

MYRIAM CHIARLA

«In stile e concetti burleschi»: riscritture parodiche petrarchesche nel Seicento italiano

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

«In stile e concetti burleschi»: riscritture parodiche petrarchesche nel Seicento italiano

Nell'ampio e multiforme panorama della poesia comico-giocosa del Seicento italiano, le scritture a vario titolo ascrivibili al concetto di "parodia" assumono un ruolo di indubbio rilievo. Se il «travestimento burlesco di un'opera d'arte» diventa tanto più efficace quanto più è "alto" e significativo il modello di riferimento, appare evidente come un'attenzione particolare debba essere riservata alle riscritture petrarchesche. In questo contributo saranno quindi prese in esame le «Rime del Petrarca mutate in stile e concetti burleschi» di Giovan Battista Lalli e altre forme di riuso di sintagmi petrarcheschi nel contesto comico-burlesco del XVII secolo, con l'intento di individuare gli elementi principali che caratterizzano le rivisitazioni parodiche dell'opera di Petrarca nel Seicento italiano.

Questo contributo si configura idealmente come la seconda parte di un percorso di ricerca più ampio, avviato con un primo intervento introduttivo proposto in occasione del convegno *I diversi fuochi della letteratura barocca. Ricerche in corso*¹, che qui trova la sua naturale continuazione in vista di ulteriori prossimi sviluppi. Se nel corso del convegno genovese del 2015 avevo presentato un'ipotesi di ricerca con la quale mi proponevo di porre in evidenza gli elementi essenziali necessari per sviluppare un'indagine sulla poesia comico-giocosa secentesca, questo contributo si prefigge di fissare l'attenzione su una questione specifica, fondamentale nell'ambito comico, come quella della "parodia"².

In un contesto complesso e articolato come quello della letteratura barocca, nonostante la presenza di una linea di studi critici ormai ampia e qualificata, il problema del "canone" risulta ancora in qualche modo aperto³. Se globalmente nell'ambito della letteratura secentesca, fatti salvi alcuni capisaldi⁴, non è forse ancora pienamente identificabile un gruppo di autori considerati

¹ MYRIAM CHIARLA, *La poesia comico-giocosa nel Seicento italiano: uno sguardo panoramico e un'ipotesi di ricerca*, in *I diversi fuochi della letteratura barocca. Ricerche in corso*, Atti del convegno di studi, Genova, 29-30 ottobre 2015, a cura di Luca Beltrami, Emanuela Chichiriccò, Simona Morando, Genova, De Ferrari-Genova University Press, 2018, pp. 11-20.

² Per una panoramica complessiva sul concetto di parodia rinvio a GUGLIELMO GORNI-SILVIA LONGHI, *La parodia*, in *Letteratura italiana*, vol. V, Le questioni, Torino, Einaudi, 1986, pp. 459-487. Mi pare utile, per fissare immediatamente i concetti fondamentali, estrapolare dal saggio in maniera rapsodica alcune frasi o riflessioni particolarmente efficaci: «Così il già detto, e memorabilmente detto, rientra in un circolo vitale di concetti mutati»; «La sopravvivenza dei testi ammette molte forme»; «La forma più caratteristica della parodia è quella che si applica ai capolavori, o almeno a testi illustri, o d'irritante autorevolezza», *ibidem*, *passim*.

³ Emilio Russo in un contributo del 2012 ha proposto diversi spunti di riflessione sulla categoria del "barocco" in letteratura e sui relativi approfondimenti storiografici. Pur ribadendo l'evidente ruolo centrale della «linea mariniana», nel contesto di una cultura secentesca «poliedrica e certo non compatta», ha rilevato la necessità di prendere in considerazione anche «altre zone interne della stagione secentesca», al fine di far emergere con completezza la complessità dell'epoca, «per rendere cioè il panorama del barocco letterario italiano una zona mossa cronologicamente, articolata per geografia», EMILIO RUSSO, *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, in «Les dossiers du Grihl», II, 2012, pp. n.n. *passim*.

