

Le ragioni del ‘moderno’ nella lirica del XVI secolo tra teoria e prassi

Franco Tomasi

1.

Nei territori della lirica si gioca, com'è noto, una partita decisiva nel Cinquecento per la definizione del moderno, per la precisazione delle forme e dei modi incaricati di esprimere, attraverso la letteratura, il senso di un'intera civiltà. Ed è fatale, quando si parla di lirica cinquecentesca, incontrare la figura di Pietro Bembo, vero e proprio punto di snodo della tradizione linguistica e letteraria italiana. In questa occasione, però, piuttosto che soffermarmi sulla figura del letterato veneziano e sui primi trent'anni del secolo, vorrei provare a tracciare un profilo di ciò che accade nel periodo che dalla morte di Bembo giunge sino alla fine del Cinquecento, una lunga stagione nella quale l'eredità bembiana viene rielaborata, discussa e, come vedremo, ampiamente tradita, proprio alla luce del pressante desiderio di delineare una nuova lingua lirica capace di rispondere nel modo più appropriato possibile alle ragioni della “modernità”. Un buon punto di avvio per ripercorrere a volo d'uccello una così lunga parabola del genere può essere, a mio avviso, l'analisi dei modi e delle forme della ricezione dell'esperienza lirica bembiana, in particolare la storia della fortuna delle *Rime*, perché si tratta di un caso, anche piuttosto eclatante, di una mancata legittimazione al rango di classico moderno, a differenza di quanto accade, ad esempio, per il *Furioso* di Ariosto.¹ Se infatti andiamo a ripercorrere la storia editoriale e delle forme dell'esegesi applicate alle rime bembiane, una storia, a dire la verità, ancora da scrivere nei suoi dettagli, possiamo osservare che, nonostante l'attività critica sulle sue rime fosse stata particolarmente vivace mentre Bembo era ancora attivo,² nella seconda metà del secolo una vera e propria

¹ Le prime pagine di questo intervento riprendono, in forma scorciata, alcune osservazioni svolte da chi scrive in un lavoro intitolato *Strategie paratestuali nel commento alla lirica del XVI secolo (1540-1560)*, in *Le soglie testuali: apparenze e funzioni del paratesto nel secondo Cinquecento-Textual Thresholds: appearances and functions of paratext in the sixteenth century*. Atti della giornata internazionale di studi, Groningen 13 dicembre 2007, a cura di P. Bossier e R. Scheffer, Firenze, Franco Cesati Editore, in corso di stampa.

² Ci si riferisce alle lezioni accademiche dedicate all'analisi di alcuni sonetti bembiani. Già nel 1540, ad esempio, presso l'Accademia degli Infiammati di Padova Benedetto Varchi e il suo giovane allievo Ugolino Martelli si esercitavano in raffinate operazioni di esegesi attorno ai testi del veneziano (cfr. A. Andreoni, *Benedetto Varchi all'Accademia degli Infiammati. Appunti inediti e appunti sui manoscritti*, in «Studi Rinascimentali», 3, 2005, pp. 29-44; F. Tomasi, *Le letture di poesia e il petrarchismo nell'Accademia degli Infiammati*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, vol. II, a cura di F. Calitti e R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 229-50; S. Lo Re, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana: studi su Benedetto Varchi*, Manziana, Vecchiarelli, 2008, pp. 191-256). I due, del resto, specie sotto

canonizzazione delle *Rime* rimanga solamente un'intenzione, un progetto: solo un abbozzo sono infatti i commenti allestiti da Castelvetro e quello conservato nel manoscritto Palatino 1036 della Nazionale di Firenze, attribuito da Guglielmo Gorni a Sertorio Quattromani.³ Ci sono stati, è vero, alcuni tentativi in questa direzione approdati alla stampa: mi riferisco, ad esempio, all'edizione giolittina del 1563 nella quale viene inserita una *Tavola di tutte le desinenze* per opera di Tommaso Porcacchi, un rimario, che certo nulla aggiunge sul piano dell'esegesi, ma che rappresenta uno strumento solitamente riservato ai grandi classici e dichiaratamente predisposto per una più facile imitabilità del testo lirico. E anche la concorrente edizione delle rime curata da Francesco Sansovino nel 1561 sembra procedere nella medesima direzione, con l'aggiunta di «annotationi [...] intorno a la lingua come a' concetti» che, a ben vedere, sono solamente laconiche rubriche ai singoli testi, con indicazioni, davvero sintetiche, di carattere linguistico, retorico e intertestuale. Ma si tratta di esperienze che si avviano su di una strada presto abbandonata, tanto che nel secondo Cinquecento non si arriverà mai a proporre un integrale commento. Insomma, se l'autorità bembiana nel campo linguistico non viene così facilmente messa in discussione, per le *Rime* sembra profilarsi una storia differente. Ed è una storia che si preannuncia tale sin dalla stagione della piena affermazione di Bembo, quando le diverse esperienze liriche ascrivibili al suo magistero nascondevano in realtà resistenze e modi differenti, persino in conflitto con il modello stesso, come testimoniano del resto le antologie liriche degli anni Quaranta, sorta di prisma traslucido che spesso rischia di confondere i contorni e le differenze, ma che se guardato con attenzione permette invece di cogliere non solo un petrarchismo, ma differenti petrarchismi, dotati di differenti identità.⁴ Il punto di rottura quasi definitivo con il modello si colloca probabilmente proprio attorno ai primi anni Sessanta, periodo cui datano le due edizioni bembiane di Porcacchi e Sansovino, quando nel genere lirico sembrano

