversazione, col titolo *Bembo storiografo autotraduttore: dalle «Historiae Venetae» alla «Historia vinitiana»*, è stata presentata al convegno *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Pescara 10-12 novembre 2010, ma non consegnata per il volume degli Atti (Milano, LED, 2012, a cura di M. Rubio Arquez e N. D'Antuono). Sono grato ai giovani organizzatori dell'incontro pavese per avermi offerto l'occasione di aggiornare il testo rendendolo funzionale allo stimolante contesto interpretativo del rapporto tra classicismo e sperimentalismo nel Cinquecento. Resta il fatto che solo l'edizione critica completa, ancora da allestire, di entrambe le opere del Bembo, le *Historiae Venetae* e la *Historia vinitiana*, potrà permettere di verificare compiutamente queste prime indicazioni, ora più sintomatiche che sistematiche.

- Danzi M. (2005), *La biblioteca del Cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz.
- Del Ben A. (1999), *L'edizione Scotto dell'«Historia Vinitiana» del Bembo. Un lacerto del manoscritto di tipografia nell'Ambrosiano D 515 inf.*, «Lettere italiane», LI, pp. 266-271.
- Del Ben A. [a cura di] (2006), Pietro Bembo, *Historia vinitiana*. Libro I, Padova, CLEUP.
- Del Ben A. (2012), *Un cantiere di Pietro Bembo: il manoscritto Marciano latino X 256 (=3134)*, «Letteratura italiana antica», XIII, pp. 443-453.
- Gaeta F. (1980), *Storiografia, coscienza nazionale e politica culturale nella Venezia del Rinascimento*, in Arnaldi G., M. Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al concilio di Trento*, vol. I, Vicenza, Neri Pozza, pp. 1-91.
- Lagomaggiore C. (1905), *L'«Istoria viniziana» di M. Pietro Bembo. Saggio critico con appendice di documenti inediti*, Venezia, Visentini.
- Moroni O. [a cura di] (1986), *Corrispondenza Giovanni Della Casa-Carlo Gualteruzzi (1525-1549)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Pasquali G. (1988), *Storia della tradizione e critica del testo*, Milano, Mondadori. (Prima edizione: Firenze, Le Monnier, 1934).
- Quondam A. (1999), *Pietro Bembo, De imitatione*, in Quondam A. (a cura di), *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime*, Roma, Bulzoni.
- Travi E. [a cura di] (1993), Pietro Bembo, *Lettere*, edizione critica, 4 voll., Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 1987-1993, vol. IV.
- Vela C. (2001), *Il Villani del Bembo*, in Morgana S., M. Piotti, M. Prada (a cura di), «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo, *Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000*, Milano, Cisalpino-Istituto Editoriale Universitario-Monduzzi Editore, pp. 255-275.
- Zanato T. (2006), *Pietro Bembo*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, T. I., a cura di Da Pozzo G., *La dinamica del rinnovamento (1494-1533)*, Padova, Piccin Nuova Libreria-Casa Editrice Francesco Vallardi, pp. 337-444.
- Zublena P. (2001), *Coazione all'ornatus. La sintassi del periodo nelle «Prose della volgar lingua»*, in Morgana S., M. Piotti, M. Prada (a cura di), «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo, *Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000*, Milano, Cisalpino-Istituto Editoriale Universitario-Monduzzi Editore, pp. 335-371.

Esposizione accademica ed esegesi ludica: un politico torelliano

Andrea Torre

Queste considerazioni sono fisicose, e sottili; e potrebbero esser vere, e anche no: perché, per dirne il vero, questi espositori, e commentatori fanno dire, come si disse di sopra, a questi poveri poeti, cose che non l'avrebbon dette con dieci tratti di corda, né, mi fate dire, pur mai pensate; [...] e chi si mette com'ho fatt'io per queste Accademie a legger lezioni, volendo parer d'aver rovigliato ogni cosa, e d'esser stato studioso, e di non dormire con la fante, fa come la piena, che si caccia innanzi ogni cosa, e così si fanno le cantafavole lunghe lunghe.

GIOVAN MARIA CECCHI

Come si è già mostrato nei contesti complanari della riflessione e della prassi sia lirica che drammaturgica (cfr. Bianchi *et alii* 2008 e Bianchi *et alii* 2009), anche nel quadro dell'attività accademica il letterato parmense Pomponio Torelli (1539-1608) va costantemente promuovendo un'idea di cultura intesa come sistema che si crea nel continuo dialogo fra teoresi e prassi, fra attività letteraria e riflessione etico-filosofica; un sistema di pensiero e di pratiche che si offre quale esito di un percorso formativo eclettico, volto alla costante ricerca di una mediazione fra tradizioni culturali differenti (cfr. Vernazza 1964 e Genovese 2012). Di questo sistema l'Accademia Innominata rappresenta il *nido*, entro cui prendono forma (di lezione, di dibattito, di libro) le singole idee di Torelli; al contempo, le *scritture* del conte di Montechiarugolo sono il sintomo più evidente delle tensioni stilistiche, ideologiche e politiche che animano per circa quarant'anni l'istituzione entro cui si raccoglie la vita culturale della Parma farnesiana (cfr. Denarosi 2003).

Tra tutte le scritture torelliane le lezioni accademiche costituiscono la più ricca documentazione testimoniale pervenutaci del progetto culturale Innominato di mediazione fra la tradizione letteraria e filosofica quattro-cinquecentesca da un lato, e le richieste di regolarizzazione del campo letterario formulate in ambito controriformistico dall'altro. Un'opera di armonizzazione che sul piano filosofico prevedeva la correzione del materialismo aristotelico attraverso l'idealismo platonico (e viceversa), nonché la revisione della teologia ficiniana e neoplatonica secondo i canoni dell'ortodossia cristiana (cfr. Torre 2012). Si tratta di un'attività di mediazione analoga, nei presupposti e negli esiti, a quella perseguita da istituzioni culturali simili, *in primis* dai gruppi accademici padovani e fiorentini di metà Cinquecento, che sembrano fungere da punto di riferimento teorico e da modello organizzativo per Torelli e compagni (cfr. Andreoni 2012 e Tomasi 2013). Proprio come nelle lezioni di Varchi, Salviati

o Gelli (o di Cervoni, de' Ricci e Orsilago), anche nei numerosi interventi accademici del conte di Montechiarugolo (e di alcuni suoi sodali) la poesia di Petrarca e Dante si fa pretesto per la trattazione delle più varie tematiche filosofiche, vedendo evidenziata in controcanto una piena spendibilità gnoseologica. Nelle rare scritture familiari Torelli lascia inoltre intravedere anche l'opportunità pedagogica degli *avvertimenti* etico-estetici elaborati in tali riflessioni accademiche, consigliando ad esempio ai figli, per il loro futuro ruolo di genitori, di sottoporre alla prole «libri morali come d'Aristotele, di Cicerone, di Plutarco, *avvertirgli nei poeti a fuggir gl'eventi sinistri delle perturbazioni*. Di che ho parlato assai nella *Poetica* e sopra il Petrarca» (Bevilacqua 1997, p. 108, corsivo mio).

Sopra il Petrarca, appunto. Quasi un secolo era trascorso da quando Bembo aveva proposto il monolite dell'edizione aldina del *Canzoniere* e dei *Triumph* (1501), in cui il testo-feticcio della futura letteratura nazionale si offriva nudo e crudo al lettore. E da allora quel *corpo* era stato l'oggetto di un'inedefessa anatomia, di volta in volta tesa a illustrare la lettera del testo nel contesto di storicità del suo autore (Vellutello), a farne emergere il contenuto dottrinale e spirituale riposto (Gesualdo), ad appoggiarvisi per digressioni filosofiche di impianto morale o teoretico che ne comportassero comunque una nobilitazione concettuale (Varchi, Gelli, Erizzo e altri accademici fiorentini); o infine, e in controtendenza, a ridelimitare il campo del Testo, e la sua comprensibilità, contro quel che «usano di fare, quando leggono il Petrarca, gli Accademici fiorentini, e molti altri, i quali parlano di Metafisica, di Fisica e di Morale per giustificare se il Petrarca abbia detto ogni cosa bene» (Castelvetro 1728, p. 265).

Torelli arriva dopo tutto ciò (e molto altro), accodandosi di fatto proprio nella schiera di *lettori* dei *Fragmenta* aspramente criticata da Castelvetro. Anche le esercitazioni torelliane sui testi di Petrarca, e di Dante, Guinizzelli, Cavalcanti (oltre che di sé stesso),¹ si configurano infatti non come una vera illustrazione del dettato poetico (la cosiddetta critica del *ciò è*), e forse neppure tanto come un'effettiva esposizione del suo presunto nocciolo dottrinale (la cosiddetta critica del *peroché*). La parola dei poeti è nelle lezioni del conte di Montechiarugolo a volte l'elemento catalizzatore, a volte la prova indiziaria, per una riflessione su questioni culturali di più ampio spettro, e per dispiegare gli esiti di tale riflessione entro l'agire quotidiano. In un passaggio delle lezioni sulla poetica di Aristotele, Torelli riconosce infatti come compito primario delle adunate accademiche proprio quel lavoro di consolidamento filosofico (al contempo metafisico, gnoseologico ed etico) delle esperienze, parallele e speculari, di critica e creazione poetiche:

Il fine dell'Autore e del Libro altro non è che d'insegnarci a comporre le Poesie o Poemi, et a giudicar le composte, stabilendo un abito di giudicare e poi comporre con retta ragione. Il che questa autorità ci apporti – essendo che noi, secondo l'essercizio di questa honorata compagnia,

¹ Dobbiamo infatti ricordare che l'esercizio ermeneutico torelliano conosce anche un'esperienza autoesegetica, un commento (rimasto manoscritto) a una silloge di propri *scherzi poetici* «che appare singolare per il carattere più prossimo a un privato sussidio di lettura (forse attagliato sulla figura dell'ancora ignoto destinatario della raccolta, o almeno di questo suo esemplare manoscritto) che alla pubblica autoesegesi accademica, nonché per la funzione più attenta all'esposizione della lettera del testo (esposizione che in forma allegorico-didascalica riporta talora informazioni eccedenti lo stesso) che alla delineazione di un *continuum* narrativo tra le liriche, di un'autobiografia per *fragmenta* lirici» (Bianchi-Torre 2006, p. 98).

altro non facciamo che leggere gli altrui componimenti poetici, o far sì ch'altri con diletto et utile i nostri legga, – troppo è più in pronto che abbi di bisogno ch'io ve lo dimostri.²

Le pagine che seguiranno intendono pertanto configurarsi come un primo sondaggio entro quest'ambito della produzione torelliana e, segnatamente, come un'incursione nella sua complessità. L'attenzione si focalizzerà infatti in prima battuta su due canoniche *lecturae* accademiche di *fragmenta* petrarcheschi, per distendersi in fine su un singolare (per Torelli) esperimento di esegesi ludica sopra un anonimo sonetto di fattura latamente burchiellesca. Classicismo e sperimentalismo verranno dunque a rispecchiarsi nell'esperienza ermeneutica di uno stesso autore, verranno a marcare esercizi di lettura (e scrittura) difformi in sé, ma complementari nel segnalare, una volta di più, l'ecllettismo di questo importante intellettuale della Parma farnesiana di fine Cinquecento.