⁴ A titolo esemplificativo ricordiamo la proposta per l'insegnamento della Letteratura italiana nei Trienni dei Corsi di Laurea di tipo umanistico letterario elaborata dal gruppo di lavoro Adi per la didattica della letteratura (con l'intento di individuare il «numero minimo, ma ampiamente condiviso delle opere che hanno carattere identitario per lo studio della letteratura e della cultura italiane»). Il gruppo di lavoro, per il XVII secolo, ha indicato i nomi di Marino, Basile, Tassoni, Galilei. <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/documento%20finale%20gruppo%20didattica.pdf>

canonici in modo unanime e indiscusso, il problema si fa ancor più evidente restringendo la riflessione a un ambito come quello comico che attende ancora una compiuta sistemazione critica. La questione è stata ampiamente dibattuta nel corso del congresso ADI 2014 in occasione della relazione *Il Seicento in poesia: categorie storiografiche e canone* che si proponeva, tra l'altro, di individuare alcune proposte per il futuro della ricerca⁵. In riferimento alla poesia italiana, tra i settori dell'indagine critica meritevoli di ulteriori approfondimenti è stata infatti segnalata proprio la «poesia burlesca»⁶.

Innanzitutto, nell'ambito del panorama degli studi sul Seicento italiano, lo spazio riservato alla linea comico-giocosa non è stato preponderante e quindi non è stato ancora del tutto compiuto un inquadramento esauriente e complessivo che consenta di indagare le precipue caratteristiche di questa particolare tipologia di componimenti poetici, con le relative riflessioni sugli aspetti complessi, multiformi e sugli ineludibili intrecci intertestuali che la contraddistinguono. Come è stato da più parti osservato infatti, la produzione letteraria comica rappresenta un insieme difficilmente delimitabile⁷; le stesse definizioni di comico, burlesco e giocoso non sono del tutto neutre o equivalenti e meriterebbero di essere riconsiderate e analizzate prima di avviare qualsiasi approfondimento su questa linea letteraria⁸. Il comico inoltre, come si diceva, possiede un'intrinseca tendenza alla commistione, all'intersezione tra testi, alla metamorfosi dei generi⁹. Un'indagine su un

⁵ Facendo riferimento ai recenti studi sul Seicento italiano Marco Corradini ha scritto: «La sensazione è che la crescita quantitativa e qualitativa, che pure si è avuta, ed è sotto gli occhi di tutti, di quelli che oggi (purtroppo) si usano chiamare i prodotti della ricerca non sia ancora riuscita a modificare in profondità il canone tradizionale della poesia italiana, che sul Seicento, come si sa bene, sorvolava ampiamente, con poche e parziali eccezioni», MARIA CRISTINA CABANI-MARCO CORRADINI-MARCO LEONE-EMILIO RUSSO, *Il Seicento in poesia: categorie storiografiche e canone*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, pp. 8-9. (In questa relazione frutto di progetto comune, firmata da quattro autori, la sezione sulla «lirica volgare» si deve a Marco Corradini).

http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776

⁶ A tale proposito Corradini ha rilevato: «Se invece preferiamo procedere per soggetti, anche in questo caso sono numerosi i settori in cui gli studi hanno fatto intravedere prospettive interessanti e meritevoli di approfondimenti: la poesia per musica, la poesia burlesca, la poesia dialettale, la poesia figurata, la poesia prodotta nelle accademie, le raccolte miscellanee, per limitarci a semplici etichette», ivi, p. 9.

⁷ Berisso, nell'antologia dei poeti comici medievali da lui curata, ha rilevato che la poesia comica è «un oggetto che si definisce più per quello che non è (non è poesia amorosa) che per quello che è», *Poesia comica del Medioevo italiano*, a cura di Marco Berisso, Milano, Rizzoli, 2011, p. 10.

⁸ Ho brevemente accennato a tale questione nel mio precedente contributo sulla poesia comica limitandomi a riconoscere nel termine “giocosio” quello che presumibilmente potrebbe meglio rappresentare questa tipologia di poesia secentesca. L'intento principale che muove gli autori infatti sembra quello di accostarsi in modo “giocosio” alla scelta dei temi delle soluzioni linguistiche; inoltre in questo contesto il titolo del trattato di Nicola Villani del 1634 *Ragionamento [...] sopra la poesia giocosa* (sul quale torneremo in seguito) non può che assumere un valore paradigmatico. Ricordiamo infine che i riferimenti al “giocosio barocco” sono ricorrenti anche nella critica novecentesca: Arbizzoni, a proposito della poesia toscana secentesca di argomento comico, ha fatto riferimento ai «generi poetici che si iscrivono sotto la capace etichetta del “giocosio”» (GUIDO ARBIZZONI, *Poesia epica, eroicomica, satirica, burlesca. La poesia rustica toscana. La «poesia figurata»*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1997, vol. V, p. 753); Bárberi Squarotti, trattando della poesia di Lepero, ha messo in evidenza «il gioco della lingua in funzione della rappresentazione» (GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *Prefazione*, in LUDOVICO LEPOREO, *Leporeambi*, a cura di Valter Boggione, Torino, Res, 1993, p. III).