la guida varchiana, cercheranno di riproporre, sia pure con opportuni aggiustamenti, un tipo analogo di esegesi presso l'Accademia Fiorentina. L'attività critica attorno alle liriche bembiane era però svolta anche in altre aree, pure con l'espressione di riserve e dubbi, come nel caso del «parere» di Lodovico Castelvetro sul sonetto di Bembo a Varchi (cfr. F. Donadi, *Un sonetto del Bembo nel commento, inedito, di L. Castelvetro*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti, 131, 1972-73, pp. 29-84; e, soprattutto, P. Petteruti Pellegrino, *Il "re della lingua". Polemica ed esegesi nel Parere di Castelvetro sul sonetto di Bembo a Varchi*, in *Lodovico Castelvetro. Filologia e ascesi*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 139-223).

³ Per il parziale commento di Lodovico Castelvetro ai sonetti bembiani, conservato nel ms. Gl. klg. S.2057 (ff. 1-6) della Biblioteca Reale di Copenaghen, cfr. A. Roncaccia, *Un frammento critico sulle Rime del Bembo attribuibile a Ludovico Castelvetro*, in «Aevum», LXXIII, 1999, pp. 707-33; sul commento attribuito a Quattromani cfr. G. Gorni, *Un commento inedito alle Rime del Bembo da attribuire a Sertorio Quattromani*, in *Il commento al testo lirico*, Atti del Convegno di Pavia, 25-26 ottobre 1990, Ferrara, Istituto di studi rinascimentali, Schifanoia 15-16, 1995, a cura di B. Bentivogli e G. Gorni, Modena, Panini, 1996, pp. 121-32.

⁴ Una significativa immagine delle diverse esperienze liriche, ricostruita prestando attenzione alle ragioni della geografia culturale, è offerta dall'antologia *Lirici europei del Cinquecento: ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G.M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, Bur, 2004; utili a questo riguardo le riflessioni proposte da Stefano Jossa e Simona Mammana in *Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema*, in *Nel libro di Laura. La poesia lirica di Petrarca nel Rinascimento*, Basel, Schwabe, 2004, pp. 91-115.

convivere due istanze tra loro molto diverse: da una parte, come aveva già indicato con la solita perentoria lucidità Dionisotti, vi è una sorta di cristallizzazione dell'esistente, un tentativo di sistemare il passato prossimo in una ideale pagina di storia letteraria; dall'altra parte cominciano a farsi strada nuovi progetti, nuove ragioni della lirica, testimonianze di una affannosa ricerca di una "modernità", perseguita con strumenti e forme progressivamente affrancate dal modello bembiano e dall'idea di lirica che quel modello aveva proposto.

2.

Nella seconda metà del secolo troviamo, infatti, un numero crescente di casi che illustrano la ricerca di una nuova formulazione del linguaggio lirico, secondo una parabola che prende avvio già negli anni Cinquanta e Sessanta e conosce una vera e propria esplosione dagli anni Settanta sino alla fine del secolo e anche oltre. Per dare voce a esperienze liriche profondamente consapevoli della loro autonoma fisionomia una delle forme privilegiate sarà l'edizione di rime corredate da commento, autocommento e, in senso più generale, esegesi, il cui principale scopo è ricercare sofisticate integrazioni tra teoria e prassi. Si aggiunge inoltre che allestire un commento alla poesia contemporanea implica una precisa presa di posizione in un panorama letterario ancora in movimento e presuppone, o almeno dovrebbe presupporre, un quadro teorico di riferimento ben definito. Il commento, in tutte le sue manifestazioni paratestuali, deve infatti divenire sede di incontro tra teoria e prassi, luogo nel quale si dimostrano al lettore, sul piano concreto degli esiti poetici, le ragioni ideali delle scelte linguistiche, stilistiche e retoriche. Il ricorso al commento alla lirica coeva è quindi spesso motivato dal bisogno avvertito con particolare urgenza di legittimare *apertis verbis* la dignità letteraria dell'opera commentata anche se, bisognerà aggiungere, specie per i casi che in questa sede si osserveranno, anche altre istanze concorrono a condizionare alcune iniziative editoriali, come, ad esempio, una necessità particolarmente avvertita di autopromozione e un mercato editoriale che ormai richiede libri sempre più ricchi di materiali accessori.

