

LORENZO SACCHINI

*Petrarca con problemi di alopecia. L'esegesi medico-filosofica di Luigi Luisini (1526-post 1577) di RVF 244 nel ms. I  
56 della Biblioteca Attilio Hortis di Trieste.*

In

*Letteratura e Scienze*

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

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LORENZO SACCHINI

*Petrarca con problemi di alopecia. L'esegesi medico-filosofica di Luigi Luisini (1526-post 1577) di RVF 244 nel ms. I 56 della Biblioteca Attilio Hortis di Trieste.*

La lettura del sonetto petrarchesco 'Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio' del medico e letterato udinese Luigi Luisini è costruita parodisticamente in contrapposizione con le interpretazioni degli altri commentatori quattro-cinquecenteschi. Luisini intende provare che Petrarca in RVF 244 si lamenti in realtà della perdita dei capelli, causata dal «vizio degli humori». L'insorgere dell'alopecia è interpretato come la manifestazione a livello corporale dello squilibrio umorale dovuto alla passione amorosa di Petrarca. Per dimostrare la sua tesi, Luisini ricorre puntualmente ai trattati di Galeno e, in secondo luogo, agli scritti di Aristotele e di altre autorità scientifiche, manifestando una profonda conoscenza dei loro testi filosofici e medici.

L'analisi qui proposta intende in primo luogo far emergere il contenuto "serio" della lezione oltre la dichiarazione di disimpegno dell'autore. Il costante riferimento a Galeno, infatti, pare trovare un nuovo senso se interpretato alla luce della posizione pro-galeniana del maestro di Luisini, Oddo degli Oddi. In secondo luogo, il presente contributo offre una contestualizzazione della lettura di Luisini rispetto ad altri scritti esegetici petrarcheschi, rilevando i potenziali punti di contatto tra questa interpretazione parodica e la consuetudine delle lezioni petrarchesche elaborate nelle accademie italiane del Cinquecento.

Il presente intervento intende esaminare l'inedita esposizione di Luigi Luisini (1526-post 1577) di RVF 244 contenuta nel ms. I 56 della Biblioteca Attilio Hortis di Trieste. La relazione sarà incentrata sulle modalità di utilizzo delle fonti mediche (in larga misura galeniane) e sull'analisi delle strategie adottate da Luisini per rendere più persuasiva e (paradossalmente) coerente la sua eccentrica interpretazione del testo petrarchesco. Il mio contributo sarà diviso in cinque paragrafi. Nel primo illustrerò la vita e le opere di Luisini; nel secondo esaminerò le principali tematiche e la struttura del suo commento a partire dalla dedicatoria a Domenico Venier. Nel terzo e nel quarto paragrafo analizzerò rispettivamente i procedimenti messi in atto da Luisini per rendere più convincente il testo e le ragioni di impiego delle fonti filosofico/mediche. Nelle conclusioni verranno valutati l'apporto didascalico della lettura di Luisini, e la tipologia di testo da lui offerta nel più ampio contesto dell'esegesi petrarchesca di medio Cinquecento.

1. Luisini nacque a Udine nel 1526 da una famiglia nobile. I suoi fratelli furono il celebre Francesco, poeta latino e commentatore oraziano (*De arte poetica commentarius*, Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1554) nato nel 1524, e Federico, nato nei primi anni '30 e autore del *Libro della bella donna* (Venezia, Pietrasanta, 1554).<sup>1</sup> La formazione di Luisini avvenne nella città natale, presumibilmente sotto la guida di Sebastiano Fausto da Longiano, che aveva già seguito il percorso educativo del fratello Francesco. Si avvicinò sin dalla giovane età alle lingue classiche e combinò la sua educazione umanistico-letteraria con gli insegnamenti padovani di Oddo degli Oddi e di Bernardino Tomitano. Trasferitosi a Venezia, Luisini venne avviato alla pratica medica dal cremonese Giovanni Antonio Secco e cominciò la libera professione nel 1554. Durante la sua vita egli riuscì a intrattenere numerose relazioni grazie ad una produzione poetica di carattere encomiastico e occasionale. Fu in contatto con importanti esponenti della vita politica e culturale veneziana, con medici e scienziati padovani, e con l'ambiente letterario friulano, dal quale non volle mai affrancarsi del tutto. Non è nota la data della sua morte, comunque successiva al 1577.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Su Francesco si vedano: G. G. LIRUTI, *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, Venezia, Fenzo, 1762, II, 133-148; F. CIRILLI, *Luigini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 66*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2006, 504-505; R. NORBEDO, *Luisini (Luigini, Lovisini) Francesco, letterato*, in C. Scalon, C. Griggio e U. Rozzo (a cura di), *Nuovo Liruti. Dizionario Biografico dei Friulani. 2. L'età Veneta. D-M*, Udine, Forum, 2009, 1525-1530; G. BERTINI, *Francesco Luigini precettore di Alessandro Farnese e la formazione del principe di Parma alla corte di Filippo II*, in *Atti del convegno internazionale Alexandre Farnese and the Low Countries – Farnese e le Fiandre (Brussels, 20-22 ottobre 2005, Roma 17-18 novembre 2005)* (in corso di pubblicazione); e su Federico: G. G. LIRUTI, *Notizie delle vite*, 153-155; R. NORBEDO, *Luisini (Luigini, Lovisini) Federico, poeta*, in C. Scalon, C. Griggio e U. Rozzo (a cura di), *Nuovo Liruti...*, 1523-1525.

<sup>2</sup> Sulla vita di Luigi Luisini sono utili G. G. LIRUTI, *Notizie delle vite*, 148-153; F. CIRILLI, *Luigini, Francesco*, 504; R. NORBEDO, *Luisini (Luigini, Lovisini) Luigi (Alvise), medico e letterato*, in C. Scalon, C. Griggio e U. Rozzo (a cura di), *Nuovo Liruti...*, 1530-1533.