⁹ «Il comico barocco non è qualcosa di univocamente definibile, non è una categoria precisa [...] un intenso gioco di osmosi lo infila in generi letterari diversi», QUINTO MARINI, *Ambiguità e polivalenza del comico nella letteratura dell'età barocca*, in *Fortuna europea della Commedia dell'Arte*, Atti del XXXII Convegno internazionale del

ambito tanto complesso e multiforme dovrà quindi basarsi – almeno nelle fasi iniziali – su criteri forzatamente selettivi per poi aprirsi successivamente ad ulteriori sviluppi¹⁰. In questo contesto dunque un'indagine sul concetto di “parodia” può fornire alcuni spunti interessanti, anche perché «il travestimento burlesco di un'opera d'arte»¹¹ indentifica, per sua stessa natura, un concetto inscindibilmente legato all'intertestualità e alla commistione. L'affermazione è quasi ovvia nella sua evidenza: non esiste parodia senza un intreccio tra testi e senza un'intersezione tra generi, stili o temi.

Accostandoci con uno sguardo d'insieme alla letteratura secentesca non può che risaltare con particolare evidenza la questione delle parodie petrarchesche. Senza addentrarci in analisi più complesse, ma limitandoci semplicemente alla definizione più consueta e ricorrente della letteratura barocca come una letteratura che cerca il “nuovo” e l’“inusuale” dopo la fase del petrarchismo cinquecentesco inevitabilmente legata al concetto di “imitazione”, possiamo ancora una volta ribadire come la poesia del XVII secolo si trovi quasi costretta a confrontarsi criticamente col modello di Petrarca e in questo confronto dialettico la parodia assume indubbiamente un ruolo centrale e determinante.

A proposito del dibattito letterario sul poeta trecentesco sono esemplari, com'è noto, le riflessioni di Alessandro Tassoni nelle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*. Andrea Lazzarini in un recente saggio ha posto in evidenza alcune questioni fondamentali:

Le investigazioni di stampo erudito ed esegetico non si combinano soltanto a pungenti giudizi sulla tenuta stilistica e contenutistica dell'opera volgare petrarchesca, ma anche a osservazioni del tutto estranee ai fini dell'operazione di commento. Le critiche mosse al «principe de' melici» sarebbero, a detta dell'autore, funzionali: tese cioè, a criticare l'idea di imitazione pedissequa del modello del *Canzoniere* affermata dall'esperienza petrarchista¹².

Al di là del grande esempio tassoniano, tra Cinquecento e Seicento ovviamente non sono pochi i letterati che si misurano con il poeta trecentesco anche nelle riflessioni teoriche. Un caso interessante è quello di Angelo Grillo: nella sua opera possiamo trovare le testimonianze di un vero culto petrarchesco¹³, figlio della sua formazione cinquecentesca, che però non gli impedisce di sviluppare una riflessione critica sul concetto di imitazione. In una lettera a Giacomo Galliano infatti ha espresso alcune perplessità su una raccolta di poesie di ispirazione petrarchista affermando che:

Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, Roma, 2-5 ottobre 2008, a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio, Roma, Medialibro, 2009, pp. 147-178.

¹⁰ Nel precedente intervento proposto nel convegno del 2015 avevo ipotizzato di circoscrivere il campo di ricerca alle raccolte poetiche secentesche palesemente riconducibili alle categorie di “comico”, “burlesco” o “giocosso”; quindi, in attesa di ulteriori sviluppi, nella prima fase l'indagine non verrà estesa all'ambito eroicomico, alla satira, alla commedia.

¹¹ Definizione tratta dal vocabolario online “Treccani”: <http://www.treccani.it/vocabolario/parodia/> . Ovviamente si può fare riferimento anche ad altre definizioni di parodia, ad esempio: «la versione comica, caricaturale di un'opera letteraria» (vocabolario online “Sabatini Coletti”): http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/P/parodia.shtml .

¹² ANDREA LAZZARINI, *Attorno alle Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, in *Alessandro Tassoni, poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna*, a cura di Maria Cristina Cabani, Duccio Tongiorgi, Modena, Franco Cosimo Panini, p. 122.

¹³ Cfr. MARCO CORRADINI, *Genova e il Barocco, Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano, Vita e Pensiero, 1994, p. 48.