Negli anni Cinquanta e Sessanta si possono scorgere i primi casi interessanti: si vedano, ad esempio, i *Cento sonetti* di Alessandro Piccolomini, editi nel 1549 a Roma per i tipi di Valgrisi.⁵ In

⁵ Dopo un lungo silenzio della critica negli ultimi anni si è risvegliato l'interesse nei confronti di questa raccolta: cfr. P. Zaja, *Intorno alle antologie. Testi e paratesti in alcune raccolte di lirica cinquecentesche*, in «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, a cura di M. Bianco ed E. Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 113-45; D. Chiodo, *Alessandro Piccolomini, Prefatoria ai Cento sonetti*, in «*Stracciafoglio*», 4, 2001 (rivista on-line: <http://www.edres.it/num4.htm>); K. Ley, *Alessandro Piccolominis «Cento sonetti» zwischen Zensur und Selbstzensur. Zur Aktualität von Petrarca's «poesia civile» in der Krise der Renaissance*, in «*Italienisch*», 26, 2004, pp. 2-18; E. Refini, *Le «gioconde favole» e il «numeroso concento»: Alessandro Piccolomini interprete e imitatore di Orazio nei Cento sonetti (1549)*, in «*Italique*», X, 2007, pp. 15-57; da parte di chi scrive è in corso di stampa l'edizione commentata dei *Cento sonetti* per conto della fondazione Barbier-Mueller di Ginevra.

questo volume il letterato senese aveva sentito il bisogno di introdurre le sue liriche con una lunga lettera prefatoria per precisare le sue intenzioni teoriche, manifestando in particolare il desiderio di proporre una interpretazione del codice lirico al di fuori dell'imitazione bembiana e, in senso più lato, petrarchesca. Riprendendo istanze culturali già elaborate nel corso della partecipazione all'Accademia degli Intronati di Siena e, soprattutto, agli Infiammati di Padova, Piccolomini si impegnava a definire una lirica capace di uscire dal perimetro della tematica amorosa per affrontare argomenti e situazioni tali da garantire un importante elemento sapienziale alla poesia stessa. Il poeta, infatti, per Piccolomini deve essere prima di tutto un «universal filosofo», capace di insegnare il «vero» attraverso il dilettevole filtro delle «gioconde favole»; ciò che sta a cuore a Piccolomini è soprattutto la rivendicazione di un valore conoscitivo della lirica, da non collocare ai margini del sistema dei saperi, ma, anzi, al suo centro. La poesia diventa, nelle parole di Piccolomini, una forma espressiva e insieme conoscitiva capace di superare i particolarismi dei singoli saperi, rendendoli facilmente accessibili anche alle menti meno preparate o pigre. Se, prosegue Piccolomini, «l'imitazione e la misura proporzionata delle parole» sono gli ingredienti che garantiscono il diletto della poesia, bisogna essere cauti rispetto alle lusinghe dell'*elocutio*, perché quest'ultima non è il solo elemento fondativo della lirica. L'ottimo poeta si riconosce soprattutto in virtù della sua capacità di reperire nei territori del sapere, nelle *res*, i soggetti della sua lirica e, non a caso, Piccolomini dichiara di essersi ispirato a quei modelli volgari e non che avevano dato testimonianza di voler trattare argomenti non amorosi:

Ho tolte adunque alcune de le mie rime e quelle vi mando con questa mia, le quali, non tutte, i sospiri e le lagrime, e l'istoria finalmente contengano de' miei amori, com'han fatto de le rime loro fin qui la maggior parte di coloro che sonetti o canzoni sono stati soliti di comporre: in maniera che non è mancato chi abbia àuto ardire di affermare che le rime lirice italiane non comportano altro che sospiri e tormenti amorosi, e fiori, erbe e frondi. Ma buona parte de' miei sonetti vedrete fondata in diverse materie morali e piene di gravità, ad imitazion d'Orazio, il quale ammiro grandemente e tengo in pregio.⁶

E queste programmatiche dichiarazioni trovano poi una conferma nelle liriche nelle quali, con un processo di distillazione dei contenuti morali della poesia oraziana, si assiste a un'apertura verso temi morali, politici, spirituali, all'interno di un libro la cui stessa organizzazione è profondamente debitrice dell'architettura compositiva dei *carmina* del poeta venusino.