Limpida testimonianza del sincretismo su cui Torelli fonda il proprio complessivo progetto culturale, nonché della posizione cardinale che in esso riveste l'indagine – medica, filosofica e artistica – sugli affetti umani, la lezione *Aria del bel viso* si presenta come una *lectura* della ballata *Di tempo in tempo* (RVF 149). In avvio Torelli gigioneggia sull'inadeguatezza di un tale discorso di fronte al consesso accademico, presentando la lezione con studiata *naïveté*:

Si come un giardino molto più vago e leggiadro apparisce, se tra' più saporiti frutti vi si trovano traposte varie sorti di fiori, così non sarà fuor di proposito, virtuosi Academici, se – traponendomi con qualche fioretto di poesia tra' copiosi frutti che mi apportarono le lezioni di filosofia – verrò a rendere il mio tributo a questo loco. E recreando voi, in questo tempo atto a ciò, con leggiere speculationi e dispute di ben poco e verun momento, vi renderò più pronti e gagliardi a disputare con questi savi che dopo me di dire s'apparechchiano. Il ragionamento mio d'hoggi sarà molto leggiero, perciocché parleremo d'aria (*Aria*, p. 332).³

Curiosamente allo stesso motivo floreale ricorre anche il carmelitano Alessio Porro in avvio della sua lezione spirituale su RVF 48 recitata il 27 gennaio 1594 presso l'accademia degli Innominati, di cui era membro col nome di Stabile. Quella di Porro è, a quanto so, l'unica lezione accademica Innominata giunta alle stampe:

A me pare, o signori Accademici, per la veste che mi cinge, per l'orecchie che m'ascoltano, e per chi mi fece un tal invito, stimando sempre questa parte dell'ultima parte dell'anno, a guisa di spinoso rovetto, di raccogliere anch'io quelle rose e fiori; e quelle sole porgere in questo mio ragionamento da odorare a Voi, che nel diletto giardino si trovano della Poesia del famoso Petrarca, poeta tanto celebre quanto si sa, ove spiega il dolore et affanno che sente de' suoi passati giorni in vano spesi (Porro 1594, p. 5).

² Le lezioni torelliane sulla *Poetica* aristotelica sono riportate dal ms. Parm. 1304 conservato presso la Biblioteca Nazionale Palatina di Parma; il passo citato compare a p. 8.

³ Il codice autografo torelliano Parm. 1275 della Biblioteca Nazionale Palatina di Parma conserva la lezione accademica *Aria del bel viso* alle cc. 331-352. Si trascrive il testo secondo criteri moderatamente conservativi. La lezione sarà d'ora in poi indicata a testo attraverso la formula abbreviata *Aria*.

Al di là della topica formula incipitaria di *captatio benevolentiae*, l'inciso sembra voler sottolineare l'estraneità della presente lezione rispetto al progetto di studio delle passioni umane che Torelli realizzerà sia nella forma orale della *performance* accademica (le *Lezioni di estetica e filosofia*) sia nella forma scritta dell'opera letteraria fatta e compiuta (anche se non giunta alle stampe: il *Trattato delle passioni dell'animo*). L'avvio in *minore* e l'andamento un po' capzioso dell'intero ragionamento – nel suo insistito, e talora disordinato, oscillare tra considerazioni di puro gusto estetico-letterario e riflessioni filosoficamente più strutturate – non attenuano però le ragioni d'interesse della lezione che Torelli andava dispiegando ai colleghi sotto il titolo di *Aria del bel viso*. A questa lezione si potrebbe affiancare un altro discorso accademico, la *Gentilezza amorosa*, complementare per tema e tradito dal medesimo codice.⁴ Entrambi i testi infatti, pur non venendo accolti – come altri del ms. Parm. 1275 – entro l'architettura incompiuta del monumentale *Trattato delle passioni dell'animo*, rappresentano comunque tasselli significativi di quel complesso progetto teoretico di mappatura relazionale degli affetti, cui il letterato parmense dedicherà gran parte della propria vita, e che l'intero consesso accademico di *casa Farnese* vedrà lentamente strutturarsi, adunata dopo adunata.

Chiedendosi quale sia il significato di RVF 149, Torelli concentra dunque la propria attenzione sui primi quattro versi e soprattutto sul sintagma «aria del bel viso», del quale vengono richiamate anche le altre occorrenze nei *Fragmenta*: il cuore dell'analisi torelliana è la focalizzazione del significato del termine *aria*, impalpabile *nescio quid* che costituisce l'unico paradossale dicibile della irrappresentabile (almeno nella sua complessa integrità) bellezza di Laura. Di tale icastico dicibile Torelli indaga aristotelicamente l'essenza, procedendo prima con l'esclusione delle determinazioni errate o insufficienti, e proponendo in fine una precaria, allusiva definizione. L'«aria del bel viso» non coincide con i concetti di armonia o grazia, e neppure con le idee di 'bell'aspetto' o di sana complessione corporea; l'«aria del bel viso» racchiude però in sé un po' di tutto ciò:

Onde da diverse complessioni forse diverse proportioni et aere ne risultano, et in diverse aere diverse viste et aspetti si scorgono; e chiasched'uno pare che co' la propria sostanza un particolare aere ei rappresenti. Dubitando dunque, come è lo stile academico, diremo *forse è l'aria lo incontro che fa l'anima nel bello* (*Aria*, p. 336, corsivo mio).

Questo concetto verrà ribadito anche in un passaggio del *Trattato delle passioni dell'animo* (di cui la presente lezione funge da palese 'avantesto'), laddove Torelli avvia la propria argomentazione sugli *Effetti della Allegrezza e Tristezza* (I, 23) commentando in modo affine la ballata petrarchesca *Di tempo in tempo*:

E come il raggio manda inanzi un poco di chiarezza che però raggio non è ma produce nell'aria lo splendore vicino, e nella notte si scorgono quelli che noi chiamiamo corpuscoli; nello stesso modo spira dall'allegrezza un certo fiore che pare che adorni l'aria intorno alla persona allegra, ricevendo da gl'occhi che scintillano dal viso che spira di fuori l'intimo contento, un certo che

⁴ Il codice autografo torelliano Parm. 1275 riporta la lezione accademica *Gentilezza amorosa* alle cc. 275-294. La lezione è d'ora in poi indicata a testo attraverso la formula abbreviata *Gentilezza*.

di vaghezza, onde l'aria s'adorna. *E questo dimanderemo noi un incontro piacevole, come nel discorso sopra quella ballata lo chiamammo scontro nel bello.*⁵

Nel prosiegua della lezione *Aria del bel viso* il pretesto esegetico del *fragmentum* petrarchesco viene però rapidamente abbandonato e la trattazione si concentra (non senza il richiamo ad altri *testimoni* letterari: Dante, Cavalcanti, Guinizelli, Cino da Pistoia, etc.) sulla distinzione tra bellezza sensibile (corporea) e bellezza spirituale (celeste), come già predicava l'amatissimo avo Giovanni Pico della Mirandola:

[...] nella bellezza dei corpi [...] due cose appaiono a chi bene le considera. La prima è la materiale disposizione del corpo, la quale consiste nella debita quantità delle sue parti, e nella conveniente qualità. La quantità è e nella grandezza de' membri, se ella è secondo la proporzione del tutto conveniente, e nel sito loro e distanza dell'uno e dell'altro. La qualità è nella figura e nel colore. La seconda è una certa qualità che per più proprio nome che di grazia non si può chiamare, la quale appare e risplende nelle cose belle (Benivieni 1524, pp. 112-113).

L'attenzione dell'autore parmense cade in particolare sulla relazione dinamica che lega il concetto di *aria* a quello di *anima*, facendo della prima un'entità strumentale mediana tra la seconda e la materia corporea; emerge qui il concetto neoplatonico di corpo aereo o veicolo, da ricollegare alle teorie del pneuma psichico e della circolazione corporea degli spiriti entro il corpo umano:

Il proprio dell'anima – et in se stessa secondo i platonici, et in quanto governa il corpo secondo il più de' filosofi – è il moto; perché l'operatione di se stessa, come permanente nella propria sostanza, è lo intendere. Il più mobile corpo dunque sarà proprio strumento dell'anima che per se stessa si move. La terra perciò, come immobile o non atta a tutti li moti, si porrà da parte, perché per muovere questo terreno corpo, di mobile corpo ci abbiamo a provvedere. Il fuoco ebbe la sua parte nel calor naturale, e come sommamente attivo non po' servire alla varietà di quei moti che natura più mezzana ricercano. L'acqua più alla passione serve, e perciò da' filosofi antichi fu posto per principio passivo e materiale [...] Perciò l'aria – come corpo mobile per tutte le distanze, e che più d'ogni altro ogn'impressione riceve – all'anima non solo per moto locale e corporeo ma per ogni moto spirituale po' servire. Co'l mezzo dunque di questo si po' tenere che l'anima nel corpo discenda; e si come trova il corpo, dal quale s'ha a servire e nel quale fabbrica le sue potenze per difetto di materia, o bene o male disposto, così còpresi di diverse qualità d'aria, e quest'aria fa nelle parti più lucide apparere, come è il viso e gl'occhi [...]. Diremo dunque, secondo questa opinione, ch'altro non sia l'*aria* che trasparenza dell'anima per mezzo del suo proprio veicolo nella parte esteriore più nobile. [...] Non dissero dunque quei filosofi che l'anima fosse corpo, ma che per mezzo del corpo aereo co' questo corpo s'univa. [...] Ma vediamo se da Aristotele qualche poco di raggio potiamo avere per illuminar l'aria del nostro viso e degl'occhi. L'anima intellettuale e ragionevole, secondo li migliori aristotelici, non è proprio atto di corpo o di parte veruna corporea ma, assistendo al corpo, forma le sue operationi intrinseche nel corpo stesso (*Aria*, pp. 342-343).⁶

⁵ Il *Trattato delle passioni dell'animo* è conservato manoscritto nel codice Parm. 1273-1274 della Biblioteca Nazionale Palatina di Parma. Il passo citato (mio il corsivo) compare alle pp. 430-431 del vol. I (ms. Parm. 1273).