La produzione letteraria di Luisini è in larga parte caratterizzata da un forte orientamento disciplinare, che combina l'atteggiamento speculativo-dottrinale con quello operativo della pratica medica. Si ricordano qui almeno il suo trattato sulla sifilide (*De morbo Gallico...*, Venezia, Ziletto, 1566-1567) e il *Dialogo intitolato la cecità* (Venezia, de' Cavalli, 1569), dedicato alla vicenda del medico Niccolò Massa, che venne affetto da cecità in età avanzata.

2. Anche la lettura del sonetto petrarchesco *Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio* diviene occasione di incontro tra letteratura, filosofia e medicina, del tutto in linea con la prospettiva letteraria di Luisini. Si tratta di un testo giovanile, concepito intorno alla metà degli anni '50 del Cinquecento, conservato in un'unica copia manoscritta, presumibilmente autografa, presso la Biblioteca Attilio Hortis di Trieste:

Ms. I 56 (Trieste, Biblioteca Attilio Hortis):

Cart., 1550c., 323 x 220 mm., legato, cc. 29, bianca: 1r.

c. 1v: RVF 244 ('Il sonetto di m[esser] Francescho Petrarca');

c. 2r-2v: dedica di Luigi Luisini a Domenico Venier (<inc> Io truovo che gl'huomini; <exp> nella sua buona gratia humilmente mi raccomando);

cc. 3r-29v: esposizione di Luisini su RVF 244 (<inc> Sono almeno cinq[ue] cose necessarie; <exp> ne la parte dove si lamenta, teme, ne la seconda, dove si co[n]forta, spera).<sup>3</sup>

La data di composizione del commento è ricavabile da elementi interni al testo. L'indizio più utile è l'esplicito riferimento al papato di Paolo IV, in carica dal 1555 al 1559.<sup>4</sup> Due altri elementi consentono di anticipare il momento iniziale dell'elaborazione del testo ad una datazione appena più alta. Nel presentare un aneddoto giocoso sulla pazzia degli scolari, Luisini chiama in causa Oddo degli Oddi, aggiungendo – in un passaggio poi cassato – il dettaglio che questi aveva insegnato presso lo studio patavino «almen diece e ott'anni la theorica ordinaria di medicina» [*Esposizione*, c. 13v]. Poiché degli Oddi era stato incaricato del citato insegnamento universitario dal 1535,<sup>5</sup> il presente indizio suggerisce di portare l'inizio della scrittura ad intorno, o poco dopo, il 1553. In secondo luogo, Luisini informa di aver intrapreso la lettura del sonetto in uno dei momenti di distensione durante l'esercizio della pratica medica, conclusasi nel 1554. Racconta infatti l'autore di aver recitato alcuni passi della sua esposizione mentre era «in barca» con l'amico Secco presso il quale stava compiendo il suo praticantato.<sup>6</sup> Combinando i dati raccolti, si può ipotizzare, allora, che la composizione dell'opera sia stata iniziata tra 1553 e 1554 e si sia conclusa entro il 1559.<sup>7</sup>

Il codice presenta tre parti principali: la trascrizione del sonetto petrarchesco, la lettera dedicatoria e l'esposizione di RVF 244. La lettera di dedica funziona da premessa concettosa all'ampio scritto esegetico ed è indirizzata a Domenico Venier, vero e proprio «arbiter of Venetian

<sup>3</sup> Un'edizione moderna dell'esposizione di Luisini è fornita da Silvia Corelli nella sua tesi di laurea (*Il Petrarca in accademia. Qualche esempio*, Venezia, 1994-1995, 171-205), di cui non ero a conoscenza nel momento in cui ho presentato la mia relazione al congresso dell'ADI. Ringrazio perciò l'autrice per avermi gentilmente inviato una riproduzione in digitale del suo lavoro, nel quale tratta con grande competenza un tema al tempo assai innovativo (quale la ricezione di Petrarca nelle accademie italiane). Per una più ampia descrizione del ms. si veda S. ZAMPONI, *I manoscritti petrarcheschi nella Biblioteca Civile di Trieste. Storia e catalogo*, Padova, Antenore, 1984, 130.

<sup>4</sup> «Ivi [a Roma] regna il sommo pontefice, come hora N[ostro] S[ignore] Paulo IV»: Ms. I 56, Trieste, Biblioteca Attilio Hortis, c. 24v. D'ora in avanti, per limitare le note a piè pagina, i riferimenti al testo di Luisini saranno inseriti direttamente nel testo secondo questa forma: [*Esposizione*]. La trascrizione è stata condotta secondo criteri conservativi (con conseguente mantenimento dell'*b* etimologica o pseudo-etimologica; dei nessi *-ti*, *-tti* davanti a vocale). Si è proceduto solo alla distinzione di *u* da *v*; alla riduzione di *œ* e di *et* in *e* (o *ed*); alla trasformazione di *j* in *i* e del nesso *ij* in *ii*; alla correzione dei refusi evidenti; all'adeguamento all'uso moderno degli accenti, della punteggiatura e delle maiuscole.

<sup>5</sup> A. RICCOBONI, *De gymnasio patavino...*, Patauii, [Lorenzo Pasquato] apud Franciscum Bolzetam, 1598, 21.

<sup>6</sup> Per la data della conclusione della pratica medica di Luisini vale quanto da lui affermato nella dedicatoria del *De compescendis animi affectibus per moralem philosophiam et medendi artem tractatus*, Basilae, per Petrum Pernam, 1562, c. a4r.