E, del resto, sotto il segno di Orazio, inteso spesso come modello se non alternativo almeno complementare a Petrarca, si pongono altre esperienze di poesia secondocinquecentesca,

⁶ A. Piccolomini, *Cento sonetti*, Roma, Valgrisi, 1549, c. A7r.

accomunate dal desiderio di rinunciare alla tematica amorosa o, anche, dalla volontà di trovare nuovi principi per dare forma e senso al *liber* di poesia. Si potrebbe ricordare, ad esempio, Girolamo Muzio, che nella sua prefatoria alle *Rime diverse* del 1551 dichiara con programmatica puntualità il debito nei confronti di Orazio;⁷ oppure l'opera divisa tra teoria e prassi di Antonio Minturno⁸ e, ancora, per scegliere, tra i tanti, un esempio degli ultimi anni del secolo, il commento inedito di Celio Magno ad alcune odi oraziane, a conclusione del quale il veneziano appunta un'osservazione che sembra essere quasi un sintetico sunto del proprio modo di fare poesia: «Gli huomini si doveriano affaticar di trovar nella nostra lingua la strada di trattar di cose morali, come fa Horatio, et che insieme con la diletatione porgessero qualche giovamento a i lettori, et non versare solamente d'intorno a soggetti d'amore tanto triti, che horamai sono venuti a tedio a tutto 'l mondo; et così trattar qualche materia nova».⁹

Ma per tornare al ventennio 1540-1560, periodo in cui si fa più diffuso il costume di dichiarare pubblicamente il risvolto teorico del proprio agire letterario, si possono ricordare altre edizioni di lirica contemporanea commentata, come, ad esempio, la *Dichiaratione* di Rinaldo Corso alle rime di Vittoria Colonna, in particolare la prima edizione del 1543, esclusivamente riservata alla lirica spirituale della poetessa. In questo caso la strategia esegetica di Corso è così rigorosa che finisce persino per condizionare le sue scelte editoriali: il commento fittamente intrecciato alle liriche infatti mira a esaltare le connessioni tematiche e stilistiche che si possono riscontrare nella seriazione dei testi della Colonna proposta da Corso, dando così vita a una sorta di racconto di un'ideale percorso spirituale, interpretato con strumenti esegetici cari alla tradizione neoplatonica.¹⁰ Nel commento, inoltre, Corso rileva con puntualità i contenuti dottrinali e spirituali, allegando di continuo fonti scritturali, a voler documentare, carte alla mano, il senso profondo di un'esperienza lirica e intellettuale differente da quelle consuete e come tale meritevole, o forse bisognosa, di

⁷ Per le *Rime* di Muzio si veda ora l'edizione a cura di Anna Maria Negri e Massimo Maliverni (Torino, Res, 2008).

⁸ Per la riflessione teorica di Minturno e per le ricadute sul suo esercizio lirico (il volume *Rime et prose del Sig. Antonio Minturno* esce nel 1559 per i tipi veneziani di Rampazzetto) cfr. S. Carrai, *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999 (in part. i capp. 11 e 12).

⁹ Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IX 171 (6092), f. 164r; notizie sull'attività lirica e sulla tradizione del testo in F. Erspamer, *Per un'edizione critica delle rime di Celio Magno*, in «Studi di filologia italiana», XLI, 1983, pp. 45-72; Id., *Lo scrittoio di Celio Magno*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, 1989, pp. 243-50; G. Stella Galbiati, *Epilogo sacro e libro: alcune considerazioni sulle Rime di Celio Magno*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*. Atti del Seminario internazionale di studi Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006, a cura di A. Corsaro, H. Hendrix, P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2007, pp. 369-85.

¹⁰ Per un'analisi del commento di Corso, anche per i suoi aspetti più squisitamente filologici e per un esame del rapporto tra la prima edizione del 1543 e quella del 1558, cfr. M. Bianco, *Rinaldo Corso e il «canzoniere» di Vittoria Colonna*, «Itaque», I, 1998, pp. 35-45; Ead., *Sul commento di Rinaldo Corso a Vittoria Colonna*, «Studi di filologia italiana», LVI, 1998, pp. 271-95; C. Cinquini, *Rinaldo corso editore e commentatore delle Rime di Vittoria Colonna*, in «Aevum», LXXIII, 3, 1999, pp. 669-96.

essere esposta al pubblico meno intendente. E l'enfasi su una letteratura e una poesia nuova e con evidenti motivi di 'modernità' non sembra nemmeno priva di relazioni, anche profonde, con l'esercizio lirico in proprio di Rinaldo Corso, come si osserva nel suo piccolo canzoniere, a tutt'oggi inedito, articolato, almeno nella sua prima parte, come un vero e proprio libretto spirituale.¹¹