⁶ In questo passaggio della sua trattazione Torelli fa probabilmente riferimento al commento di Proclo

La lezione rivela una posizione concordista, volta a conciliare la dottrina d'amore di matrice plotiniano-ficiniana e la filosofia naturale e morale di marca aristotelica; dell'aristotelismo padovano inquieto – di un Francesco Patrizi da Cherso, per intenderci⁷ – fortemente influenzato dalla mediazione tomista e dalla tradizione medica, soprattutto per quanto riguarda la natura e la fisiologia dell'anima sensitiva e passionale. Un passaggio del dialogo *Il Delfino ovvero del bacio* di Francesco Patrizi – testo-chiave per la composizione di questa lezione torelliana – inserisce, ad esempio, la questione qui delineata nel contesto delle dinamiche di pneumatologia erotica (a cui in seguito anche Torelli farà diretto riferimento):

Uscendo lo spirito dall'un occhio insieme col raggio luminoso, viene a ritrovare l'occhio altrui. [...] Et abbagliandolo, fatti più larghi i pori suoi, et aumentato lo spirito dalla forza dello abbagliamento, penetra dentro a loro, e ritrovando esso gli spiriti di là entro non nemici, ma quasi fratelli e sotto il medesimo dominio nati, si mischia con esso loro. [...] Così portato lo spirito forastiero dal famigliare al cuore, e con la sottilità sua penetrando per entro la sostanza di lui, più che egli non era prima l'infiamma, et per la domestichezza presa per la simiglianza, che egli ha con li spiriti di lui famigliari, quasi in proprio luogo venuto, li si fa volentieri albergo (Aguzzi Barbagli 1975, p. 157).⁸

Sicché frequente è, ad esempio, la ripresa del motivo topico del *corpus carcer*, trasmesso dalla tradizione secondo due principali linee interpretative: quella fisico-naturalistica di derivazione neoplatonica, che postula la radicale e assoluta alterità tra anima e corpo (col secondo identificato come 'tomba' della prima); e quella di derivazione monastico-liturgica, che relativizza invece la condanna del corpo vedendo non nella sua essenza

al *Timeo* platonico: «Toute cette partie donc que les âmes possèdent à l'imitation des âmes totales est éternelle, mais l'addition de la vie irrationnelle inférieure est de nature mortelle. Quoi qu'il en soit, la sensitivité unique et impassible inhérente à cette partie éternelle produit dans le véhicule pneumatique une sensitivité unique passible, et celle-ci produit les multiples formes de sensitivité passible dans le corps ostréaux» (Proclus 1847, V, 237, 24-32). Sulla teoria del pneuma si veda almeno Couliano (1995).

⁷ Cfr. Aguzzi Barbagli (1975, pp. 147-148): «L'anima nostra, dice egli, anzi del corpicello ethereo si vesta mentre è dal suo fattore, pieno di tutte le idee delle cose formate, prende in sua sostanza le ragioni di tutte le idee. Le quali, essendo nell'intelletto creature bellissime del più perfetto modo ch'esser possano, belle ancora nell'anima si rimangono nella più compiuta maniera, che natura sua comporti. Et così informata e vestito il celeste corpicello, se ne scende per gli cieli et per gli elementi nell'alveo delle madri degli huomini e patisce la materia in miglior forma, corrispondente alla ragione dell'idea, che ella porta seco del corpo humano». L'origine astrale dello *spiritus* fantastico è ricordata anche da Dante in *Convivio* II, 6, 9 («questo spirito viene per li raggi de la stella»).

⁸ Oltre che alla fenomenologia stilnovistica dell'innamoramento – richiamata esplicitamente da Torelli nel corso della lezione – possiamo qui rinviare anche al dibattito cinquecentesco sull'amore cortese, per cui si veda almeno il famoso passaggio del terzo libro del *Libro del Cortegiano* di Castiglione («... perché questi vivi spiriti che escono per gli occhi, per essere generati presso al core, entrando ancor negli occhi, dove sono indirizzati come saetta al segno, naturalmente penetrano al core come a sua stanza ed ivi si confondono con quegli altri spiriti e, con quella sottilissima natura di sangue che hanno seco, infettano il sangue vicino al core, dove son pervenuti, e lo riscaldano e fannolo a sé simile ed atto a ricevere la impression di quella imagine che seco hanno portata»). Su quest'ultimo testo si veda l'analisi formulata in De Boer (2008).

ma nei peccati individuali la zavorra che trattiene l'anima nella sua ascesa. Alla prima fa ovviamente riferimento Torelli in un passaggio della lezione accademica sulla *Gentilezza amorosa* incentrato sulla definizione di bellezza come decoro interiore e spirituale, minato da ogni imperfezione superficiale e sensibile:

Il che vi parà meno strano, se meco considerarete il bello non vestito com'altri s'è sforzato di mostrarcelo, ma nudo: ché la bellezza né amore si trovarono vestiti giamai. Leggete tutti i poeti e così troverete quella ch'è vestita è bruttezza non bellezza da chiamarsi. Sapete perché le vestimenta includono imperfezione? Leggete quando prima gli huomini a coprirsi cominciarono, che fu quando perdettero l'innocenza. Ma non vi crediate che di stola o palio o toneca o di bende qui si ragioni. La prima veste che si levi, e ch'abborrisca più la bellezza, è tutto ciò che di carni ci ricopre (*Gentilezza*, pp. 283-284).⁹

Al riuso di *topoi* del platonismo si affiancano, senza soluzione di continuità, gli accenni alle dinamiche pneumatologiche della medicina galenica e alle due principali teorie della visione proprie della cultura antica: quella emissionista (l'occhio emette un fascio di raggi che, viaggiando nello spazio, urta gli oggetti e suscita la sensazione della visione) e quella immissionista (tutti gli oggetti inviano nello spazio immagini di sé medesimi, immagini che entrate nell'occhio favoriscono la percezione degli oggetti):

Quindi e vitale e naturale et animale lo spirito si chiama, secondo l'operationi a' quali egli s'adopera. Principale è l'ufficio dello spirito animale che nel sinistro lato del cuore generato, nel cervello temperato e quasi riformato, serve all'operationi de' sensi e del moto, oltre alla necessità di somma dignità agl'animali, che perciò tra gli altri perfetti si chiamano. E perciò dal cervello sono le strade aperte per li nervi optici a questi spiriti, ch'agl'occhi li conducono, perché d'abbondanza di spiriti questo senso tra gli altri ha più di bisogno. E quindi molti stimarono non solo nell'occhio essere di bisogno gli spiriti per ricevere l'imagini, ma doversi spargere fuori molta coppia d'essi per aiutare l'ingresso alle specie et illuminare l'aere di novo raggio, accioché non fosse differente la luce esterna dall'interna, con la quale l'organo dell'occhio è dentro illustrato dagli stessi spiriti; e così nell'humor cristallino l'imagini più trasparenti si scorgono. Per questo più forza negl'occhi apparisce, perché più copia di spiriti vi si trova. Più caldo ancora, perché lo spirito dal calore non è differente di soggetto, ma si bene per consideratione diversa, in quanto o temperatamente riscalda o rifluisce insensibilmente spirando le virtù nei nervi. (*Aria*, pp. 346-347).¹⁰

Tutto ciò acquista senso in ragione di un eclettismo teorico che, ancora, «non va inteso solo come la confusione di un'epoca in cerca di un metodo nuovo, ma soprattutto come l'attitudine di una filosofia che era naturale prima che metafisica, di un'indagine volta al funzionamento dell'anima sensitiva prima che a quello dell'anima intellettuale: ai sensi, all'immaginazione e alla memoria prima (logicamente e temporalmente) che ai processi intellettuali» (Alfano 2006, p. 164). Sicché, la parola di Petrarca diviene la base imprescindibile su cui edificare ragionamenti e argomentazioni, qualunque sia il loro oggetto d'analisi:

⁹ Su questo tema si vedano Courcelle (1965) e Tolomio (1997).

¹⁰ Su queste teorie cfr. Pierantoni (1981) e Hub (2008).

Il ragionamento mio d'oggi sarà molto leggiere, perciocché parleremo d'aria. Ma perch'egli non si risolve in fumo, l'appoggeremo a un bel viso, et a doi occhi leggiadri, accioché li sensuali innamorati degli occhi e del viso, gli più spiritosi allettati dal bello, li contemplativi elevati nell'aria, m'aiutino all'espositione del loco sopra il quale ho preso a parlare, e co' gli argomenti loro supplischino all'imperfettion mia (*Aria*, p. 332).

Anche la lezione *Gentilezza amorosa* ricorre più volte all'«autorità del Petrarca» (oltre che appoggiarsi su famosi passaggi di Dante e Guinizzelli) per divagare su un'accezione 'morale' del concetto di bellezza, alla stregua dello stesso Petrarca che, poi che «ebbe formata l'anima di Laura con la virtù, le diede subito la gentilezza, come quella che la virtù presuppone» (*Gentilezza*, p. 277). L'argomentazione torelliana si fonda su una visione umanistica dell'idea di bellezza (albertiana, potremmo dire, ma poi anche tassiana), che coniuga etica ed estetica.¹¹ Non diversamente dall'*aria del bel viso* l'*habitus* della *gentilezza*, vero discrimine tra le polarità dell'amor nobile e dell'amor lascivo, rappresenta infatti il *medium* che consente di superare l'autonomia e l'immobilità del desiderio sensuale (e del piacere corporeo) per procedere nel moto di riconciliazione proprio dell'amore come «vertù».¹² La discussione investe anche una topica, com'è quella della 'natura della nobiltà d'animo', spesso affrontata nei dibattiti accademici.¹³ Per esemplificare i rischi di un'automatica connessione causale tra gentilezza d'animo e amore, e per introdurre la distinzione tra amore nobile e amor lascivo, Torelli ricorre all'episodio dantesco di Francesca da Rimini, e lo marca con un netto giudizio di condanna ben lontano dal comprensivo sguardo di chi (come Boccaccio nell'*E-spositione*) scorgeva nell'incontro infernale l'occasione per il resoconto di una grande storia d'amore incentrata su un'infelice eroina. Il punto di vista torelliano pare invece del tutto allineato con la posizione dei commentatori medievali e cinquecenteschi della *Commedia*, che coglievano nel personaggio dantesco l'*exemplum* più evidente della lussuria femminile:

Non è dubbio che commisero quei doi un incestuoso adulterio. Com'è dunque questa gentilezza ridondante di virtù? Certo co' l'vizio ella stare non può. Si potrebbe con l'autorità d'un grandissimo philosopho rispondere che molte volte d'amoroso principio si viene a brutto atto e lascivo (*Gentilezza*, p. 280).¹⁴

¹¹ Cfr. Ferrari (2008, p. 68): «La bellezza, in conclusione, come paradigma e metafora della *virtus* (al contempo classica e rinascimentale)».

¹² Anche in questo caso il documento offerto alla discussione accademica vale da avantesto del progetto del *Trattato delle passioni dell'animo*; oltre a essere esplicitamente citata nella lezione sulla *Cortesia* (II, 9) la lezione sulla *Gentilezza amorosa* ritorna anche con i suoi principali nuclei tematici nella lezione II, 10 del *Trattato*, che affronta il problema della corrispondenza precisa tra un affetto e un comportamento virtuoso capace di moderarne gli eccessi in positivo o in negativo. Tra i vari esempi addotti, vi è anche quello che cerca di chiarire i rapporti della cortesia con la «gratia», identificando quest'ultima con il più generale concetto di *humanitas*.

¹³ Cfr. la lezione di Simone della Barba da Pescia dedicata al sonetto petrarchesco *In nobil sangue vita humile et queta* e recitata presso l'Accademia Fiorentina: «Alcuni altri hanno divisa la nobiltà in quattro spetie, dicendo esser una nobiltà de l'animo posta ne la virtù; un'altra ne la stirpe honorata e chiara, che è la nobiltà di sangue; la terza mescolata di queste due, cioè della nobiltà d'animo e di sangue; e la quarta spetie esser la nobiltà civile data dal Principe o da chi tiene il principato» (Della Barba 2004, p. 137).