<sup>7</sup> Si veda al riguardo l'ipotesi pressoché concorde di S. CORELLI, *Il Petrarca in accademia...*, 67-68 e n.

poetic tastes» e insieme animatore di un informale e prestigioso cenacolo letterario a partire dagli anni '40 del Cinquecento.<sup>8</sup> In questo testo prefatorio Luisini espone due temi centrali: da un lato, iscrive la sua interpretazione del testo petrarchesco nell'ambito della letteratura d'evasione, dall'altro, definisce e rivendica la difficoltà della sfida sul piano della retorica. Luisini ammette di essersi cimentato in una nuova e disimpegnata impresa letteraria per godere di una pausa dalla più seria attività di traduttore delle opere di Aristotele e Galeno. L'interpretazione eccentrica del sonetto petrarchesco *RVF* 244, nient'altro che un mero espediente per allontanare l'ozio, viene facilitata a giudizio dell'autore dalla peculiarità del componimento, che, se sapientemente travisato, può ricevere un'esposizione del tutto originale. Di qui, Luisini viene a delimitare anche i confini della sua impresa letteraria, che si concretizza nella resa di un'interpretazione stravagante ma semanticamente coerente di un testo che originariamente avrebbe previsto ben altra esposizione:

Io truovo che gl'huomini a nuoue cose si moveno per molti rispetti [...]. Alcuni veramente né per desio di gloria, né per guadagno alcuno, ma solo per fugir l'ocio. Questa cagione per mia fede sola è stata l'origine di questa nostra faticha, se faticha si può dire cosa che per solazzo si piglia, conciosia che, havend'io un dì il Petrarca in mano, cerchando di levarmi l'ocio d'attorno, ment'leggo il presente sonetto, vedendo come agevolmente egli si potea a nuovo sentimento tirare, volsi far prova se mi potesse la subito sopragionta fantasia riuscire [...], non potendo sempre esser intento in volgere Aristotele e Galeno. [*Esposizione*, c. 2r]

La riuscita della sua «fantasia» dovrà poi essere giudicata da coloro che come un «bon giudice» si impegnano soltanto ad ascoltare le «parole sopra 'l caso fatte» e a non prestare attenzione all'identità del loro autore. Luisini invita inoltre Venier a difendere il suo scritto contro coloro che, fedeli alle più ortodosse esposizioni dei maggiori commentatori quattro-cinquecenteschi, avrebbero disapprovato una lettura così disinvolta del sonetto petrarchesco:

Degnatevi hora [...] d'accettarlo nel dolce grembo dela gentil vostra cortesia con fermo proponimento di far mia difesa contra quegli, li quali, seguendo l'interpretatione di Girolamo Squarzafico od Alessandro Vellutello o di qual si voglia altro, forse potrebbero biasimare questo sentimento ch'io do al presente sonetto. [*Esposizione*, c. 2v].

In altre parole, Luisini insiste sull'unicità della sua interpretazione di *RVF* 244 nei confronti sia della tradizione esegetica a lui contemporanea (per esempio della ricostruzione vellutelliana) sia del macrotesto di riferimento, vale a dire il *Canzoniere* stesso.<sup>9</sup> La rivendicazione di un senso nuovo, che nasce per diletto, gioca a favore di Luisini, poiché esclude giocoforza l'obbligo di seguire un intento esegetico rigoroso, rivolto ad illustrare il testo secondo canoni interpretativi tradizionali. Allo stesso tempo, però, negando la funzione servile del commento nei confronti del sonetto, l'intento ludico mette al centro le capacità retoriche del suo commentatore e le conoscenze extra testuali che esibisce.

La lunghezza dell'esposizione di Luisini non consente di ripercorrere sistematicamente le numerose tematiche e digressioni qui affrontate. Il *fil rouge* sui cui scorre la sua reinterpretazione è la grande vergogna provata da Petrarca di fronte alla sua incipiente calvizie. Come si accennava, benché il tema sia del tutto frivolo, questo è accompagnato da una spiegazione scientifica di ben altro impegno, che procura un ancora maggiore straniamento nel lettore. Piuttosto che procedere ad

<sup>8</sup> Su Domenico Venier si vedano almeno M. FELDMAN, *The Academy of Domenico Venier, Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice*, «Renaissance Quarterly», XLIV, 3, 476-512, citazione a p. 487; M. FRAPOLLI, «Quand'io sarò spento e sotterra». I pianti lirici in morte del Bembo e il ruolo di Domenico Venier, «Filologia e critica», II (2009), 161-205; M. BIANCO, *Petrarchismo e filologia nel secondo Cinquecento veneziano*, in G. Baldassarri e P. Zambon (a cura di), *Le forme della tradizione lirica*, Padova, Il Poligrafo, 2012, 61-86; V. GUARNA, *L'Accademia Veneziana della Fama (1557-1561). Storia, cultura e editoria*, Manziana, Vecchiarelli, 2018; G. COMIATI, *Venier, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, i.c.s.

<sup>9</sup> Sull'avversione dei letterati cinquecenteschi per i commenti petrarcheschi, si vedano A. GRAF, *Petrarchismo ed antipetrarchismo*, in ID., *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loscher, 1888, 3-86: 64-67; V. COX, *Un microgenere senese: il commento paradossale*, in M. Danzi, R. Leporatti (a cura di), *Il poeta e il suo pubblico*, Genève, Droz, 2012, 329-356: 340.

un'analisi verso per verso dell'esposizione proposta da Luisini, risulta più conveniente, in questa sede, esaminare la prassi interpretativa in essa adottata. Secondo la dichiarazione dello stesso autore, essa deve essere incentrata su «cinque cose» essenziali: l'«intentione», la «divisione», l'«esposizione de le parole», le «annotationi» e la «risoluzione de le difficultadi».<sup>10</sup> La prima, l'«intentione», definisce la motivazione che ha spinto Petrarca a comporre il testo poetico in questione. A tal riguardo, Luisini combina insieme dati reali e fittizi, introducendo il presunto antefatto della composizione, ossia il momento dell'incoronazione poetica di Petrarca a Roma, in un contesto del tutto immaginario e svilente per l'autore. Nella narrazione suggerita da Luisini, l'intenzione comunicata dal poeta sarebbe infatti quella di lamentarsi del fatto «ch'in somma da dovero e non da scherzo nela pelaia era caduto» [*Esposizione*, c. 3v], per cui il sonetto diviene espressione del disagio di Petrarca, che vuole evitare di mostrarsi calvo in occasione del riconoscimento ufficiale. Luisini procede quindi a considerare il secondo elemento necessario all'esposizione della poesia, vale a dire la sua «divisione». Egli individua tre parti nel sonetto 244: la prima, comprendente i versi 1-6, esprime l'autocommiserazione dell'autore di fronte alla gravità del suo stato; la seconda, di soli due versi (7 e 8), comunica la strategia autoconsolatoria attuata da Petrarca; la terza parte, infine, corrispondente alle due terzine finali, rivela la risoluzione dell'autore, deciso a muoversi in direzione di Roma a guarigione avvenuta.