Nel novero degli esempi si possono poi citare i *Cento sonetti* di Anton Francesco Raineri, andati a stampa nel 1554 a Milano, accompagnati da una «brevissima esposizione» del fratello del poeta Girolamo, se non di Anton Francesco stesso. Se parte di questa dichiarazione è riservata a illustrare le occasioni cortigiane per cui quei testi erano stati composti, un'altra significativa porzione del commento documenta invece il raffinato ed elitario gusto di una poesia coltivata nei circoli farnesiani frequentati da Raineri. Una lirica, si aggiunga, di non facile evidenza, per la quale nel commento si ribadisce il frequente riferirsi a modelli antichi, specie alla tradizione dell'epigrammatica e all'antologia planudea, a conferma di un'interpretazione aristocratica del fare poesia che ha molti motivi di parentela con quella di Francesco Maria Molza, «di cui l'autore era intrinseco molto», come si afferma nelle note del commento.¹²

All'interno di questa linea che stiamo tracciando, oltre ad altri casi che possiamo in questa sede limitarci a citare, come il commento di Scipione Ammirato ai sonetti di Bernardino Rota in morte della moglie (1560), è forse doveroso dedicare qualche parola all'edizione delle *Rime* di Luca Contile, uscita a Venezia nel 1560 e corredata da un importante commento di Francesco Patrizi e di Antonio Borghesi. In questo caso, per di più, l'iniziativa dell'aggiunta del commento pare una sorta di naturale conseguenza dei percorsi letterari e intellettuali dei due personaggi coinvolti. Nel 1552, infatti, Contile aveva pubblicato un ambizioso *Discorso del Contile Academico Fenicio sopra li cinque sensi del corpo nel comento d'un sonetto del signor Giuliano Gosellini, al cavalier Leone [...]*, il testo di una lettura accademica nella quale aveva lungamente discusso, e con argomenti ai nostri occhi interessanti, sulla teoria del commento alla lirica, giustificando soprattutto la sua personale interpretazione di questa pratica esegetica, fortemente intrisa di sapori neoplatonici. Il

¹¹ Cfr. il manoscritto P.VI.32 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena. Significativamente aperto da un sonetto che ricorda il sedicesimo compleanno dell'autore (il commento alla sezione spirituale delle rime della Colonna, stando alla lettera prefatoria, sarebbe stato composto da un Corso diciassettenne), il libro presenta, sia pure sotto forma di criptocanzoniere, la storia di un'anima che affronta il difficile percorso verso la contemplazione dei misteri divini (al sonetto proemiale, succedono testi dedicati alla Vergine e a Cristo); si trova poi una serie di testi encomiastici, non a caso aperta da un sonetto dedicato alla Colonna (*O dopo il tempestoso, empio furore*) e poi proseguita con omaggi al gruppo correggese nel quale aveva preso forma il commento alle rime.

¹² Dei *Cento sonetti* si veda l'ottima edizione procurata da Rossana Sodano per i tipi della Res nel 2004. Oltre alla bibliografia citata nell'edizione si veda A. Casu, *Romana difficultas. I «Cento sonetti» e la tradizione epigrammatica*, in *La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti*, a cura di R. Cremante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 123-54.

commento, afferma Contile nelle pagine introduttive della sua lettura, è utile solamente quando il commentatore «ha nuova opinione dal concetto de l'inventione cavata», perché tutti i «concetti» espressi dalla poesia contengono una molteplicità di intenzioni che vanno ben oltre il «primo proposito dell'Autore»; se il *furor* platonico sta alla base del processo conoscitivo messo in moto dalla poesia, un analogo *furor* deve condurre l'operato del commentatore, così da permettergli di svelare l'infinita sapienza riposta nei testi letterari: «volesse la nostra buona sorte che si fusse atteso con furor poetico a comentar le Poesie, stupende cose si saprebbero che non si sanno». Si tratta di un modello ermeneutico che ripropone un sistema interpretativo caro a Giulio Camillo, non a caso citato da Contile nella lettura quale massima autorità proprio in qualità di esegeta di Virgilio e di Petrarca (e non si dimentichi che nel 1560 uscirà il secondo tomo delle opere di Camillo, proprio a cura di Patrizi, il quale insisterà con particolare enfasi sulla strategica importanza della *Topica*, intesa come grammatica combinatoria dell'*inventio* per una nuova lirica e, si aggiunga, per una nuova letteratura). Anche Patrizi, del resto, si era esercitato in operazioni di commento alla lirica, in particolare si può ricordare una sua lettura accademica sul sonetto petrarchesco *La gola e 'l somno et l'otiöse piume* (Rvf 7), mandata a stampa nel 1553 assieme ad altre sue opere: in questa lettura, con un bagaglio filosofico e strumenti esegetici ben più solidi rispetto a quelli testimoniati da Contile, Patrizi aveva rivendicato una lettura oltranzisticamente platonizzante del testo, contro il costume consueto dei commentatori petrarcheschi, tutti colpevoli di aver banalmente frainteso la poesia dei *Rerum vulgarium fragmenta*. La vera matrice di quell'esperienza lirica, secondo Patrizi, sarebbe esclusivamente platonica e, di conseguenza, al commentatore spetta il compito di svelare i concetti sapientemente mimetizzati sotto la seducente «scorza» delle parole. Adottando una strategia ermeneutica affine Patrizi si muoverà anche nel commento alle *Rime* di Contile. Importa però, in questa occasione, soffermarci soprattutto sul *Discorso* che Patrizi premette al commento, perché in quel testo propone una lucida disamina della tradizione della lirica d'amore, dai Greci alla contemporaneità, e discute soprattutto delle potenzialità del linguaggio umano, forte della consapevolezza che gli antichi, sia in materia d'amore sia in materia retorica, non hanno esaurito lo scibile e ai moderni spetta il compito di proseguire questo percorso conoscitivo. Questo percorso attraverso il lungo corso della tradizione della lirica amorosa è però per Patrizi relativo ai solo ai soggetti dai quali si ricavano i «concetti amorosi», e necessita del ricorso a strumenti filosofici diversi da quelli di Aristotele, perché «egli non intese così alta filosofia, né tampoco l'amorosa». Muovendo da questi assunti è possibile una rilettura in chiave radicalmente neoplatonica della lirica d'amore: facendo ricorso al mito delle due Veneri, Patrizi traccia una linea evolutiva della poesia d'amore scandita da un progressivo affrancamento dalla sua natura carnale, cui sono ancora