¹⁴ Per la lettura dell'episodio dantesco offerta da Torelli può risultare utile anche la mediazione del terzo

Forse è la perversa commistione di atto e racconto, il piegarsi dell'etica del discorso agli interessi del corporeo, a spazzare qualsiasi traccia di umana comprensione dalla risoluta riprovazione di Torelli per la condotta di Francesca, rea non solo di aver commesso un atto lascivo ma soprattutto di averlo voluto legittimare razionalmente, di averlo voluto rendere dicibile:

Dovendo dunque coprir Francesca d'Arimini la sua perfidia, la copre sotto velame d'amore che non v'era; e perciò lo fonda sopra la gentilezza. Vero fondamento, quando amore stato vi fosse: ch'essendo libidine, su villania era composta. Fa dunque un paralogismo, presupponendoci amore che non n'era, e ponendo le radici sopra la gentilezza (*Gentilezza*, p. 281).

Proprio quel micidiale *mix* di degradazione dei costumi (l'adulterio) e di devianza dell'arte (il libro galeotto) spingerà il conte di Montechiarugolo, nei suoi *Discorsi domestici*, ad ammonire i propri figli di «non parlare in presenza della moglie o figli parola che non sia honesta, né lasciate veder loro libro dishonesto, ricordandovi che il contagio de' mali è così bene nell'animo come nel corpo et come gli guardereste da peste così guardategli da persone di costumi pestiferi» (Bevilacqua 1997, p. 107). È d'altronde questo un assunto attraverso il quale, entro l'Accademia Innominata, si legge e si compone poesia. In un passaggio dell'epistola *Ai cortesi Lettori* premessa da Giovanni Agostino Veggio a una riedizione espurgata delle *Rime* di Crisippo Selva (1601) viene, ad esempio, esplicitamente dichiarato che la revisione del messaggio poetico è quasi interamente incentrata sul motivo del 'biasimo dell'irriconoscente amata', e sull'artificioso rovesciamento in direzione spirituale di motivi e situazioni tipici della poesia petrarchista, come il canone della bellezza femminile:

Il fingere dunque di restarsi ingannato da diverse belle apparenze e dolci viste di costei nel principio, dinota ch'ogni affetto lascivo o altro tale appetito, talhora sembra piacevole et honesto nel cominciare ma dispiacevole e dishonesto secondo la propria sua natura, in progresso di tempo si viene scoprendo; e perciò qui è descritta passar di bella in sozza la detta femina, perché mentre l'appetito non trascende i segni dell'honestà è bello, ma se eccede que' termini passa in men degno e vano, e diventa bruttissimo vizio. E quantunque paia altrui bello e decente è però falsa tal bellezza et insieme indegno il desiderio di essa (Selva 1601, pp. 4-5).

Nel bene e nel male, dunque, è l'aristotelico elemento mediano quello che determina e regola il moto platonico degli elementi del reale. Nel sistema concettuale torelliano i capitali teorici del magistero aristotelico (*mimesi* – che qui vale *imitatio* – e *catarsi*) vengono intrecciati al *furor poeticus* ficiniano e, più in generale, alla funzionalità platonica della poesia quale veicolo per abbandonare il carcere corporeo e accedere al divino. Non a caso,

capitolo del *Triumphus Cupidinis* petrarchesco, in margine al quale così glossa Vellutello: «per la coppia d'Arimino intende di Paolo figliuolo di Malatesta sig. d'Arimino e di Francesca figliuola di Guido da Polenta signor di Ravenna. Costei essendo *bellissima e gentilissima fanciulla* fu maritata a Lancillotto fratello d'esso Paolo, huomo bellicoso e robusto, la qual avendo con Paolo familiar dimestichezza, come suol esser tra cognati, la lunga pratica partori fra loro *amor lascivo*» (Petrarca 1525, c. 174v, corsivi miei). Per una ricostruzione della fortuna di lunga durata dell'episodio dantesco si veda Renzi (2007).

come viene diffusamente illustrato nel *Trattato della poesia lirica*, il principale fine della poesia diviene quello di purificare gli animi, ponendo di fronte a loro un'imitazione di azioni e costumi che li induca a moderare i propri affetti.¹⁵ Sotto questo punto di vista è possibile pertanto salvare anche l'uso dantesco del paralogismo, sottolineandone la natura eminentemente finzionale:

Né voglio che perciò condanniamo Dante di falso per aver usato il paralogismo, perciocch'egli non serve all'intelletto, com'altri vanamente si crede, ma come vero Poeta attende a riformar l'affetto per mezzo dell'imitatione. Onde non al vero ma al verisimile avendo occhio, si può con buona coscienza servire de i paralogismi, perché con essi provoca buoni costumi.¹⁶

Per quanto Torelli sottolinei più volte, nel corso di entrambe le lezioni accademiche, che il «bestiale appetito che tanto immerge gli soggetti suoi nella materia, che tutti animali gli rende; anzi, come è più proprio alle bestie il suo dominio, in bestie gli trasforma» (*Gentilezza*, p. 287);¹⁷ e per quanto non manchi di ribadire che esso *amore* è spesso oggetto della poesia «degli antichi poeti greci e latini – ch'*amorosi* si chiamano – le cui compositioni sono piene d'attioni intemperate e dishoneste» (*Gentilezza*, p. 288);¹⁸ nondimeno, e nono-

¹⁵ Cfr. Torelli (Bianchi *et alii* 2008, p. 602): «Ma faremo un giorno questo discorso sopra le rime di messer Francesco Petrarca. Il fine del quale, come di tutti gli altri Poeti amorosi, tengo io che sia di scacciar da gli animi nostri l'eccesso di questa passione amorosa ch'è l'amor lascivo con l'immitatione delle sue passioni; la quale immitatione tengo io che sia fatta in universale, qual potea essere secondo il verisimile d'uno ardentissimo amante, ancorché molte volte potesse occorrere che vi si esprimesse la verità; [...]. È adunque il fine de i Lirici di purgar l'eccesso delle passioni co 'l mezzo del diletto, che dall'immitatione dell'istesse passioni e costumi de gli appassionati ci proviene».

¹⁶ Così si esprime Torelli in un passaggio del secondo volume manoscritto palatino del *Trattato delle passioni dell'animo* alla c. 125v.

¹⁷ In margine a questa affermazione Torelli ricorda l'episodio omerico dell'imbestiamento dei compagni di Ulisse che avevano partecipato a un banchetto presso il palazzo di Circe. La lettura morale del mito è presente nella *Consolatio Philosophiae* di Boezio (IV, 3: «Foedis immundisque libidinibus immergitur: sordidae suis voluptate detinetur. Ita fit, ut qui probitate deserta homo esse desierit, cum in divinam condicionem transire non possit, vertatur in beluam»), un passo ricordato esplicitamente da Dante nel quadro di un ragionamento simile a quello dell'argomentare torelliano (*Convivio* II, 7, 4: «Ad evidenzia dunque della sentenza della prima divisione, è da sapere che le cose deono essere denominate dall'ultima nobilitate della loro forma: sì come l'uomo dalla ragione, e non dal senso né d'altro che sia meno nobile. Onde, quando si dice l'uomo vivere, si dee intendere l'uomo usare la ragione, che è sua speziale vita ed atto della sua più nobile parte. E però chi dalla ragione si parte e usa pure la parte sensitiva, non vive uomo ma vive bestia: sì come dice quello eccellentissimo Boezio: "Asino vive". Dirittamente, dico, però che lo pensiero è propio atto della ragione, per che le bestie non pensano, ché non l'hanno; e non dico pur delle minori bestie, ma di quelle che hanno apparenza umana e spirito di pecora o d'altra bestia abominevole»).

¹⁸ Si veda anche Torelli (Bianchi *et alii* 2008, p. 576): «Ma noi vediamo tanti Poeti che con gli epigrammi et elegie, e Greche e Latine, e nella nostra volgar lingua con capitoli e sonetti lascivi altro che diletto non procacciano, e buoni Poeti riputati sono; dunque altro che diletto non ha per fine la Poesia, perciocché nocendo questi a' boni costumi, quando l'introdur bon costumi fosse il fine di quest'arte, questi non devriano pur meritar il nome di essa». Il fine ultimo di siffatti prodotti artistici è ricordato anche in un passaggio del *Trattato del debito del cavalliero* in cui Torelli stava affrontando un esempio di poesia 'epica', e nello specifico un episodio del *Furioso*: «che perciò posero i buoni poeti molti falli in molti heroi; non perché non vedessero che male si convenivano in persone eccellenti errori simili ma per far

stante oggetto della loro poesia fossero i lascivi amori, egli riconosce comunque ai poeti della tradizione un ruolo determinante negli affari pubblici: «E che misfatto avea commesso il Petrarca, che molto maggior non fosse la pena? E però egli stesso se ne duole, se stesso condanna, vuole ch' a spese sue impariamo: "Volgar essemplio a l' amoroso choro"» (*Giovinezza*, p. 289). Pressoché negli stessi termini il dettato del Canzoniere petrarchesco è ricordato da Torelli anche nelle lezioni proemiali del *Trattato delle passioni*, laddove vengono esplicitate la funzionalità etica e l'estensibilità al genere lirico del principio della catarsi tragica:

«Ma il Poetico le [*passioni*] considera come atte a scacciar l'una l'altra per servirsene a purgar gli animi. Il che, come s'intenda chiaramente, si comprende dal principio del canzonero del nostro Petrarca. [...] Ove co 'l pentimento proprio induce gli altri allo sprezzo delle cose mondane. Ch'è quel vero termino di purgatione ch'intende ogni Poesia; e questo per esser la Poesia ministra della civile facultà. Alla quale essa prepara gli animi mediante la dolcezza degl'affetti e la tristezza loro, usandoli a sturbar l'un l'altro come meglio le torna» (vol. I, pp. 61-62).

E che questo fosse un non secondario fine riconosciuto alla poesia petrarchesca nel contesto della ricezione Innominata, lo testimonia anche l'accademico e carmelitano Alessio Porro nella sua lezione esegetica su RVF 48:

Dal che ne caveremo un documento ritratto dal naturale; ché se fia mai che in simil lacci e laberinti amorosi cada chi m'ascolta e sente, potrà a suo essemplio far un pentimento tale, mandando un simil priego a Dio, chiedendole con ben caldi accenti e devoti sospiri mercede del suo gran fallo, supplicandolo spirare in lui pensieri che tendino a migliore e più riposato fine (Porro 1594, p. 6).¹⁹

Per questo motivo l'oggetto della poesia, secondo Torelli, non è il vero storico e/o naturale, quello che richiede una forma espressiva razionale, referenziale ed esplicativa. L'oggetto della poesia deve invece essere l'immagine mentale ed emotiva di tale vero (copia dunque di secondo grado della verità divina), che ogni individuo ha in sé e che egli può esprimere solo attraverso un linguaggio allusivo, creativo, fortemente icastico.²⁰ Un lin-

noi più cauti con gli errori loro; e così molti affetti smoderati ne gli dèi e ne gli heroi si espongono, ma di questo s'è discorso nella Poetica» (Torelli 1596, c. 153r).