'L voler chiudere la poesia toscana ne gli angusti confini solamente della lettione del Petrarca sia un ristringerla in guisa che s'infermi et produca certi parti tisici che alcuni chiamano purgati. Et ragionevolmente, perché dalla sofistica imitation del Petrarca in poi, si veggion vacui di quelle altre vaghezze, che fan belle, che fan nuove, et che fan care le poesie¹⁴.

Non a caso il benedettino nella sua opera poetica non si è sottratto alle spinte innovatrici che il tempo barocco, ormai alle porte, imponeva, come dimostrano esemplarmente sia la scelta metrica preponderante del madrigale sia l'attuazione della «sperimentazione concettista»¹⁵. L'intento di Grillo non era però certamente quello di collocarsi in contrapposizione rispetto all'*auctoritas* petrarchesca: in un'altra lettera aveva lodato l'ordinamento dei testi attuato da Petrarca nel *Canzoniere*¹⁶ e in diversi componimenti aveva inserito espliciti riferimenti ai versi dei *Fragmenta*. Nel madrigale *O sanguinosa porta*, collocato nella prima sezione dei *Pietosi affetti*¹⁷, con l'endiadi «vergogna e pentimento» risuona l'eco di RVF 1, mentre l'*incipit* del sonetto *Di sospiro in sospir, di doglia in doglia*, tratto dalla sezione delle *Essequie di Giesu*¹⁸, quarta parte dei *Pietosi affetti*, riporta evidentemente alla memoria la canzone di RVF 129 *Di pensier in pensier, di monte in monte*; ma particolarmente significativo in questo senso è soprattutto il sonetto *Occhi piangete e medicate il core*¹⁹ attraverso il quale Grillo riscrive interamente il sonetto di RVF 408 *Occhi piangete: accompagnate il core*:

Occhi piangete e medicate il core,
che fu (colpa di voi) ferito a morte,
allor ch'apriste a i feritor le porte,
vana beltà mirando, e vano onore:
date dolenti lagrimoso umore,
che saldar le può sol; qui non val forte
virtù d'incanto, o pur, d'erba, che porte
fisico peregrin, novo licore.
Vanneggiò il cor: «Chi ci dà moto, e vita?
Chi ne scioglie, e n'affrena? Ah! dunque servo
per obedire al suo Signor s'incolpa?»
«Di sé, di sé si lagni, e di sua colpa
sia medicina il duol, ben noi l'uscita
daremo in pianto a l'error suo protervo».

L'operazione effettuata da Grillo, di riscrivere un sonetto dei *Fragmenta* per inserirlo nella sua raccolta di rime sacre, si ricollega all'ampio tema delle riscritture a tema religioso di Petrarca che ha nel *Petrarca spirituale* di Girolamo Malipiero del 1536 l'esempio più eclatante.

Siamo in un contesto che, evidentemente, è ben lontano dai toni comici e burleschi, eppure con ogni probabilità anche le riscritture petrarchesche di tipo religioso hanno avuto un ruolo non secondario nello sviluppo delle reinterpretazioni parodiche, non fosse altro perché testimoniano l'esistenza di una diffusa tendenza al riuso dei versi di Petrarca in contesti diversificati. Può essere inoltre opportuno ricordare che Amedeo Quondam, nei suoi studi su Malipiero, se per un verso ha

¹⁴ *Delle Lettere del Reverend.mo Padre Abbate D. Angelo Grillo*, Vol. I, Venezia, Ciotti, 1616, pp. 480-481; cfr. MARCO CORRADINI, *Genova e il Barocco*, cit., p. 52.

¹⁵ FRANCESCO FERRETTI, *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 265.

¹⁶ *Delle Lettere del Reverend.mo Padre Abbate D. Angelo Grillo*, Vol. I, cit., p. 522.

¹⁷ *Pietosi affetti del P. D. Angelo Grillo. Dedicati alla Santità di N. Sig. Papa Urbano VIII*, Venezia, Deuchino, 1629, p. 81 (d'ora in poi PA 29); ANGELO GRILLO, *Pietosi affetti*, a cura di Myriam Chiarla, Lecce, Argo, 2013, p. 167 (d'ora in poi PA 2013).

¹⁸ PA 29, p. 565; PA 2013, p. 583.