assoggettati i poeti latini e greci, sino alla comprensione piena della sua dimensione celeste e spirituale, in parte espressa da Petrarca e in parte dai cinquanta sonetti di Contile inclusi nelle *Rime*. Da questo ampio quadro storico e filosofico, inteso a precisare gli strumenti ermeneutici capaci di cogliere la modernità della poesia di Contile sia sul piano concettuale sia su quello retorico, seguono poi gli *Argomenti* dei sonetti: Patrizi, sulla scorta di quanto già dichiarato nel *Discorso*, circoscrive il suo esercizio critico alle figure e, soprattutto, ai concetti, svelando da un lato la natura esclusivamente speculativa della poesia di Contile, dall'altro la sua forte novità rispetto al modello petrarchesco. L'affermazione «concetto che non è nel Petrarca» è infatti una sorta di motivo ricorrente, legittimazione, testo alla mano, di una nuova forma di poesia, svincolata dal modello.

3.

Si diceva, in avvio del discorso, che nei primi anni Sessanta coesiste una doppia istanza: cristallizzazione e prove generali di una storia di poesia italiana moderna e contemporanea da un lato, insistente emergere di nuove esperienze e progetti dall'altro. Tra le opere di questi anni che meglio illustrano questa doppia direzione non si possono non ricordare le antologie liriche, una forma di libro che aveva in qualche modo sancito, a partire dalla metà degli anni Quaranta, il definitivo trionfo del petrarchismo. Verso il momento terminale della parabola del successo di questo genere editoriale però, i curatori di antologie più accorti si resero conto della necessità sia di operare una sorta di selezione qualitativa in questo enorme insieme di testi, sia di inserire anche minime note esegetiche per spiegare le ragioni di alcune istanze poetiche. Ecco che allora Girolamo Ruscelli nei *Fiori delle rime de' poeti illustri* (1558) e Dionigi Atanagi nei due volumi di *Poeti toscani* (1565) decidono di arricchire le loro antologie con materiali paratestuali, in particolare inserendo nell'indice finale note di commento di dimensioni diverse.¹³ A scorrere con attenzione queste chiose si ha una immediata testimonianza del pubblico cui spesso erano rivolte le antologie liriche ma anche, o forse soprattutto, il documento di un gusto e di una sensibilità letteraria che, mentre celebra il trionfo della poesia sbocciata grazie a Bembo, già si avvia alla ricerca di forme diverse, segnando nel contempo il punto di arrivo di una tradizione, il suo cristallizzarsi in storia letteraria, e l'avvio di una nuova stagione, ancora *in fieri* e ricca di potenziali vie di sviluppo.

Del resto le testimonianze di una compresenza di riflessione teorica e prassi lirica si faranno sul finire del secolo sempre più numerose; così numerose, si aggiunga, che se osservate nel loro insieme ci si accorge che “fanno sistema”: si candidano, in altre parole, a prendere il posto - assieme a lezioni accademiche e forme di commento “diffuso” riscontrabile negli epistolari - di

¹³ Cfr. P. Zaja, *Intorno alle antologie*, cit.