¹⁹ È d'altronde questa una *vulgata* ermeneutica comune a quasi tutti i lettori cinquecenteschi del Canzoniere, come ci mostra anche Giovan Battista Gelli: «E però se voi considerate bene i suoi sonetti, voi gli troverete di due maniere, benché tutti begli leggiadri e dolci; l'una compose egli non solo nella giovinezza e nel principio del suo innamoramento, ma di poi ancora quando dal predetto appetito sensitivo si trovava alcuna volta troppo sopraffatto e vinto, e questi d'altro non trattano che di passioni amoroze; l'altra fece egli o nella età sua più matura o prima quando alcuna volta poteva in alcun modo riconoscere se stesso, e questi sono tanto pieni di gravi sentenze e di ottimi e salutariferi precetti e tanto di profondi concetti di filosofia e di altissimi misteri di teologia ornati, che io ardisco liberamente dire che e' non sia minor dottrina in lui che in qual si voglia alcuno altro poeta, eccetto però il nostro divinissimo Dante» (Gelli 1551, pp. 56-58).

²⁰ Cfr. Torelli (Bianchi *et alii* 2008, p. 599): «Non è, secondo Massimo Tirio, altro la Poesia che una secreta philosophia. Questa alletta e nutrice gli animi per farli robusti a gli alti misteri. Quanti effetti

guaggio che, peraltro, consenta all'immagine mentale di subentrare al vero naturale quale copia di primo grado della verità divina (cfr. Pich 2012). La scrittura poetica (e con essa il suo principio ispiratore, l'immaginazione) rappresenta dunque una «unitiva virtù», un elemento mediano e d'incontro tra intelletto e senso, tra riproduzione razionale del reale e pura favola. Proprio come l'*aria del bel viso*: «diremo forse è l'aria lo incontro che fa l'anima nel bello» (*Aria*, p. 336). O come la *gentilezza amorosa*: «La gentilezza unisce seco gli animi amorosi» (*Gentilezza*, p. 286). Anzi, potremmo forse arrivare a dire che l'*aria del bel viso* o la *gentilezza amorosa* non sono altro che la poesia, ossia «vero bello, raggio e splendore del vero bene» (*Gentilezza*, p. 293).²¹ Ossia, per ricorrere alle parole di Roland Barthes, che

la bellezza (contrariamente alla bruttezza) non si può veramente spiegare: si dice, si afferma, si ripete in ogni parte del corpo, ma non si descrive. Quale un dio (vuota come lui), si può dire soltanto: *sono quella che sono*. Non resta allora al discorso che asserire la perfezione di ogni particolare e rimandare 'il resto' al codice che fonda ogni bellezza: l'Arte. In altre parole, la bellezza non si può addurre che sotto forma di citazione (Barthes 1973, pp. 35-36).

Se le due lezioni accademiche cursoriamente analizzate ripropongono di fatto tematiche e argomentazioni che connotano il *pensar poetando* di Torelli, il testo che si affronterà ora risulta difficilmente classificabile entro la rigorosa produzione letteraria e filosofica del conte di Montechiarugolo. L'autografia del documento e la ricorrenza di alcuni motivi²²

divini sotto velame di favole contiene ella? Quanti atti lascivi ci esplicano superni effetti di Saturno, de i figli, del padre celo, del caos, sono pieni i versi, ma son più i misteriosi secreti che i versi stessi?».

²¹ Possiamo qui estendere a Torelli alcune considerazioni di Mazzacurati sulla poetica di Varchi: «Il poeta può insomma ricreare una realtà che sfrutti le categorie del senso ma sia nello stesso tempo indipendente dai contenuti controllabili per esperienza: nessuna giustificazione avrebbe consentito altrove una così patente trasgressione dell'interpretazione naturalistica di Aristotele; in essa si delinea il diverbio provocato, nel pensiero di Varchi, dall'incontro di due diverse tradizioni intellettuali. Un diverbio di cui si potevano già cogliere i presupposti nel duplice schema, razionale ed etico, ch'egli adotta per collocarvi con divergente classifica la "facoltà" poetica. È da sottolineare inoltre come questa più ampia disponibilità del poeta rispetto alla storia e alla realtà oggettiva (già riconosciuta da Aristotele), appaia qui controllata e come autorizzata da un "dover essere" in cui il verosimile o il possibile aristotelico risulta contaminato da un impegno etico di tipo umanistico: come un'allusione ad una umanità ideale. Entrambi i motivi, cioè l'allargamento della sfera naturalistica e il "dover essere" di tipo etico, già da soli costituiscono una forte remora a quell'assimilazione di storia e poesia che sarà tipica d'altre forme di moralismo aristotelico, sostanzialmente estranee a questa latenza di valori platonici» (Mazzacurati 1967, p. 297).

²² Si veda, ad esempio, il riferimento alle prodigiose qualità risanatrici dell'asta di Achille («Dove – notate l'artificio – prima disse *Ritrosa al servir mio tutta v'addocchio*, quivi patiscono gli occhi del poeta; hora la chiama *finocchio*, cioè rimedio all'istesso male ch'ella istessa operava. Questa è quella hasta d'Achille della quale si scrive che feriva e sanava; così disse Ovidio: *Ego Telephon hasta | Pugnantem domai: victum orantemque refeci* [...] Et il Petrarca: *Finché mi sane il cuor colei che | altrove ch'in un sol giorno può ristorar molt'anni*, *Ninfa*, c. 60v), che ricorre anche in Torelli (Bianchi *et alii* 2008, p. 320; «S'al suo proprio nimico e morte e vita | Diede il figlio di Tetide marina, | E fe' con l'hasta e saldò la ferita»); questo passo degli *Scherzi poetici* è oggetto anche dell'autocommento torelliano: «Achille [...] con un'hasta stessa feriva, e con l'istessa hasta di novo percotendo sanava; onde a Telefo suo nemico, e da lui a morte percosso, ferendolo di novo con l'istessa hasta dava la vita» (Bianchi-Torre 2006, p. 112).

sembrano comunque confermarne la paternità torelliana, e lasciar trasparire un momento ludico e (auto)ironico di scrittura anche nella storia di chi è parso sempre estraneo alla libertà del riso; o viceversa potremmo anche intendere questo esercizio accademico di esegesi ludica «come una vendetta dell'accademia che alla lunga pareggia i conti, riassorbendolo, con lo sberleffo irridente – ma forse non solo tale – di un tempo» (Procaccioli 2002, p. 9).

L'avvio dell'*Esposizione del sonetto Ninfa, sopra ogni Ninfa Eva preclara*²³ non esibisce lo stesso *understatement* dei due precedenti interventi accademici ma denuncia *ex abrupto* il campo d'analisi dell'incontro Innominato, che delimita non tanto la sfera erudita «della vita e costumi del Poeta, della qualità della persona sopra chi egli ha composto, della sorte dell'amore che a tale compositione lo spinse», quanto piuttosto s'interroga sullo «stile che è parso al nostro Poeta sì in questo come in tutte l'altre compositioni sue di seguitare» in ragione dei suoi peculiari modi espressivi, del genere del discorso letterario e degli scopi comunicativi del messaggio poetico.²⁴ Il riferimento 'alto' alla nozione retorica dei tre stili, che caso per caso riguarda le scelte formali considerate più convenienti per l'espressione di un determinato contenuto («Né meno quello che dai buoni rhetori in grande, picciolo o mezzano si divide, che risulta dalle figure e dà nome alle compositioni, o grandi o mezzane o basse facendole nominare», *Ninfa*, c. 40r), pare però implicitamente macchiato, per *aequivocatio nominis*, da una prima allusione oscena che vale forse da effettivo avvio dell'esegesi ludica dispiiegata nel resto della lezione:

Ma perché questa parola di *stile* potria generar confusione, non significando una sol cosa, sappiasi ch'io non chiamo hora *stile* quello con che si scrive o dipinge, che *pene* e *penicillo* chiamano i Latini; ché ben penicillo, o pene, saria chi così lo intendesse (*Ninfa*, c. 39v).

La bipolarità argomentativa d'avvio vale da applicazione pratica del panorama critico-teorico che Torelli disegna nelle carte successive, riconoscendo costitutiva della storia dello stile volgare la contrapposizione tra i due modi espressivi che «hanno combattuto, combattono e combatteranno insieme, né alcun di loro però ha potuto ottener la palma, la quale meritatamente al terzo si riserva», ossia l'*antico* e il *moderno*: «quello tutto venerabile, grave e pieno di severa maestà» in cui «furono chiari il gran Polifilo et il nostro mai lodato Fidentio et ultimamente il nostro Caviceo» nel trattare amori platonici, e quello «tutto dolce, languido, e che co 'l lenocinio delle parole fura a sé gli animi effeminati» in cui composero Petrarca e Boccaccio «cose lascive per piacer a donne et al vulgo» (*Ninfa*, c. 40v).

Il canone che Torelli sembra qui opporre, per gusto di paradosso, al classicismo bembesco è una sintesi di esperienze sperimentali affini ma distinte, quali quella che associa un *monstrum* linguistico e una narrazione straniante nell'inclassificabile *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) di Francesco Colonna, o quella che tenta di riprodurre

²³ Di questa lezione si conserva la versione autografa nel Ms. Parm. 637 della Biblioteca Nazionale Palatina di Parma (alle cc. 39r-62r). La lezione sarà d'ora in poi indicata a testo attraverso la formula abbreviata *Ninfa*.

²⁴ *Ninfa*, c. 39r.

pedantescamente la solennità del latino entro la veste del volgare letterario approdando agli altrettanto singolari *Cantici di Fidenzio Glottocrisio Ludimagistro* (1562).²⁵ Al di là dell'esibita inclusione entro un preciso filone 'espressionista' della produzione letteraria dell'età moderna, il testo intorno cui si gioca quest'ultimo esercizio accademico torelliano non pare propriamente ascrivibile al filone fidenziano né tantomeno a quello poliflesco, quanto a quel ricco panorama parodico-giocoso che, distendendosi dalla Roma dei primi decenni del secolo (col modellizzante *Commento al capitolo della primiera* di Berni, seguito da Caro e Atanagi) attraverso la Firenze dell'omonima Accademia (con i vari Lasca, Doni, Cecchi) fino alla Venezia di metà Cinquecento (Franco, Calmo, etc.), mette alla berlina la tradizione seria dei commenti all'opera petrarchesca, con l'intenzione di contrapporre «le cose (la natura, l'io) alla ragnatela di supposizioni connesse alla consuetudine alta e fattesi col tempo vuote e sterili» (Procaccioli 2002, p. 17).