Di qui in poi, Luisini procede con l'illustrazione del sonetto che prevede l'accostamento, in verità senza alcuna distinzione, dei tre elementi successivi. Per ogni porzione di testo petrarchesco esaminato, l'analisi interpretativa del medico friulano viene infatti a considerare insieme l'«esposizione de le parole», le «annotationi» e la «risoluzione de le difficultadi». Risulta molto complesso distinguere i tre diversi elementi poiché il testo di Luisini prevede un ampio svolgimento di ogni sezione testuale, senza ulteriori partizioni. Il commento ad ogni porzione del sonetto di norma presenta in primo luogo un'esposizione dei termini del testo petrarchesco, o meglio una loro reinterpretazione coerente con la proposta di lettura di Luisini, e quindi una spiegazione teorica di quanto appena sostenuto, fondata sull'autorità di testi medici, filosofici, o letterari.

Il lungo commento al primo verso del sonetto («Il mal mi preme e mi spaventa il peggio») mostra efficacemente il procedimento messo in atto da Luisini. La sua ipotesi interpretativa che la calvizie di Petrarca sia conseguenza della smodata attrazione per il genere femminile viene dimostrata attraverso una serie di passaggi logicamente e teoricamente fondati benché mossi da una premessa del tutto bizzarra. L'autore in primo luogo mette in atto l'opera di straniamento anticipata nello scritto prefatorio, istituendo l'equivalenza tra il «mal» di cui si dice nel sonetto e la «pelaia» di cui Petrarca avrebbe sofferto. Di qui, viene a dimostrare che la calvizie è una malattia in quanto manifestazione contraria all'orientamento della natura: «La pelaia veramente è male perch'è affetto preter naturale, cioè fuori de la intentione di natura; concio sia cosa che la natura cerca la conservatione, ma il male la destruttione» [*Esposizione*, c. 4r]. Aggiunge quindi che la causa del morbo sia da ritrovarsi nella «corrutione» degli umori di Petrarca e che tale «corrutione» sia la conseguenza della sua frenesia passionale. Luisini apre qui una parentesi scientifica, richiamando i pareri prima di Crisippo e poi di Galeno, i quali sostenevano la prossimità e la permeabilità tra i dolori dell'animo e i loro riflessi sul corpo, ben dimostrati anche dal poeta, innamorato infelice e «malato» di calvizie. La prognosi dell'«infermo» Petrarca resta però di difficile decifrazione in quanto il decorso della stessa dipende direttamente dal coinvolgimento del poeta nella passione amorosa. È infatti evidente, a giudizio di Luisini, il collegamento tra la lascivia morale di Petrarca e la perdita dei suoi capelli. Segue perciò una lunga dimostrazione della natura «donnesca» di Petrarca, sedotto oltre la giusta misura dal fascino femminile. Luisini combina insieme elementi dell'opera e della vita del poeta, ricordando, per esempio, l'innamoramento di Petrarca avvenuto proprio nel giorno della Passione di Cristo o la nascita dei suoi figli naturali. Pur nella licenziosità dell'argomentazione, Luisini non cede mai al linguaggio osceno o ai doppi sensi, prediligendo invece il ricorso alle fonti mediche e la coerenza retorica del ragionamento.

Nell'analisi del sonetto, il segmento di testo petrarchesco viene di norma considerato nella sua interezza e quindi ulteriormente distinto nei suoi microelementi. Basti qui un esempio: a commento dei vv. 10-11 («che te n'inganna amore | che spesso occhio ben san fa veder torto»), Luisini prima

<sup>10</sup> Sullo schema adottato da Luisini nell'esposizione del sonetto, cfr. S. CORELLI, *Il Petrarca in accademia...*, 108.

interpreta l'espressione nella sua completezza quale dichiarazione di modestia di Petrarca, che si lamenta della troppa benevolenza degli amici, quindi passa al commento della più breve sequenza «occhio ben san» al fine di dimostrare scientificamente il funzionamento dell'occhio. Facendo sfoggio delle sue conoscenze in campo medico, Luisini utilizza i termini greci per definire le tre parti principali («tuniche, humori, muscoli»: *Esposizione*, c. 23v) e le rispettive sottoparti dell'occhio, che ne assicurano il giusto funzionamento.

Il commento di Luisini si complica ulteriormente quando approfondisce interpretazioni alternative di una sezione del sonetto. In margine ai versi 7 e 8 («Di noi pur fia | quel ch'ordinato è già nel Sommo Seggio»), per esempio, Luisini propone due letture diverse di ciò che è stato «ordinato» da Dio, poiché la sua volontà può aver determinato o la comparsa della «pelaia» o l'assegnazione a Petrarca del riconoscimento letterario romano. Nel primo caso, allora, l'insorgere della calvizie diviene la rivelazione della condanna divina per le scelleratezze in campo amoroso compiute da Petrarca in passato. Nel secondo caso, l'incoronazione poetica viene ad essere un ambito premio e va accettata senza remore né indugi perché «non può ella essere se non buona» in quanto espressione della volontà divina [*Esposizione*, c. 17r]. Qui come altrove, Luisini percorre entrambe le ipotesi interpretative, senza esprimere una propria preferenza per l'una o l'altra.

3. La relativa libertà esegetica di cui Luisini si appropria rispetto al passaggio appena citato risulta evidentemente accettabile in quanto la scelta dell'una o dell'altra proposta non pregiudica la compattezza della linea interpretativa applicata all'intero commento. In generale, infatti, per sua stessa ammissione, il principale proposito di Luisini è comporre un testo coerente e retoricamente persuasivo. Al raggiungimento di questo obiettivo concorrono insieme quattro procedimenti ben distinguibili: la collocazione del sonetto entro una cornice verisimile, una linea interpretativa ben definitiva e più volte ribadita, il ricorso alla prosopopea e l'uso delle fonti scientifiche. Basti qui un rapido richiamo ai primi due processi cui si è già fatto riferimento nel corso dell'intervento.