¹⁹ PA 29, pp. 226-227; PA 2013, p. 300.

rilevato che ogni tratto dagli interventi del frate veneziano sul corpo testuale di Petrarca non deriva «da una sorta di pratica giocosa, né tanto meno da un'economia parodica»²⁰, dall'altra parte ha proposto alcune riflessioni di segno opposto. Nell'intento di spiegare l'interesse dello stampatore Marcolini, «“compare” e sodale di Pietro Aretino», per una raccolta poetica di questo tipo, che attua una complessiva riformulazione in chiave religiosa dei versi del *Canzoniere*, ha avanzato alcuni stimolanti sospetti:

Questo *Petrarca spirituale* del 1536 mi sembra poter assumere i contorni di una maschera. Nel troppo che ostenta c'è qualcosa o qualcuno che nasconde. [...] Il sospetto [è] che possano esserci anche altre motivazioni, che non hanno lasciato né prove né indizi. Quella di provocare con un gesto beffardo e paradossale, e mettere in atto una maliziosa quanto cinica arguzia: seguire [...], cioè, sino in fondo l'economia argomentativa di Malipiero, pubblicarlo senza una modifica, senza un'omissione, sia perché un libro così fatto fa comodo, rende bene, sia perché consente un doppio effetto di *parodia* e di sberleffo. [...]

In primo luogo nei confronti del bembismo dominante, che ha fatto di Petrarca la pietra di paragone assoluta, a partire dalla sua lingua. [...]

Ma c'è un secondo effetto di *parodia* e di sberleffo: prodotto dalla lettura [...] nel «faticoso studio» di Malipiero.

Per letterati come Aretino, che hanno, aldilà di ogni polemica, profondamente assimilato e memorizzato ogni singolo frammento della poesia del Petrarca [...], leggerla ora così mascherata, sottoposta a «tanto mutamento», comporta automaticamente il confronto con il testo originario: attiva, insomma, una doppia partita di lettura, fra testo letto e testo memorizzato, con esiti [...] che non possono essere che di maligno godimento e di *comica ricezione*²¹.

Questa riflessione sviluppata da Quondam a proposito di un testo di primo Cinquecento – dunque in un contesto ben diverso da quello che qui ci prefiggiamo di indagare – può essere utilmente tenuta in dissolvenza, sullo sfondo delle nostre esplorazioni secentesche, per ricordarci che il riuso dei versi petrarcheschi può non essere immune da intenti parodici anche quando la riscrittura viene attuata in contesti seri. La parodia, insomma, può emergere in modo carsico, o in modo dissimulato, anche quando l'operazione non è palese e dichiarata.

Tornando invece nel pieno Seicento è possibile individuare nella parabola letteraria di Giambattista Basile²² alcuni interessanti esempi del passaggio, della trasposizione, del linguaggio petrarchesco in opere e ambiti diversi. Nei componimenti spirituali di Basile, infatti, (*Il pianto della Vergine* e i *Sacri sospiri*) non sono rare le citazioni più o meno esplicite tratte dai *Fragmenta*, basti pensare all'evidente richiamo a RVF 1 nel verso del canto primo del *Pianto della Vergine* «voi, ch'ascoltate il mesto canto, e pio»²³; ma ancor più interessante è il riuso attuato dall'autore in ambito parodico o comico ne *Lo cunto de li cunti*. Ed è così che nell'egloga *La tenta* il verso di RVF 65 «ch'un bel morir tutta la vita onora» diventa «c'un bel fuir tutta la vita scampa»²⁴, ma è soprattutto significativo il gioco di abbassamento comico che viene realizzato nel racconto *Lo scarafone, lo sorece e lo grillo* attraverso il riuso dei versi tratti da RVF 185 e RVF 327:

²⁰ AMEDEO QUONDAM, *Riscrittura, citazione e parodia. Il «Petrarca spirituale» di Girolamo Malipiero*, in ID., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, p. 205.

²¹ Ivi, pp. 224-225 [corsivi miei].

²² Devo lo spunto su Giambattista Basile (che meriterebbe ben altri approfondimenti rispetto al breve accenno che qui mi limito a proporre) a Pasquale Guaragnella che è intervenuto durante il panel *Parodia e riso tra Manierismo e Barocco* nell'ambito del quale è stato proposto il presente contributo.

²³ SALVATORE USSIA, *Il Basile spirituale. Il Pianto della Vergine, Sacri Sospiri e altre rime*, Vercelli, Mercurio, 1996, p. 56 e p. 99.

²⁴ GIAMBATTISTA BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di Michele Rak, Milano, Garzanti, 2013, p. 440 e p. 454.