quella trattatistica teorica sul genere lirico paradossalmente assente proprio in una stagione letteraria dominata da un vero e proprio furore definitorio.¹⁴ Non si può, per questi anni, non ricordare l'esperienza davvero esemplare di Torquato Tasso, che ha modo, nella sua lunga carriera, di sperimentare e registrare diversi orientamenti e posizioni rispetto al linguaggio lirico. Ma ciò che più preme mettere in rilievo è che ogni tappa significativa di questa sperimentazione è scandita da un continuo e fitto intrecciarsi di teoria e prassi, prova lirica e illustrazione del proprio progetto letterario e, con esso, della propria idea di letteratura. Basterebbe, a questo proposito, andare con la memoria alle lucidissime pagine della *Lezione* sul sonetto di Della Casa, apparentemente un esercizio mirato a illustrare «con qual considerazione si debbano leggere i poeti», per usare le parole dello stesso Tasso, in realtà occasione per argomentare attorno alle potenzialità speculative del linguaggio letterario e, in particolare, lirico. E si tratta, in questo caso, di una riflessione non disgiunta da una speciale attenzione ai fatti di ordine stilistico, in nome di una *convenientia* tra parole e cose, tra concetti e stile, per cui anche al sonetto si apre la strada dello stile «grave e magnifico», purché legittimato dalla scelta di concetti gravi e magnifici.¹⁵ Quella lezione, inoltre, ci permette di evocare un nome colpevolmente assente dal nostro discorso, quello cioè di Giovanni Della Casa, sotto il cui nome si muovono, debitamente o meno, diverse esperienze liriche seicentesche, accomunate però tutte dal bisogno di indirizzarsi verso una nuova proposta stilistica e una nuova interpretazione del linguaggio lirico.¹⁶ Ma per tornare a Tasso, pur non potendo in questa sede ripercorrere passo passo il suo continuo interrogarsi sulle ragioni della lirica, all'interno di un sistema di pensiero teorico in continuo *fieri*, corre almeno l'obbligo di citare l'edizione delle rime andata a stampa per i tipi di Osanna del 1591, per la quale, com'è noto, Tasso decise di approntare un autocommento. In questo caso si assiste a un fenomeno interessante: la selezione dei testi in vista della stampa, il fitto lavoro variantistico cui Tasso li sottopone in vista della loro collocazione all'interno di un organico libro e l'intero autocommento sono infatti parte di un coerente progetto di rilettura della propria esperienza lirica amorosa, rivista e riproposta in

¹⁴ Un preciso panorama della lirica degli ultimi anni del Cinquecento si può leggere in R. Brusagli, *La preponderanza petrarchista*, in *Storia letteraria d'Italia*, vol. *Il Cinquecento*, a cura di G. Da Pozzo, t. III, *La letteratura tra l'eroico e il quotidiano. La nuova religione dell'utopia e della scienza (1573-1600)*, Padova, Piccin – Nuova Vallardi, pp. 1559-1615. Per un panorama del dibattito teorico attorno alla lirica cfr. G. Frezza, *Sul concetto di 'lirica' nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento*, in «Lettere Italiane», 53, 2, 2001, pp. 278-94.

¹⁵ Cfr. C. Scaparti – E. Bellini, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso Tesoro Pallavicino Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990.

¹⁶ Per un'analisi della fortuna del modello dellacasiano cfr. A. Afribo, *Dellacasismo. Per uno studio sulla ricezione e gli usi del Casa lirico*, in «Stilistica e metrica», VII, 2007, pp. 131-60, ora in Id., *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009, pp. 209-35.

chiave squisitamente neoplatonica e, più precisamente, ficiniana.¹⁷

Un altro caso che corre almeno l'obbligo di citare è quello di Pomponio Torelli, cui spetta anche il merito di aver proposto uno dei pochi veri e propri trattati sulla lirica. *Leader* ideologico dell'Accademia degli Innominati di Parma, Torelli, alternando teoria e prassi, propone un compiuto discorso nel tentativo di ridefinire, con strumenti aristotelici, ma con un importanti prelievi dalla tradizione neoplatonica, la poesia lirica e, in particolare, la poesia di materia amorosa, quale più significativa eredità petrarchesca. Nella proposta torelliana, capace di costruire attorno a sé un consenso generalizzato tale da fare dell'esperienza lirica dell'Accademia un progetto comune, si assiste, in realtà, a un progressivo scollamento dai modelli più prossimi, in specie Petrarca e Bembo, un affrancamento che passa attraverso la radicale reinterpretazione della topica amorosa attraverso una riproposizione di una mitologia amorosa di impianto ficiniano. E, ancora, sarà interessante rilevare come il libro di *Rime amorose* del 1575 si concluda con il *Sogno del Perduto*, una lunga visione in ottave che ricorda impianti poemati trionfali; l'accurata descrizione del volo dell'anima attraverso la contemplazione della bellezza che troviamo in questo testo finisce per essere, assieme ad importanti prese di posizione rispetto alla tradizione letteraria, una sorta di autocommento alle sue rime, come ha ben colto Lucia Denarosi nel suo recente studio dedicato all'Accademia degli Innominati e come hanno dimostrato i curatori dell'eccellente edizione delle *Rime* e del *Trattato*.¹⁸