In primo luogo, Luisini s'impegna a curare l'ambientazione del sonetto, proponendo l'inserimento di un elemento stravagante (la caduta dei capelli) entro un episodio reale e ben noto della vita dell'autore (l'incoronazione poetica). Secondariamente, egli propone una chiave di lettura (il lamento per l'insorgere della pelata) esplicitata sin dal principio del sonetto (attraverso l'equiparazione della «pelaia» al «male» del primo verso) e in seguito ribadita con insistenza, in modo da salvaguardare la coerenza dell'estroso commento. In terzo luogo, Luisini si avvale con una certa frequenza della prosopopea, inserendo nel suo commento quattro discorsi pronunciati dallo stesso Petrarca. Sull'uso della prosopopea da parte del commentatore vale la pena soffermare l'attenzione per esemplificare non solo le capacità retoriche di Luisini, ma anche l'eclettismo formale e dottrinale che le caratterizza.

Si deve a Quintiliano la teorizzazione più nota del processo retorico della prosopopea e il superamento delle definizioni teoriche precedenti. La natura decisamente inclusiva della concezione quintiliana, che comportava l'abbandono della distinzione tra *sermocinatio* e *confirmatio*, veniva a comprendere, sotto l'ombrello del termine greco *prosopopeia*, l'inserimento di personaggi parlanti tra figure di persone assenti o morte, animali ed esseri inanimati.<sup>11</sup> Quintiliano si sofferma in particolare sulla capacità della prosopopea di dare varietà e dinamismo al dettato dell'orazione (QVINT. *Inst. orat.* IX.II.29). Analogamente, nella sua *Lezione della prosopopea* del 1578, di poco successiva allo scritto di Luisini, l'Accademico Alterato e Fiorentino Francesco Bonciani aveva svolto riflessioni significative sull'utilizzo e la funzione nell'orazione della figura retorica in esame. Tra le varie motivazioni che spingono gli oratori ad utilizzare «qualche persona finta a ragionare» vi è quella di facilitarli nel «muovere gl'affetti o [...] persuadere» i lettori. Come già stabilito da

<sup>11</sup> Sull'elaborazione teorica della prosopopea in Quintiliano, bastino qui M. BERISSO, *Per una definizione di prosopopea: Dante, "Comivio", II, ix, 2, «Lingua e stile»* XXVI (1991), 121-132; R. GRANATELLI, *M. Fabio Quintiliano Institutio oratoria II.1-10: Struttura e problemi interpretativi*, «Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric», XIII (1995), 2, 137-160: 142-145; J. J. PAXSON, *The Poetics of Personification*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 16-18; B. PERONA, *Prosopopée et 'persona' à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 7-38; F. R. NOCCHI, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2013, 149-182; J. KING, *Speech-in-Character, Diatribe, and Romans 3:1-9: Who's Speaking When and Why It Matters*, Leiden-Boston, Brill, 2018, 26-37.

Quintiliano, anche per Bonciani la realizzazione della prosopopea necessita di «molta destrezza», configurandosi come uno dei procedimenti retorici più ardui. D'altronde, in un quadro più generale, non legato solamente all'oratoria, la prosopopea richiede un grande sforzo di fantasia perché prescinde dalla realtà e si realizza in quanto imitazione di cose false. Di più: essa imita «delle cose false le non verisimili et impossibili», procurando così – secondo Bonciani – «non piccola meraviglia ne' petti umani», i quali possono godere dell'apprendimento di quanto non ancora noto perché non reale e non direttamente e sensorialmente conoscibile.<sup>12</sup>

Alla luce delle osservazioni di Bonciani, risulta certo non sorprendente il frequente utilizzo della prosopopea nel commento di Luisini. Il ricorso piuttosto insistito alla figura retorica consente infatti all'autore dell'esposizione di ottenere una certa vivacità di stile, di suscitare una forte reazione di stupore nei fruitori del testo e di accogliere con disinvoltura quell'infrazione del reale, o «fantasia», annunciata sin dalla premessa.<sup>13</sup> Dei quattro interventi del redivivo Petrarca, il primo è posto in solitario a commento del v. 4 («E con duro pensier teco vaneggio») mentre i tre seguenti sono collocati a breve distanza l'uno dall'altro a commento del v. 7 («Ma perché pur languir»). Nel primo caso Luisini riporta un rancoroso lamento di Petrarca, il quale riflette sulla morbosa curiosità della gente rispetto alla sua eventuale assenza da Roma e si rammarica della sfortunata coincidenza dell'arrivo della pelata e dell'invito a figurare davanti al senato romano: «Deh Dio buono, se questo caso rio pur venir mi dovea, perché non mi è egli venuto o dopo ch'io fossi stato coronato, o almeno tanto inanzi ch'io potessi essere risanato?» [*Esposizione*, c. 10r]. Di maggior complessità e lunghezza sono i tre monologhi ravvicinati, nei quali la lingua di Luisini raggiunge il culmine dell'espressione drammatica in corrispondenza della massima “disperazione” petrarchesca. Il secondo e il terzo dei tre soliloqui hanno un carattere simile in quanto si configurano come una preghiera in forma di apostrofe rispettivamente alla sua chioma rada e alla «dea de la pelai». Nel momento in cui Petrarca si rivolge ai suoi capelli, implora quelli che gli son rimasti in testa di non abbandonarlo e tenta di convincere gli altri a ritornare ad ornargli il capo; infine, promette di prestare loro una maggior cura e di lavarli con i saponi più pregiati:

O peli miei dolcissimi, che restati mi siete, statemi forti, né vi prenda punto temenza alcuna, che mi siete più cari di tutto l'oro del mondo! E voi, che per mala vostra e mia sorte, non havete potuto resistere al impeto a voi contrario, deh per cortesia salite su a garra a mille a mille, poscia che impedimento alcuno non havete; [...] io per me promettovi di non darvi mai più cagione di cadere, [...] io vi terrò sempre mondi com'un armellino, [...] lavandovi con preciosissimi saponi e con acque suavissime.<sup>14</sup> [*Esposizione*, c. 15r-v]