Prima di avviare il commento del sonetto, Torelli indugia ancora un po' intorno a un tema tradizionale delle esperienze di esegesi ludica, quello dell'orientamento sessuale dell'autore del componimento poetico, moderno pedante che fa propria la predilezione degli antichi precettori per i propri allievi, sottoposti a cure non solo intellettuali («In due cose si estende l'ufficio che costoro così obbrobriosamente chiamano *pedantesco*: nello insegnar lettere, e nello amaestrar nei costumi [...] Vengo a gli amori dei giovani loro tanto indegnamente opposti, perciocché se gli hanno a instruire, bisogna che gli amano»).²⁶ L'ambigua e petulante figura del pedante è presenza costante in testi afferenti a pressoché tutti i generi letterari del XVI secolo, laddove interviene direttamente quale corpo e voce su una scena effettiva (produzione drammaturgica) o solo mentale (testi dialogici), oppure viene rievocato con toni più o meno violenti ma pur sempre salaci e parodici dalla coeva trattatistica (Garzoni, Caro, Aretino, Franco, Doni, solo per ricordare i più noti). Sulla connotazione pederastica del pedante vale poi da *auctoritas* letteraria il giudizio 'senza filtri' formulato da Ariosto nella sesta satira (vv. 25-33); chiedendo a Pietro Bembo l'indicazione di un precettore per il figlio, Ariosto si premura di precisare che costui «Dottrina abbia e bontà, ma principale | sia la bontà», dal momento che:

Senza quel vizio son pochi umanisti
che fe' a Dio forza, non che persüase,

²⁵ Su quest'ultima opera si vedano l'edizione fornita in Trifone (1981) e l'analisi (nonché il regesto della bibliografia critica) offerta da Hartmann (2013).

²⁶ *Ninfa*, c. 43v. Cfr. un passaggio di Carlo Sigonio, particolarmente chiaro nell'affrontare la questione: «Manifesto è che Pedante, in qual significato pigliar lo vogliamo, non è a buon conto dal volgo avuto, le quali ragioni, il più breve che potrò, intendo di raccontar. Dicesi che quel che vuole altrui insegnar ogni cosa convien sappi far; le quali parole profundissimi sensi sotto sé contenenti brevemente a voi, et a che Persona si voglia, mi sforzerò di chiarir. Nel Pedante adunque dico regnar non pur somma scientia di tutte le cose, ma anchor in esso ogni specie di sceleraggini, et ridotto d'ogni vitio, il che non pur a me ma anchor a tutti gli huomini è manifestissimo; [...] Dico adunque: lascio che tutti dal volgo notati sono dishonestissimamente peccare in lussuria, et non pur nella natural ma eziandio nella sogdomitica senza alcun rimorso di coscienza, o di vergogna, del qual vitio niun altro esser può maggiore, ch'egli tutti di superbia et vana persuasion così s'inalzano, che pochi ne veggiamo al perfetto fin pervenire» (in Cian 1890, p. 460). Sul motivo si veda anche Toscan (1981, pp. 187 e sgg).

di far Gomorra e i suoi vicini tristi
 [...]

Ride il volgo, se sente un ch'abbia vena

di poesia, e poi dice: – È gran periglio

a dormir seco e volgiagli la schiena –.²⁷

Se dunque, in relazione a tale fama, «pareva troppo poco verisimile» che il nostro autore amasse una donna al punto di celebrarla con i propri versi, Torelli si chiede perché la lirica in oggetto fosse rivolta a una donna. Forse per schermare pubblicamente tendenze deviate rispetto a una sessualità socialmente eteronormata («perciocché chi dubita [...] che 'l poeta nostro, vedendo qualche bello scolaro, non si sia mosso a comporre e celebrarlo come un novo Agatone o un moderno Phedro? Le quali compositioni se noi avessimo, la Parma non cederia punto all'Illyso, ma vedendo questo huomo savio le genti pronte al mal dire non le ha volute palesare»)?²⁸ O forse perché «alle donne piace più l'un stil che l'altro» – chiosa malignamente Torelli col ricorso a un doppio senso osceno pienamente contestuale al registro comico del discorso esegetico appena avviato e suggellato con una stramba *explication du nom* della protagonista e destinataria del sonetto («Onde m'accertai che 'l nome proprio della donna era Eva, né senza misterio, perché avendo il poeta una barba degna d'Adamo non dovea ella aver altro nome», *Ninfa*, cc. 44v e 47r)?

Trascrivo di seguito il testo sui cui si focalizza questa singolare lezione torelliana, testo vergato sul codice «con la hortographia dell'autore» precisa il commentatore accademico:

Nympha, sopra ogni nympha Eva preclara
 Anima pura, e castità superna,
 Di pover' amanti ahimè fiammetta eterna,
 N'andate a i mei sospir' regina avara.

V'amo syncera, e nol' credete ignara,
 Dovereste in guiderdon pietà veterna
 Averme, udendo dir lingua moderna,

²⁷ Segre (1987, p. 55). Cfr. a proposito Barkan (1991, p. 70): «The project of Renaissance humanism in this definitional texts looks toward generational progress while substituting sentimental relations between mentor and pupil, often figured in erotic language, for the procreative ties of father and son. The assimilation of poetry to scholarship, so distinctive in Ariosto's particular definition of *umanista*, is itself part of this substitution: poets, after all, can figure as the fathers of their works, whereas scholars can only be friends or pupils or foster children to the classical material that they study».

²⁸ *Ninfa*, c. 44v. Cfr. ancora Barkan (1991, p. 53): «Humanism does not cause homosexuality, nor homosexuality humanism; nor again can we use the one as sociological sign testifying to the real-life presence of the other. What we can do is to observe how a medieval humanistic revival of both literary and erotic antiquity is linked to cultural self-consciousness. [...] The otherness of pederastic practices is more than analogous to the otherness of antiquity; these practices also characterize antiquity. One can see how by Alanus' time humanism derives its origins partly from the high heuristic culture ascribed to the Socratic milieu. That myth of origins will for several centuries provide an alternative metaphors for humanism – involving erotic rather than procreative relations among master and pupils, between the past and the present». Si veda anche Saslow (1986).

Dolcezza arrear suol herbuzza amara.

Retrosa al servir mio, tutta v'addocchio,
Solerte a trarmi il cuor cogitabondo,
Arderse in fuocho il sfabricato cocchio.

Marzorana odorosa, alto finocchio,
Per voi accertar posso il miser mondo
Mille volte morirme a un batter d'occhio (*Ninfa*, c. 45r).

E questa è la sintetica presentazione offertaci da Torelli ad apertura della sua *lectura*:

L'argomento del sonetto si mostra chiaro da per sé, contenendo le lodi della sua signora, mostrandole un estremo amore, e destando in quel duro cuore vera pietà. Il soggetto sono le lodi della donna amata congiunte co' crudelta, che la rendono perfetta dei beni dell'animo e del corpo; e la perfezione dell'amor che 'l poeta le porta. Il scopo e fine del sonetto è mitigar l'animo fiero della sua donna, il che fa con tre cose: con lodarla, con mostrar l'amor ch'ei le porta, e con prometterle immortalità (*Ninfa*, c. 45v).

L'approccio analitico pare del tutto in linea con quello dispiegato nelle precedenti (e serie) prove esegetiche, a dispetto dell'oggetto dell'analisi che dei precedenti (petrarcheschi) appare l'ovvia parodizzazione.²⁹ L'equivalenza qui abbozzata (esegesi seria : testo alto = esegesi ludica : testo basso) implica però un doppio ordine di conseguenze. Da una parte la messa in discussione (se non proprio la delegittimazione) della pratica del commento, dall'altra l'inclusione di nuove tipologie di testi entro il novero di quelli commentabili (con allargamento quindi di un canone della tradizione, che non può che smagliarsi). L'esperienza torelliana arriva troppo tardi per intervenire effettivamente in questo processo di problematizzazione di assetti consolidati, processo che ha conosciuto altri interpreti;³⁰ ma resta comunque un'esperienza problematica nel contesto mentale e culturale di un autore che è quanto mai difficile far deviare entro l'alveo dello sperimentalismo.

Sulla partizione dell'obbiettivo del discorso lirico Torelli fonda l'articolazione del proprio discorso esegetico: dopo essersi soffermato sulle iniziali strategie liriche di lode dell'amata dispiegate in gran parte delle quartine («Non vi pare che il mio poeta sia come un caval di Troia, pieno di fortissimi argomenti, e parole penetranti per espugnar questa sua bella guerrera»),

²⁹ Cfr. Denarosi (2003, p. 98): «Il tono eccezionalmente burlesco dell'intervento, che prende di mira con divertita ironia le più macroscopiche goffaggini stilistiche del sonetto anonimo, è il risultato dell'applicazione parodistica di categorie estetiche 'alte', proprie dell'analisi accademica della poesia più e più volte approntata dal Torelli, a un testo evidentemente inadatto a sostenere simili 'altezze'».

³⁰ Cfr. Procaccioli (2005, p. 9): «Berni e Lasca, e con essi Caro, attraverso questo loro *ludere* operano insomma consapevolmente un *vulnus* nella consuetudine esegetica: infrangono il principio cardine della *convenientia* tra testo e chiosa. Scherzano coi santi, sembrerebbe di poter dire; ma poi ci si accorge che è un abbaglio della distanza. Nei fatti quei santi erano stati declassati; l'istituto stava perdendo la sua sacralità. I nostri faceti lettori, come il Boiardo e poi l'Ariosto coi cavalieri erranti, sconvolgono un equilibrio che solo in apparenza è ancora solido. Quella stagione infatti ora ci appare effettivamente incline a mettere in discussione alla radice insieme a porzioni sempre più ampie del bagaglio delle acquisizioni [...], le tecniche stesse della trasmissione del sapere».

Ninfa, c. 50v) e averne ricondotto il messaggio (abbastanza piano e tradizionale) entro quella dottrina d'amore di matrice plotiniano-ficiniana già applicata alla poesia petrarchesca nella lezione accademica precedentemente analizzata,³¹ l'autore parmense si dedica al ben più eclettico dettato delle terzine. L'intensificarsi del registro comico della lezione è qui testimoniato anche da alcuni passaggi rivolti all'uditorio con disinvolta considerazione della sua autorità letteraria («Questa difficoltà voglio io lasciar da parte perché veggio certi petrarchisti alzarsi su le punte de' piedi») e filosofica («Sapete voi illustrissimi medici philosophi perché questa parte è comune alli uni et agli altri di voi, che l'uno per saper, gli altri per indirizzar, questa Theologia a beneficio de gli huomini la considerano»),³² momenti questi tipici del procedere esegetico, serio e ludico, così come lo sono anche il «quasi volesse dire» dell'intervento parafrastico (ad es. a c. 46r) o la convenzionale proclamazione di modestia:

Ma non vi crediate già ch'io m'arroggi tanto che mi prometta in una lettione di potervi scoprire tutto l'artificio di questo miracoloso sonetto, anzi protesto di non intenderne una minima parte, e quella ch'io intendo confesso che non mi basteria l'animo in dieci lettioni d'esponere. A voi s'appartiene d'aver per iscusato la debolezza dell'ingegno mio aggradendo la buona volontà. Io tenterò d'andar designando così oscuramente quello che n'intendo, lasciando la via a gli altri migliori mastri di mostrar i più fini colori, e d'aprimi le midolle di quello che noi anderemo per hora scorzando (*Ninfa*, c. 45v).