Lo scarafone [...] remorchiato sotto coperta se 'nficciaie lesto lesto a lo tafanario de lo zito, servennolo de soppositorio 'n forma tale che le spilaie de manera lo cuorpo, che potte dicere co lo Petrarca

d'amor trasse inde un liquido sottile.

La zita, che 'ntese lo squacquare de lo vesentiero,

l'aura, l'odore, il refrigerio e l'ombra,

scetaie lo marito²⁵.

Quello del *Cunto* di Basile è solo un esempio dei molti riusi dell'opera di Petrarca con intenti comici o parodici attuati nell'epoca secentesca, ma trattando delle parodie petrarchesche non si può fare a meno di assegnare un ruolo di indubbia preponderanza ad un'opera come le *Rime del Petrarca mutate in stile e concetti burleschi* di Giovan Battista Lalli che – come dichiarato nel titolo – si pone esplicitamente l'obiettivo di “trasformare” le rime petrarchesche sottoponendole a un procedimento di abbassamento comico.

Prima di accostarci ai testi, è però necessario sostare ancora su alcune riflessioni preliminari per chiederci quali fossero gli intenti sottesi a quest'opera e soprattutto quale fosse per Lalli il significato del concetto di “parodia”.

Per tentare di avviare una riflessione in questo senso può essere utile fare riferimento alle scritture teoriche e trattatistiche di epoca secentesca.

Il *Ragionamento [...] sopra la poesia giocosa*²⁶ dell'accademico Aldeano Nicola Villani è un'opera che, significativamente, nel 1634, tenta di effettuare un bilancio su un genere, o meglio, su una linea poetica che evidentemente era avvertita come particolarmente rilevante in quegli anni²⁷. Villani sceglie di avviare il suo discorso accademico facendo riferimento proprio a Lalli, circostanza che conferma la rilevanza delle opere dell'autore originario di Norcia nell'ambito comico-burlesco. Inizialmente la riflessione viene incentrata su un “travestimento” del poema virgiliano, l'*Eneide travestita*, e viene poi indirizzata sul concetto di parodia che – secondo le parole di Villani – fin dall'antichità «consisteva nel prendere i versi degli altri poeti; e mutandone alcune parole, mutare ancora i sentimenti; travolgendogli per lo più in ridicoli, e talvolta in maledici, od in osceni»²⁸. Più avanti l'autore si sofferma nello specifico sulla parodia petrarchesca di Lalli scrivendo: «Il Signor Giovan Batista Lalli ha pur fatto il simigliante di alcuni Sonetti del Petrarca, tramutando i lor sentimenti, non in turpi, ed osceni; ma, come ben si conviene alla modestia della sua Musa; in piacevoli et urbani»²⁹.

²⁵ Ivi, p. 546.

²⁶ *Ragionamento Dello Academico Aldeano Sopra La Poesia Giocosa De' Greci, de' Latini, e de' Toscani, Con Alcune Poesie Piacevoli del medesimo autore*, Venezia, Pietro Pinelli, 1634.

²⁷ Riprendo qui alcune considerazioni già inserite in MYRIAM CHIARLA, *La poesia comico-giocosa nel Seicento italiano: uno sguardo panoramico e un'ipotesi di ricerca*, cit., pp. 11-20.

²⁸ *Ragionamento Dello Academico Aldeano Sopra La Poesia Giocosa*, cit., p. 42. Trattando della definizione di Villani, Gorni e Longhi hanno elaborato le seguenti riflessioni: «L'istituto della parodia si regge su due condizioni necessarie: la conservazione parziale della lettera del testo (*parte dei versi altrui*), e la contemporanea alterazione del senso (*il sentimento*)», GUGLIELMO GORNI-SILVIA LONGHI, *La parodia*, in *Letteratura italiana*, vol. V, cit., p. 467.

²⁹ *Ragionamento Dello Academico Aldeano Sopra La Poesia Giocosa*, cit., p. 70.

Qualche decennio dopo, ormai nella seconda metà del Seicento, anche Federigo Meninni nel *Ritratto del sonetto e della canzone* proporrà un'interessante definizione di parodia: «questa altro non è se non una sentenza d'alcun poeta portata in senso, o diverso o contrario, con poca mutazione»³⁰. E infatti l'idea della ricollocazione delle tessere petrarchesche in «senso [...] diverso o contrario» può certamente identificare con efficacia il meccanismo del riuso dei versi dell'autore del *Canzoniere* attuato nel contesto secentesco.