La reazione enfatica di Petrarca alla perdita dei capelli era stata anticipata fin dal primo della serie di tre monologhi, che è anche il più lungo e complesso. Luisini lo introduce affermando che Petrarca, nonostante fosse razionalmente conscio dell'inutilità delle lacrime, talvolta si faceva prendere dalla disperazione e dallo sconforto. Il racconto del dramma petrarchesco è restituito in un intermezzo dal tono patetico, nel quale Petrarca, vero e proprio protagonista di un a solo teatrale, prorompe in un soliloquio frenetico e delirante. Nella prima parte del monologo Luisini fa ampio uso di ulteriori stratagemmi retorici, quali l'accumulazione – figura spesso legata alla prosopopea – e la serie di domande retoriche:

<sup>12</sup> Le citazioni dalla lezione di Bonciani, conservata in forma manoscritta presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze (ms. 2237, cc. 96-109), sono tratte dall'edizione moderna fornita da B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1977, III, 235-253: 238, 252. Sulla lezione sono utili le considerazioni di E. REFINI, *Prologhi figurati: appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento*, «Italianistica», xxxv (2006), 3, 61-86: 64-67.

<sup>13</sup> L'inserimento di discorsi fittizi in prima persona singolare interviene con una certa frequenza nel corpo del testo e non riguarda il solo Petrarca. In più occasioni, diversi personaggi sono protagonisti di un breve monologo (per esempio, delle voci anonime commentano sulla vergogna della calvizie o dei «pazzi» maledicono Dio: *Esposizione*, cc. 10v, 12v). Tuttavia, i quattro discorsi messi in bocca all'autore del *Canzoniere* rappresentano senza dubbio l'apice del virtuosismo retorico esibito da Luisini.

<sup>14</sup> Si noti nell'apostrofe anche il riferimento con tutto probabilità non casuale al manto dell'ermellino, tradizionalmente interpretato come simbolo di purezza, quale promessa di castità del 'lascivo' Petrarca.

Talhora parmelo ricondotto al chiuso loco del suo albergo vedere, solo postosi a sedere e con le mani incrociate stare, e dopo una lunga astrazione e pensiero, così con impeto, a guisa di folgore, tutto di fuoco all'improvviso esclamare: «O stolto e pazzo ch'io sono [...] se per questa mia bagatelluccia tutto di languir voglio, poco considerando chi son io, di che son io, e che cosa è questa ch'ho io! Non son io huomo di cui la condicione per sperienza vedesi esser sempre subbietto a mille affanni, tormenti, dolori, stenti, fatiche, afflittioni, lachrime, sospiri, mestizie, lamenti, desii di morte, in somma ad ogni infelicità? Non son io di quatro elementi come le piante e gl'animali brutti e tutti gl'altri huomini composto? Le piante non si spogliano elle ogn'anno dele foglie che i capelli loro sono?» [*Esposizione*, cc. 13v-14r]

4. Nella seconda parte del monologo Luisini riconduce l'incontinenza verbale ad una più razionale spiegazione scientifica, svolta attraverso le parole dello stesso Petrarca:

Per opinione anchora di tutti i medici i peli sono molto vili, li quali, se ben nel corpo nostro sono, non deono però tra le parti di quello annoverarsi [...]. E se mi dimandi che cosa sono i peli, hai a sapere che un elemento sono da la natura fatto per ispurgare le superfluità del corpo, ed è tra li escrementi il più vile che in noi si ritrovi, concio sia che, sendo loro la più secca cosa del corpo nostro (percioché altro non sono che una pura fumosità adusta congregata), non sono atti a nutrire alcun animale. [*Esposizione*, c. 14r-v]

Di là dal contenuto del tutto bizzarro del passaggio citato, conviene qui rilevare il *modus operandi* adottato da Luisini nel momento in cui provvede a dimostrare o ad osservare fenomeni scientifici o medici. Ciò consente di riconoscere la quarta strategia messa in atto da Luisini per sostenere il tasso di coerenza del commento, che consiste nel ricorrere ad una o più fonti autorevoli, indicate pressoché sistematicamente nei margini del testo, in occasione del trattamento di argomenti di interesse medico o filosofico. Visto il contenuto medico-scientifico dell'esposizione, il canone di Luisini si compone principalmente di quattro autorità: Aristotele, Avicenna, Galeno e Paolo di Egina. Nel caso del luogo citato, per esempio, Luisini segna nel margine destro del foglio il rimando al *Canone* di Avicenna in corrispondenza del passaggio sui capelli quale parte più secca del corpo umano.<sup>15</sup>

Tra le fonti scientifiche utilizzate da Luisini, l'autorità largamente più citata è quella di Galeno, con ben undici occorrenze. La causa scientifica dell'emergere della calvizie su cui si basa tutta l'interpretazione di Luisini de *Il mal mi preme* è rintracciata in un disequilibrio degli umori, esattamente come vuole il medico di Pergamo. Nel primo libro del *De compositione medicamentorum secundum locos*, l'origine dell'alopecia viene infatti ad essere individuata, al pari di altre malattie, in una corruzione degli umori corporei.<sup>16</sup> Al di là di questo riscontro specifico, il passaggio galeniano è la fonte principale di tutta la trattazione di Luisini della calvizie.