L'accelerazione del regime ludico si riscontra subito, ad avvio di terzine, con l'indugiare del commento sul termine 'herbuzza' (e sulla sua variante a vivagno, 'mentuzza', segna-

³¹ «Non sapete che Platone vuole che 'l dolore dell'amante nel vedere o ricordarsi dell'amata sia come una titilatione che fa ridere e dolere in un momento? E questo perché? Perché spuntano allhora le piume dell'anima amorosa per levarsi al cielo; e non sapete voi philosophi le proprietà del cielo ch'altro sono che il lume e 'l calore? Eccovi la *Fiammetta* del poeta, che luce e scalda, e perciò il suo *oimè* non è mero dolore come quello del Petrarca, *Oimè il bel viso, oimè il suave sguardo*, ma è misto di piacere come quell'altro del Petrarca: *Tacque et allungò la mano*; et altrove: *quel sempre acerbo et honorato giorno*; e quell'altro: *talché di rimembrar mi giova, e duole*; et egli non seppe così artificiosamente includere questi due affetti in una sola parola» (*Ninfa*, c. 49r).

³² Rispettivamente *Ninfa*, cc. 52r e 53r. I *topoi* della riflessione neoplatonica in materia d'amore vengono comunque puntualmente richiamati anche in questa non ortodossa esercitazione esegetica: «Ma veniamo alla dichiarazione: ha detto di sopra il poeta che Eva era solerte a trargli il cuore. Questo cuore dove andrà? in Eva? Non mi avete voi letto Platone nel *Carmide* che Socrate a tutte le bellezze si movea, e da tutte era attratto e rapito: eccovi un amante socratico. L'istesso Platone nel *Simposio* assomiglia l'anima nostra con le sue facultà a un carro tirato da doi cavalli, l'un bello obediante pronto agile, l'altro brutto ritroso poltro e lento; l'uno obedendo all'auriga s'inoltra al cielo per fisarci il carro, l'altro guarda a basso, s'incappuccia, e sforzasi di tirar il compagno co 'l carro a terra. Questa è l'anima et il cuor del poeta sciolto da Eva, dalle qualità corporee. Questo cuore, fatto un carro platonico, si sforza al dispetto del caval restio d'andar al cielo e s'abbruscia, o volemo dire, andando su nella sfera del fuoco o con altri che non volesse che quel fuoco abbruciasse qua giù ne gli occhi d'Eva che splendono e scaldano come il fuoco; onde la parte impura e terrestre affinata e scaldata, fatta leggiere seguita l'altra bona di sua natura e sale. Questo è 'l sfabricato cocchio del poeta ch'arde: è sfabricato perché si leva dalla fabrica terrena, ovvero perché una delle parti essenziali, che è 'l cavallo cattivo, va in monte; o pure non il cavallo ma il peso terreno che il veicolo dell'anime, onde i platonici posero gli idoli e salvano le apparenze dei spiriti, si consuma e resta l'anima pura candida e schietta in poter d'Eva» (*Ninfa*, cc. 57v-58r).

lata con ironico iperpedantismo: «Ma qui m'occorre un'altra esposizione avendo visto ben che è cancellato in margine *Mentuzza*», *Ninfa*, c. 54r), estraneo tanto al codice linguistico petrarchista quanto al repertorio tematico della filosofia d'amore; ma soprattutto, elemento marginale del testo che, proprio in ragione di tale costitutiva marginalità, getta un'ombra sinistra sulla necessità e il senso della stessa pratica (e della ritualità) esegetica. Nel caso specifico, così come in generale: «Possiamo ipotizzare che la parodia della *lectio* dottorale fosse o potesse apparire il modo più efficace, e forse anche il più economico, per delegittimare la *lectio* stessa. [...] Ma la *lectio* è anche l'espressione di un'istituzione, e un tramite. [...] Combattendo la *lectio* combattevano, nel segno del riso e del ridicolo, il sapere che quell'istituto era destinato prima a incarnare e poi a veicolare» (Procaccioli 2005, pp. 17-18). L'argomentazione non disdegna infatti di rivendicare come una conquista l'oltranza petrarchista del termine («v'avvertisco che quella leggiadra parola *herbuzza* vedete con che garbo diminuisce, come vista che par proprio che germogli. *Herbette* disse il Petrarca, ma ha troppo della minestra», *Ninfa* c. 54v), e ne rivela subito il precipuo campo semantico d'applicazione, quello 'basso' della sessualità:

Che questa è herbuzza, o mentuzza, s'abbi a riferire al poeta, il quale se ben fuggito da Eva sa come cosa amara fosse; però ha giudicio che ognuno saria per arrearle dolcezza quando le piacesse servirsene; e che il poeta prima ponesse *mentuzza* e poi la scancellasse come nome troppo fatto chiaro dalla *Priapeia*, e ricorresse al generale nome di *herbuzza*; e se ad alcuno paresse che poeta trascendesse i limiti dell'amor platonico, consideri il Petrarca [...]. Perch'io posso dire che questo del Petrarca non è platonico affatto ma che egli amava platonicamente gli obietti platonici de i quali non ebbe mai carestia, e che quel sincera s'intende per quanto comporta l'obietto. Perché le donne non si fermano sempre su 'l bacio platonico ma passano sovente a quello che le fa venir in disputa (*Ninfa*, c. 54r).

È riferendosi a tale regime di senso e d'espressione che l'esegeta ludico marca la propria distanza dalla norma, e agisce nella direzione di una riconversione e delegittimazione della «serie istituzione / rito / messaggio» (Procaccioli, 2005, p. 18); e tale azione si compie sia quando, come sopra, esclude l'*auctoritas* dal canone tematico e stilistico che presiede l'oggetto del commento; sia quando distorce i modi tradizionali del commento all'*auctoritas* replicando fuori contesto i meccanismi logici dell'argomentazione («se Eva a un batter d'occhio opera, opera in instanti; l'operar in instanti e virtù infinita; adunque Eva ha infinita virtù», *Ninfa*, c. 61v) o facendo leva sull'ambiguità del mezzo espressivo e sulla sua predisposizione allusiva al registro osceno:

Difficile passo è questo e parerà *duro* parlare a chi non ha spirito di poesia vero. Lascio andar che il parlar in versi si dica *equestre*, non perché sia cosa da cavallo, ma perché *si leva* dall'ordinario dire del vulgo e della gente idiota, e però i pytagorici, e prima di loro Empedocle e gli altri philosophi antichi scrivevano in versi. Non vi torna in mente le difficoltà del misterioso Burchello? Ma dirò che non per altro sono attribuiti alle Muse i *monti altissimi*, le selve intricate, gl'antri opachi, se non per mostrar questo istesso, ch'ognuno non ha schena *da montarvi*, né occhi *da penetrarvi*, né pelle dura da difendere *da i spini*; e però questi poeti facili, dolci, soavi non si vedono *d'alzarsi mai dal piano*, ma il nostro *via all'aria se ne va*, con le sue difficoltà facilmente poggiando (*Ninfa*, cc. 57r-v, corsivi miei).

L'adozione di un linguaggio allusivo (nella composizione poetica così come nelle scritture di commento) comporta però anche il rischio dell'incomprensibilità; e infatti Torelli non cessa di ricordare, quale preoccupazione costante del poeta lirico, il problema dell'accessibilità del messaggio (erotico). È pertanto cruciale – sottolinea il letterato parmense con un'ultima staffilata di misogino pragmatismo – riservare una particolare attenzione alla cultura del destinatario, alle conoscenze di quella prima lettrice che è la donna amata, sinne-doché di un più vasto orizzonte d'attesa culturale, del quale Torelli – attraverso questa sua inconsueta incursione nel campo dell'irregolare – andava forse a interrogare il grado di residua permeabilità alle perturbazioni del comico:³³

il nostro poeta [...] *maggiorana* la chiamò, sì per esser meglio inteso da Eva, alla quale rivolge il ragionamento. Onde io mi rido di coloro che, parlando alle lor donne, vanno cercando parole abstruse e recondite che paiono todeschi, anzi caldei. Bisogna variare lo stile secondo con chi e di chi si parla; ma ne riportano questi tali il debito premio, perché dopo lungo et intricato parlare hanno per risposta un «ch'avete voi detto? non v'intendo» (*Ninfa*, c. 59v).

Bibliografia

- Aguzzi Barbagli D. [a cura di] (1975), Francesco Patrizi, *Lettere ed opuscoli inediti*, Firenze, Istituto di Palazzo Strozzi, pp. 133-164.
- Alfano G. (2006), «Una filosofia numerosa et ornata». *Filosofia naturale e scienza della retorica nelle letture cinquecentesche delle «Canzoni sorelle»*, «Quaderns d'Italia», 11, pp. 147-179.
- Andreoni A. (2012), *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, Ets.
- Ariosto L., *Satire*, vedi Segre C. (1987).
- Barkan L. (1991), *Transuming Passion. Ganymede and the Erotics of Humanism*, Stanford, Stanford University Press.
- Barthes R. (1973), *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, Torino, Einaudi.
- Benivieni G. (1524), *Opere [...] con una canzone dello amor celeste et divino, col commento dello ill. s. conte Giovanni Pico Mirandolano distinto in libri III*, Venezia, De Gregori.
- Bevilacqua C. (1997), *I discorsi domestici di Pomponio Torelli*, «Il Carrobbio», 22, pp. 100-108.

³³ Allargando lo sguardo su quella congerie di intellettuali che vissero l'esperienza del potere all'interno della corte farnesiana potremmo a questo proposito ricordare che: «La corte sarà anche, alle soglie dello stato moderno, della nascita di un apparato di potere centralizzato ed accentrato, il luogo di *discorso del potere* e dei *discorsi sul potere*, pubblico e testo che solo s'interpreta rappresentandosi. Ma essa diviene insieme lo spazio narrativo per esorcizzare il discorso occulto, il silente, l'Incombente: il luogo di quei generi che del potere cercano o fingono una, pur orrida, 'riconoscibilità': il luogo di 'razionalizzazione' insomma dell'Incontrollabile, *locum fictionis*, ove la follia del potere, come nell'incubo di Macbeth, si eserciti solo per metafora...» (Ossola 1978, p. 275). La connessione tra cultura e potere conosce infatti nell'esperienza Innominata un momento di grande interesse, che investe i principali e più sensibili ambiti di azione e teorizzazione letteraria del secondo Cinquecento. Se nella fase iniziale un tale connubio offrirà ad alcuni fra questi intellettuali di corte l'illusione di riuscire a mantenere un rapporto dialettico col potere, un rapporto umanisticamente funzionale ad una sua purgazione dal dominio delle passioni per il bene della collettività; in un secondo momento esso finirà per risolversi in una celebrazione acritica del potere politico ed ecclesiastico, e in un ritiro entro meno sperimentali esperienze e registri del campo letterario.