Anche alla luce di queste riflessioni teoriche, l'opera di Lalli assume indubbiamente una forte valenza esemplare. «Una prima serie (diciannove sonetti, una canzone, una ballata, una sestina) apparve in appendice alla stampa folignate della *Franceide* e poi sarebbe stata ripresa nelle *Opere poetiche* del Lalli pubblicate a Milano nel 1630»³¹. Facendo riferimento a questa stampa del '30³² si può notare che i 22 componimenti procedono in successione, seguendo l'ordinamento dei *Fragmenta*, e così, partendo dal sonetto primo *Voi ch'ascoltate imbastardito il suono*, si prosegue con il secondo *Per far d'un buon capon ghiotta vendetta*, fino ad arrivare alla sestina *A qualunque animale alberga in terra* che corrisponde alla sestina 22 del canzoniere petrarchesco.

Il sonetto proemiale manifesta con chiarezza i proponimenti di Lalli, con un intento che al gusto per la parodia e l'abbassamento sembra accostare anche un tono autoironico:

Voi ch'ascoltate imbastardito il suono
 Del maggior Tosco, e ve ne crepa il core,
 Con brontolar che quest'è grand'errore,
 E che sfacciato e temerario i' sono,
 Sappiate, che quant'io scherzo, e ragiono,
 Vien perché quasi io scoppio di dolore,
 In veder, ch'anco a li più saggi, Amore
 Fa salsiccie de i cor senza perdono.
 La tirannia d'Amor s'ode per tutto
 Con sì gravi schiamazzi, che sovente
 Io, che non v'ho che far me ne vergogno.
 Sospir sono i suoi fior, pianto il suo frutto,
 E sol chi 'l fugge vede chiaramente
 Che non è sua bravura altro che sogno.

Il gioco dell'abbassamento risulta particolarmente marcato nelle reinterpretazioni dei sonetti più noti, come si può osservare in *Io non credo vi sia maggior tormento* che incentra la riscrittura di RVF 12 (*Se la mia vita da l'aspro tormento*) su una lagnanza per la mancanza di denari.

In seguito il nucleo dei componimenti è stato ampliato così come dimostra l'edizione postuma delle *Poesie nuove* di Lalli nella quale trova spazio una sezione di *Rime del Petrarca trasformate*³³.

Pur con indubbie differenze, ma sempre collocabile nel contesto delle riscritture petrarchesche³⁴ è il nucleo di componimenti poetici di Francesco Bracciolini *Sonetti in lode della Lena fornaia*, caratterizzati da una significativa ripartizione «in vita» e «in morte».

³⁰ FEDERIGO MENINNI, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di Clizia Carminati, Lecce, Argo, 2002, p. 172.

³¹ EMILIO RUSSO, *Lalli, Giovan Battista*, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 63, 2004 (in seguito DBI).

³² *Opere poetiche del dottor Gio. Battista Lalli da Norsia [...]*, Milano, Donato Fontana e Gioseffo Scaccabarozzo, 1630.

³³ «L'edizione postuma delle *Poesie nuove* aggiunse nuove riscritture petrarchesche, tra esse quella della canzone R.v.f. 23 mutata in un capitolo sulle carote per un totale di ventinove sonetti, due ballate, una canzone, una sestina», EMILIO RUSSO, *Lalli, Giovan Battista*, DBI, vol. 63, 2004. Un'edizione moderna delle *Rime del Petrarca trasformate* è disponibile online al seguente indirizzo: <http://www.edres.it/wp-content/uploads/2016/05/Numero3.pdf>.

Questa suddivisione rende evidente il debito petrarchesco che ovviamente però non si limita all'impostazione strutturale ma riguarda anche il riuso e la reinterpretazione dei singoli versi, così come si può notare nel sonetto «in morte» *Oimè le belle, e infarinate mani*, che riprende palesemente RVF 267, *Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo*³⁵.

Una riflessione a parte deve essere infine riservata all'opera di Ludovico Leporeo che, pur essendo usualmente collocata nelle antologie moderne nelle sezioni dedicate alla poesia giocosa³⁶, rappresenta una realtà sé stante, difficilmente “categorizzabile”, nella quale però emergono con assoluta evidenza il gusto per l'ingegnosità metrica, per i giochi linguistici e un intento di «stupire e divertire il lettore»³⁷ che non è esente da un notevole «elemento satirico»³⁸.