La funzione decisiva esercitata da Galeno nel commento emerge in maniera ancora più evidente nel finale. Il ricorso alla sua autorità è determinante per consentire il superamento del principio di non contraddizione aristotelico. Prendendo in considerazione il verso 14 («perché 'l camin è lungo, e 'l tempo è corto»), Luisini solleva una delicata questione interpretativa: come possono due contrari (nella fattispecie speranza e timore) stare insieme nella medesima unità, vale a dire nel cuore di Petrarca? Luisini rileva infatti una significativa incoerenza tra il v. 1, nel quale Petrarca teme il peggio per sé e la sua pelata («e mi spaventa il peggio»), e il verso finale, dove attende e si augura una pronta guarigione dall'alopecia («[i]l tempo è corto»). Luisini decide così di affrontare il problema dell'apparente contraddizione secondo il punto di vista dei «medici», per i quali «è possibile che doi contrari possino insieme stare» [*Esposizione*, c. 29r]. Entrambi gli esempi proposti per risolvere la potenziale incongruenza interpretativa provengono dalle opere di Galeno, che aveva dimostrato empiricamente la compresenza di elementi opposti in entità definite. Luisini cita così il luogo nel *De inaequali intemperie* dove Galeno dimostra che un uomo accaldato, per essere stato a lungo sotto il sole cocente, avrebbe sentito insieme caldo e freddo, se gli fosse stata gettata addosso dell'acqua. Analogamente, Luisini ricorda un breve passo del *De simplicium medicinarum facultatibus*,

<sup>15</sup> AVICENNA, *Canon medicinae...*, I.III.2, Venetiis, apud Iuntas, 1595, 16.

<sup>16</sup> GALENO, *De compositione medicamentorum secundum locos*, I.II in *Id.*, *Galenii opera omnia*, K. G. Kühn (a cura di), Lipsia, C. Knoblochii, 1821-1833, vol. 12 (1826), 378-1007: 381 e ssg.

dove Galeno prova che in una miscela sarebbero stati chiaramente distinguibili i sapori del miele e dell'assenzio.<sup>17</sup> Con il determinante avvallo di Galeno e le concessioni dei «filosofi peripatetici», interpellati in seconda battuta dopo i medici, si può considerare superata la contraddizione presente nel sonetto in quanto non contraria all'esperienza. Luisini può perciò concludere che entrambi i sentimenti di speranza e di timore alberghino contemporaneamente in Petrarca.

5. Il riferimento insistito alle opere di Galeno consente di formulare una serie di riflessioni con cui si chiuderà il presente intervento. La perseveranza nel citare la fonte greca può essere intesa come un riflesso della formazione medico-teorica acquisita da Luisini presso lo studio patavino, in particolare sotto la guida di Oddo degli Oddi. Quest'ultimo, infatti, in diverse opere si era impegnato nel commento, nella difesa e nella diffusione della produzione scientifica del medico di Pergamo, a cui dedicò un'*Apologia*. La preferenza di degli Oddi verso Galeno emergeva in filigrana anche nel suo commento al *Canone* di Avicenna, laddove il puntuale rimando all'autorità del medico greco serviva quale forma di autorizzazione ed emendamento dell'opinione del filosofo arabo. Come racconta Giacomo Filippo Tomasini, per la sua lunga fedeltà alle teorie galeniane, degli Oddi si guadagnò il soprannome di «Galeni anima».<sup>18</sup> Appurata la stretta relazione tra degli Oddi e la difesa di Galeno, si può anche ipotizzare che Luisini volesse anche compiacere il suo maestro, insistendo sulla validità delle teorie galeniane. A sostegno di questa congettura viene la presenza di una breve composizione latina dello stesso Luisini nella citata *Apologia* del maestro, posta tra l'avviso ai lettori e la lettera di dedica di Marco degli Oddi all'abate di Vangadizza. L'epigramma latino (*Foelix atque animae iam certe superstitis ipsum*) in lode dell'opera testimonia non solo un rapporto piuttosto stretto tra il maestro e l'allievo ma anche una certa convergenza sotto il nome di Galeno tra Luisini e degli Oddi in fatto di posizioni teoriche nel campo della medicina.<sup>19</sup> Un simile intervento di Luisini a sostegno della citata opera apologetica segnala infatti una presa di posizione forte da parte di quest'ultimo, che certo non poteva ignorare la natura militante dell'opuscolo di degli Oddi, che si erge, sin dal primo capitolo, a difensore di Galeno contro i suoi calunniatori.<sup>20</sup>

Benché in un ambito diverso rispetto a quello della scienza medica, anche Luisini aveva mostrato un atteggiamento similmente polemico contro gli espositori più noti del *Canzoniere* petrarchesco. La sua obiezione si indirizzava verso la difesa dello spazio di inventiva dell'interprete, che doveva essere salvaguardato a tutti i costi. Non per caso, nell'unico luogo del testo in cui Luisini veniva a definire la tipologia del proprio scritto, egli avanzava un'ulteriore e quasi sfacciata rivendicazione della piena libertà espressiva e creativa del suo testo. Nel passaggio in questione, in cui si era impegnato a dimostrare che Petrarca fosse un uomo «donnesco», Luisini aveva accampato il diritto di non «essere da alcuno ripreso perché 'l parlar del paradosso è baldanzoso [...] e libero» [*Esposizione*, c.

<sup>17</sup> Si indicano di seguito i due riferimenti galeniani: GALENO, *De inequali intemperie liber*, VIII, in Id., *Galeni opera omnia*, vol. 7 (1824), 733-752: 748-751; GALENO, *De simplicium medicinarum facultatibus*, III.XVI, in Id., *Galeni opera omnia*, vol. 11 (1826), 379-892: 584 e ssg.

<sup>18</sup> G. F. TOMASINI, *Illustriorum virorum elogium iconibus exornata [...]*, Patavii, apud Donatum Pasquardum, 1630, 46-48, citazione a p. 47. In assenza di uno studio moderno sulla produzione di Oddi degli Oddi, si rimanda a G. GHILINI, *Teatro d'huomini letterati [...]*, Venezia, Guerigli, 1647, 176; N.F.J. ELOY, *Dizionario storico della medicina*, Napoli, Gessari, 1764, vol. 4, 347; S. DE RENZI, *Storia della medicina in Italia*, Napoli, tipografia del Filiale-Sebezio, 1845, vol. 3, 701; N. SIRAI, *The Changing Fortunes of a Traditional Text: Goals and Strategies in Sixteenth-century Latin editions of the "Canon" of Avicenna*, in A. Wear, R. K. French, I. M. Lonie (a cura di), *The Medical Renaissance of the Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, 16-41: 12, 24-26, 39; H. MIKKELI, *An Aristotelian Response to Renaissance Humanism: Jacopo Zabarella on the Nature of Arts and Sciences*, Helsinki, SHS, 1992, 145; N. SIRAI, *Avicenna in Renaissance Italy. The Canon and Medical Teaching in Italian Universities after 1500*, Princeton University Press, Princeton, 1987, 135, 141, 180, 193, 308; S. MAMMOLA, *La ragione e l'incertezza. Filosofia e medicina nella prima età moderna*, Milano, Angeli, 2012, 146-154.