- Bianchi A., A. Torre (2006), *Gli «Scherzi» di Pomponio Torelli e il loro autocommento. Edizione del codice autografo (Biblioteca Nazionale di Napoli, XIII.D.34)*, «Studi rinascimentali», 4, pp. 97-152.
- Bianchi A., N. Catelli, G. Genovese, A. Torre [a cura di] (2008), Pomponio Torelli, *Poesie, con il Trattato della poesia lirica*, Parma, Guanda.
- Bianchi A., V. Guercio, S. Tomassini [a cura di] (2009), Pomponio Torelli, *Teatro*, Parma, Guanda.
- Castelvetro L. (1728), *Opere varie critiche*, Lione, Pietro Foppens.
- Cian V. (1890), *Una lettera di Carlo Sigonio contro i pedanti*, «Giornale storico della letteratura italiana», 15, pp. 459-461.
- Couliano I.P. (1995), *Eros e magia nel Rinascimento*, Milano, il Saggiatore.
- Courcelle P. (1965), *Tradition platonicienne et tradition chrétienne du corps-prison*, «Revue des études latines», 43, pp. 406-433.
- De Boer W. (2008), *Spirit of love: Castiglione and neo-platonic Discourses of vision*, in Goettler Ch. and W. Neuber (eds), *Spirit Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden-Boston, Brill, pp. 121-140.
- Della Barba S. (2004), *Lezione su RVF 215*, in *Lezioni sul Petrarca. Die Rerum vulgarium fragmenta in Akademievorträgen des 16. Jahrhunderts*, Huss B., F. Neumann, G. Regn (hrsg.), Münster, Lit Verlag, pp. 127-150.
- Denarosi L. (2003), *L'Accademia degli Innominati di Parma. Teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Ferrari S. (2008), *Voci del Rinascimento. Attraverso gli scritti di artisti e teorici dell'epoca*, Milano, Bruno Mondadori.
- Gelli G.B. (1551), *Tutte le lettioni, fatte da lui nella Accademia Fiorentina*, Firenze, Torrentino.
- Genovese G. (2012), «Non essendo Poesia altro che Poetica in atto». *Note sugli scritti di poetica di Pomponio Torelli*, in Bianchi A., N. Catelli, A. Torre, *Il debito delle lettere. Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento*, Milano, Unicopli, pp. 57-74.
- Hartmann K. (2013), *I Cantici di Fidenzio di Camillo Scroffa e la pluralità dei mondi*, Bonn, Bonn University Press.
- Hub B. (2008), *Material Gazes and Flying Images in Marsilio Ficino and Michelangelo*, in Goettler Ch. and W. Neuber (eds), *Spirit Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden-Boston, Brill, pp. 93-120.
- Mazzacurati G. (1967), *Dante nell'Accademia Fiorentina (1540-1560) (Tra esegesi umanistica e razionalismo critico)*, «Filologia e letteratura», 13, 3, pp. 258-308.
- Ossola C. (1978), *Varianti del potere: Caronte e Plutone*, in Quondam A., *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622)*, Roma, Bulzoni, pp. 273-301.
- Petrarca F. (1525), *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli.
- Pich F. (2012), *Per una "historia" iconica degli affetti: la poesia nello specchio della pittura* (Rime 73-84), in Bianchi A., N. Catelli, A. Torre, *Il debito delle lettere. Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento*, Milano, Unicopli, pp. 305-326.
- Pierantoni R. (1981), *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Porro A. (1594), *Letzione spirituale sopra 'l sonetto XXXVIII del Petrarca, fatta, et recitata nell'Accademia delli signori Innominati nella città di Parma, il 27 di gennaio 1594*, Parma, Viotti.
- Procaccioli P. (2002), *Il calice, il vino, l'aceto. Prime riflessioni sulle degenerazioni rinascimentali della tradizione esegetica*, in Corsaro A. e P. Procaccioli, *Cum notibusse et comentariibusse. L'esegesi parodica e giocosa del Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, pp. 9-32.

- Procaccioli P. (2005), *Premessa*, in *Ludi esegetici*, a cura di Romei D., M. Plaisance, F. Pignatti, Manziana, Vecchiarelli, pp. 7-17.
- Proclus D. (1847), *Commentarius in Platonis Timaeum*, Bratislava-Paris-London, Trewend-Klincksieck-Williams & Norgate.
- Renzi L. (2007), *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» dantesca*, Bologna, il Mulino.
- Saslow J.M. (1986), *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, New Haven and London, Yale University Press.
- Scroffa C., *I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*, vedi Trifone P. (1981).
- Segre C. [a cura di] (1987), Ludovico Ariosto, *Satire*, Torino, Einaudi.
- Selva C. (1601), *Rime*, Parma, Viotti.
- Tolomio I. (1997), "Corpus carcer" nell'Alto medioevo. *Metamorfosi di un concetto*, in Casagrande C. e S. Vecchio, *Anima e corpo nella cultura medievale*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 3-19.
- Tomasi F. (2013), «Cose nel vero tutte misteriose e belle». *Le forme dell'esegesi petrarchesca nell'accademia fiorentina*, in Rizzarelli G., *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, Bologna, il Mulino, pp. 149-169.
- Torelli P. (1596), *Trattato del debito del cavalliero*, Venezia, Giovan Battista Ciotti.
- Torelli P., *Poesie, con il Trattato della poesia lirica*, vedi Bianchi A., N. Catelli, G. Genovese, A. Torre (2008).
- Torelli P., *Teatro*, vedi Bianchi A., V. Guercio, S. Tomassini (2009).
- Torre A. (2012), *Pomponio Torelli, gli Innominati e la civiltà letteraria del secondo Cinquecento*, in Ronchi G., *Storia di Parma. IX. Le lettere*, Parma, Mup Editore, pp. 107-132.
- Toscan J. (1981), *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello a Marino (XVI^e-XVII^e siècles)*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- Trifone P. [a cura di] (1981), Camillo Scroffa, *I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*, Roma, Salerno Editrice.
- Vernazza G. (1964), *Poetica e poesia di Pomponio Torelli*, Parma, Deputazione di storia patria per le province parmensi.

Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento

Atti del Convegno

Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014

a cura di Rossano Pestarino, Andrea Menozzi, Elena Niccolai

Abstract

Il volume raccoglie le sei lezioni degli ospiti del convegno intitolato *Classicismo e sperimentalismo*, tenutosi presso il Collegio Ghislieri di Pavia nei giorni 20-21 novembre 2014.

Dopo un denso quadro introduttivo di carattere teorico, dedicato al dibattito su confini, potenzialità e modalità della prassi imitatoria dall'Umanesimo a Giulio Camillo (Lina Bolzoni), i successivi saggi sono dedicati ad aspetti, autori, aree geografiche e/o periodi di particolare interesse in rapporto al tema proposto: la poesia del meridione d'Italia, nello specifico le strutture macrotestuali dei *Sonetti et canzoni* di Sannazaro (Tobia R. Toscano), l'espressionismo linguistico di area veneta, tramite l'indagine comparativa di passi delle opere di Ruzante e Pietro Aretino (Luca D'Onghia), il 'classicismo eterodosso' del Quattrocento ferrarese, con particolare attenzione alle *Pastorale* di Boiardo (Cristina Montagnani), la dialettica tra latino e volgare nel lavoro di Bembo alle versioni nelle due lingue delle *Historiae Venetae* (Claudio Vela), il panorama di teoria e prassi della lirica nella Parma di secondo Cinquecento, in particolare nell'opera di Pomponio Torelli (Andrea Torre).

Rossano Pestarino (1973) è ricercatore confermato di Letteratura italiana all'Università degli Studi di Pavia, dove si è laureato e dove ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Filologia moderna. Si è occupato prevalentemente di tematiche cinquecentesche (*Tansillo, con la collaborazione all'edizione delle Rime, di cui ha curato il commento; Tasso, con l'edizione delle Rime eteree per la Fondazione Pietro Bembo; la poesia petrarchista*) e ottocentesche (collaborando in particolare all'edizione critica dei *Canti* di Giacomo Leopardi diretta da Franco Gavazzoni e dedicando alcuni saggi ad aspetti dell'opera di autori quali Monti, Foscolo, Pascoli).

Andrea Menozzi (1994) è studente di Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Pavia, alunno del Collegio Ghislieri e dell'Istituto Universitario di Studi Superiori.

Elena Niccolai (1992) è studentessa della Laurea Magistrale in Culture e tradizioni del Medioevo e del Rinascimento presso l'Università degli Studi di Ferrara. Ha conseguito la laurea triennale in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Pavia, dove è stata alunna del Collegio Ghislieri e dell'Istituto Universitario di Studi Superiori dal 2011 al 2014.

Classicism and Experimentalism in Italian Renaissance Literature

Proceedings of the Conference

Pavia, Collegio Ghislieri, 20th-21st November, 2014

Edited by Rossano Pestarino, Andrea Menozzi, Elena Niccolai

Abstract in English

The conference *Classicismo e sperimentalismo*, held at Collegio Ghislieri in Pavia on the 20th-21st November 2014, was devoted to the study of the interplay between the classical and experimental poetics in the Italian literature of the 15th and 16th centuries. The aim of the conference was to examine how these elements surface across different authors and genres, and how they interact within the work of single authors. A geographic approach was adopted in order to evaluate how the development and the reception of these poetics vary depending on the cultural and political characteristics of different areas.

The first paper serves as a theoretical introduction to the debate on literary imitation from Humanism to the particular application of the classicist theory in the *Teatro della memoria* by Giulio Camillo (Lina Bolzoni) and it is followed by papers dedicated to specific aspects, authors, geographic areas or periods of interest relative to the topic. Starting with the poetry of Southern Italy, and in particular with the macrotextual structures and the “Neapolitan classicism” of *Sonetti et canzoni* of Sannazaro (Tobia R. Toscano), we shall then perform a comparative study of the extracts from Ruzante and Pietro Aretino as a way to explore the linguistic expressionism of the region of Veneto (Luca D’Onghia).

Subsequently, along the lines of Carlo Dionisotti’s *Geografia e storia della letteratura italiana*, we will examine the literary contexts outside Florence: an interesting example of which is constituted by the court of the Este family in Ferrara and its “heterodox classicism” of the 15th century represented by *Pastorale* by Boiardo (Cristina Montagnani).

The next paper presents a detailed stylistic analysis of the vernacular version of *Historiae Venetae* by Pietro Bembo, which, once cleansed of all the textual corrections, displays a number of stylistic traits which are not consistent with the rules suggested in the *Prose della volgar lingua*. It demonstrates how literary processes, in which the distinction between the model and its application is less clear cut, are often at play in the literary works of the period (Claudio Vela).

Finally, the concluding paper gives an overview of the lyrical poetry in the late 16th century Parma through the work of Pomponio Torelli (Andrea Torre).

Rossano Pestarino (1973) is a confirmed researcher of Italian Literature at the University of Pavia, where he graduated and achieved the title of Ph.D. in Modern Philology. He has been chiefly concerned with themes related to the Sixteenth Century (*Tansillo, editing the comment to the Rime; Tasso; editing the Rime eterree for the Pietro Bembo’s foundation; Petrarchist poetry*) and to the Nineteenth Century (specially collaborating to the critical edition of Giacomo Leopardi’s *Canti* managed by Franco Gavazzeni and writing some essays concerning Monti’s, Foscolo’s and Pascoli’s works).

Andrea Menozzi (1994) is a Medieval and Modern Literature student at the University of Pavia, he is also a student of the Collegio Ghislieri and of the Department of Humanities at the Institute of Advanced Study (IUSS) of Pavia.

Elena Niccolai (1992) is attending the first year of Master of Arts in Cultures and Traditions of Middle Ages and Renaissance at the University of Ferrara. She obtained her Bachelor Degree in Medieval and Modern Literature at the University of Pavia. From 2011 to 2014 she has been a student of the Department of Humanities at the Institute for Advanced Study of Pavia (IUSS) and of Collegio Ghislieri.