Proprio perché la scrittura di Leporeo appare evidentemente volta alla ricerca del nuovo e dell'inusuale, il recupero da lui messo in atto della tradizione petrarchesca può apparire ancora più significativo. Come è stato messo in evidenza dal commento di Boggione infatti nel sonetto *Parlo con gli occhi, e con la lingua taccio* è possibile notare sia la sequenza di rime di origine petrarchesca *taccio-disfaccio-ghiaccio* (RVF 202) sia l'evidente richiamo a RVF 134 nel verso «Al cielo io mi sollevo, e in terra giaccio»³⁹.

Giunti alla conclusione di questa breve rassegna di testi, pur avendo preso in considerazione per il momento un numero ridotto di autori, è possibile comunque ribadire la rilevanza del riuso del modello petrarchesco in epoca secentesca⁴⁰ nell'ambito della parodia comico-burlesca, a conferma del perdurare del modello dei *Rerum vulgarium fragmenta* che – pur essendo “messo in discussione”, pur essendo sottoposto a procedimenti di abbassamento comico e parodico – continua a propagare la sua eco nel secolo XVII. Un «Petrarca in Barocco»⁴¹ che inevitabilmente si differenzia e si evolve rispetto al Petrarca “cinquecentesco”, ma che, proprio per questo, può essere foriero di molti spunti

³⁴ Nella sua introduzione alla sezione dedicata alla «Poesia didascalica e giocosa» Vania De Maldé accosta le due opere scrivendo: «Scherzarono su Petrarca e sui petrarchisti, invece, Francesco Bracciolini nei *Sonetti in vita e in morte della Lena fornaia* e, ancora, il Lalli, autore [...] [delle] *Rime del Petrarca, mutate in stile e concetti burleschi*», *Antologia della poesia italiana. Seicento*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 2001, pp. 199-200.

³⁵ Tralasciando momentaneamente le questioni filologiche, per una rapida consultazione, ho letto i sonetti di Bracciolini per Lena fornaia nel volumetto *Le più belle pagine dei poeti burleschi del Seicento*, scelte da Ettore Allodoli, Milano, Treves, 1925; si veda inoltre *Poesie giocose di vario genere di Francesco Bracciolini Pistoiese*, Yverdon, 1772. Si deve però rilevare che questi testi meritano di essere oggetto di un'approfondita indagine filologica: mi limito a ricordare che i manoscritti nei quali si possono leggere i sonetti su Lena fornaia sono conservati presso la Biblioteca Forteguerri di Pistoia e Presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; segnalo infine che in occasione del convegno *Francesco Bracciolini. Gli "ozj" e la corte* (Pisa-Pistoia, 21-22 settembre 2017) Paolo Celi ha proposto la relazione *Sui Sonetti in lode della Lena fornaia*.

³⁶ Per esempio nella sezione «Satirici, giocosi e didascalici» in *Poesia italiana. Il Seicento*, a cura di Lucio Felici, Milano, Garzanti, 1978; e nella sezione «Poesia didascalica e giocosa» in *Antologia della poesia italiana. Seicento*, cit.

³⁷ VALTER BOGGIONE, *Introduzione*, in LUDOVICO LEPOREO, *Leporeambi*, cit., p. VII.

³⁸ «Poesia “quantitativa di funambolica ricercatezza formale”, come postilla l'antologia einaudiana Segre-Ossola; è però evidente che l'elemento satirico prevalga sul mero divertimento. Contro i versi “cruschi”, contro i poeti gonfi di “vanagloria” e avidi di pomposi concetti, il friulano Leporeo, che pur viveva in corte come tanti altri, scaglia una poesia la cui lingua è un'ideologia, dunque», SIMONA MORANDO, *Sanguineti il 'manierista' versus il barocco*, in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica. Scritti dispersi 1948-1965*, a cura di Gian Luca Picconi e Erminio Risso, Milano, edizioni del verri, 2017, p. 282.

³⁹ LUDOVICO LEPOREO, *Leporeambi*, cit., p. 9 e p. 149.

⁴⁰ In questo contributo sono state prese in considerazione unicamente le riscritture parodiche secentesche, ovviamente nelle successive fasi della ricerca non si potrà prescindere dagli opportuni confronti con la tradizione quattro-cinquecentesca.

⁴¹ Il riferimento è al volume *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2004.

di approfondimento critico incentrati sulla dicotomia, sull'apparente contraddizione che si viene a creare tra la critica all'*auctoritas* (con il suo conseguente superamento) e la ripresa costante modello letterario.