<sup>19</sup> O. DEGLI ODDI, *Apologiae pro Galeno...*, Venetiis, s.e., 1557; la composizione di Luisini si legge a c. A3r.

<sup>20</sup> Non è questa la sede per affrontare il complesso discorso delle critiche all'autorità di Galeno nel Rinascimento. Si rimanda all'ottima sintesi di I. MACLEAN, *Diagrams in the Defence of Galen: Medical Uses of Tables, Squares, Dichotomies, Wheels, and Latitudes, 1480-1574*, in S. Kusukawa, I. Maclean (a cura di), *Transmitting Knowledge: Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 135-164, che si concentra anche sul contributo di Oddo degli Oddi (157-162) e al recentissimo P. Bouras-Vallianatos, B. Zipsler (a cura di), *Brill's Companion to the Reception of Galen*, Leiden, Brill, 2019.

6r]. Nonostante la dichiarazione di Luisini di aver messo a punto un commento paradossale e disimpegnato del testo petrarchesco quale semplice passatempo per fuggire la noia, è bene osservare che la sua lettura tradisce in realtà una certa ambizione. La lunghezza dello scritto, di circa trenta carte, la complessità dell'operazione retorica, esibita come una sfida, e l'utilizzo puntuale e consapevole delle fonti mediche, registrato anche dai sistematici rimandi nei margini del testo, rivelano le reali aspirazioni dell'autore. Di più: proprio la vastità delle nozioni mediche discusse con meticolosa perizia da Luisini e il continuo riferimento alle *auctoritates* rendono evidente la componente didattica dell'esposizione e pure la non trascurabilità del contenuto scientifico-medico del testo. In altre parole, pare qui realizzarsi una pratica di *serio ludere*, nella quale la parte informativa dell'esposizione veniva trasmessa in un contesto giocoso e scherzoso.

Quest'ultimo aspetto consente di ipotizzare un collegamento tra questa esposizione e la consuetudine delle letture petrarchesche recitate nelle accademie italiane di medio Cinquecento.<sup>21</sup> Dagli anni Trenta del XVI secolo si era infatti sviluppata una pratica di lettura dei testi petrarcheschi in numerosissime accademie letterarie. In questo contesto, più informale rispetto a quello delle scuole e delle università, era comune assistere all'esposizione di sonetti petrarcheschi in assemblee pubbliche o private. Tali letture, affidate in primis alla *performance* orale, circolavano poi in forma manoscritta e approdavano di rado alla stampa. Questa pratica esegetica, formalizzata dagli Infiammati nei primi anni '40 del Cinquecento in un modello letterario riconoscibile, venne quindi adottata dall'Accademia Fiorentina e da numerose altre istituzioni letterarie italiane.<sup>22</sup> Questa tradizione tutto sommato recente condivide con l'esposizione di Luisini una serie di caratteristiche comuni. In primo luogo essa dimostra, come il commento di Luisini, una forte attenzione per il contenuto dottrinale, desumibile attraverso un'interpretazione digressiva, libera appunto, del testo. Come Luisini fa sfoggio e comunica la sua profonda dottrina per mezzo di un'opera letteraria, così numerose lezioni accademiche discutono di questioni più o meno prossime a quelle sollevate dal sonetto attraverso il pretesto del commento al componimento petrarchesco. Alcune delle lezioni degli Accademici Fiorentini dimostrano, di fatto, una maggior vicinanza al trattato rispetto che al commento. In aggiunta, un secondo elemento significativo di similitudine tra queste due tipologie di letture del testo risiede in una forte tensione verso la dimensione di intrattenimento. Nel caso dell'esposizione di Luisini, questa è realizzata grazie all'inserimento di spunti paradossali e al generale effetto di straniamento del lettore; in quello delle lezioni accademiche, il medesimo risultato è ottenuto per mezzo di una deliberata sovra-interpretazione del sonetto, arricchita di una serie di citazioni filosofiche e letterarie facilmente riconoscibili. In entrambi i casi, cioè, la comunicazione del contenuto serio del commento, che poteva riguardare la filosofia naturale, l'etica o la medicina, avveniva grazie alla sua dimensione, in senso lato, ludica. Proprio in virtù del loro comune carattere disimpegnato e colto, il commento di Luisini e le dissertazioni accademiche sembrano condividere, allora, quella pratica di ozio letterario ed onorato che si rivolgeva ad un pubblico dotto e plaudente di gentiluomini culturalmente conformi.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Le brevi riflessioni che seguono devono molto alle considerazioni di Virginia Cox in merito ai commenti parodici senesi di Bartolomeo Carli Piccolomini e Marcello Landucci: V. COX, *Un microgenere senese...*, 349-356.

<sup>22</sup> Sulla esegesi petrarchesca nelle accademie italiane del Cinquecento si vedano la già citata tesi di S. CORELLI, *Il Petrarca in accademia*, in aggiunta ai fondamentali contributi di F. TOMASI, *Le letture di poesia e il Petrarchismo nell'Accademia degli Infiammati [2006]* ed *Esegesi di Petrarca nelle Accademie del XVI secolo (1530-1550)*, entrambi in ID., *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova, Antenore, 2012, 148-176; 177-218.

<sup>23</sup> Sulle pratiche di ozio letterario quale passatempo onorato ha insistito a lungo Amedeo Quondam. Si veda, tra gli altri, il suo contributo *Marino e il Barocco, ieri e oggi*, in E. Russo (a cura di), *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi. Atti del Convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, 1-12.