Sempre nell'ambito accademico, luogo ideale di produzione e di sedimentazione di idee attorno al letterario alla ricerca di una cifra 'moderna' sarà da citare, nel novero dei casi di lirica commentata, anche l'esperienza dell'Accademia degli Occulti di Brescia che, com'è noto, darà alle stampe dapprima una raccolta di poesia latina (1565) e poi, in forma molto più articolata e complessa, un libro di poesia volgare nel 1568. Fin dalla sua nascita l'accademia aveva cercato di precisare le istanze che la animavano, tanto che in un *Ragionamento* Cosimo Lauri aveva dichiarato che l'Accademia era votata alla «misteriosa poesia, così da pochi conosciuta e da pochi e da niuno che giudizioso sia biasmata».¹⁹ Nell'antologia edita nel 1568, coerentemente con queste dichiarazioni,

¹⁷ Sull'autocommento alle rime tassiane si vedano, anche per la bibliografia pregressa, E. Ardissino, *Commento ed autocommento in Tasso: la lirica*, in *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2002, vol. I, pp. 231-44; V. De Maldé, *Torquato Tasso, Autocommento alle Rime (1591)*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, a cura di C. Caruso e W. Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 239-50.

¹⁸ Cfr. L. Denarosi, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003; *Poesie con il Trattato della poesia lirica*, intr. di R. Rinaldi, Testi, commenti critici e apparati a cura di N. Catelli, A. Torre, A. Bianchi e G. Genovese, Parma, Guanda, 2008.

¹⁹ *Ragionamento fatto dal Selvaggio Accademico nel nascimento dell'Accademia Delli Occolti*, Brescia, Marchetti, 1565, c. a4r; nel testo del *Ragionamento* Cosimo Lauri, Selvaggio Accademico, ricorda, non a caso il sonetto

accanto alle rime dei singoli accademici vennero collocate le loro imprese seguite da un ambizioso discorso che ne svela il significato. Benché tra impresa, discorso sull'impresa e lirica si stabilisca un rapporto in realtà assai meno organico di quanto sarebbe lecito aspettarsi,²⁰ si costruisce, talvolta in modo forzato, un discorso unitario tale da garantire, per ogni autore, un medaglione, una sorta di biografia intellettuale, composta da diversi elementi.²¹ Lo stesso curatore, del resto, nella lettera prefatoria afferma di non essersi preoccupato dello stretto legame tra impresa e rime, perché è dal rapporto tra le due parti che dovrebbe emergere il ritratto del singolo accademico: dall'impresa con note attinte alla *gravitas*, dalla liriche con tonalità riprese dalla *suavitas*. Quale sia la storia del libro, che forse meriterebbe di essere messa in luce con maggior precisione, ne emerge un progetto letterario e culturale di grande fascino e con evidenti motivi di modernità, illustrati in modo puntuale e accurato. Per comprendere la forza e la compattezza di questa operazione può essere utile fare un parallelo con la raccolta di *Rime di diversi eccellenti autori bresciani* andata a stampa nel 1553 per le cure di Girolamo Ruscelli: in quel caso il poligrafo dichiarava nella prefatoria di voler inaugurare una collana di antologie dedicate alle diverse città italiane, avviando una geostoria della poesia italiana contemporanea. Chiaro in quel caso il desiderio di ingraziarsi una città da parte del poligrafo; ma l'operazione era in qualche modo estranea alla città stessa, era diretta da lontano e da un abile operatore culturale. In altre parole, non c'era un progetto autoriale così forte come quello espresso dall'Accademia degli Occulti, che in questo modo non solo si candida ad essere davvero espressione del *genius loci*, ma che esibisce le ragioni della sua specificità e novità all'interno del panorama nazionale.

4.

Come abbiamo osservato sin qui, si assiste, da diversi fronti e con intenzioni diverse, ad una frequente forzatura dell'interpretazione della poesia amorosa, che comporta, ad esempio per Contile, Tasso, Torelli, gli Occulti bresciani e anche altri che intraprendono questa strada, un forte ispessimento dell'impegno dottrinale nelle zone di commento ai testi e nella prassi lirica il procedere verso forme di rarefatta intellettualizzazione della vicenda amorosa. Proprio nella parte finale del secolo, del resto, commenti e autocommenti si fanno sempre più numerosi e in

petrarchesco *La gola e'l sonno* per biasimare la scarsa dedizione agli studi filosofici cui l'Accademia intende porre rimedio.

²⁰ Molte liriche non erano evidentemente state composte per l'antologia e, anzi, dall'indice, che riporta nelle didascalie le occasioni per cui i diversi componimenti sono stati scritti, facilmente si scopre che molti di questi testi, quando non sono amorosi, sono legati a occasioni di vita pubblica (di scambio, obituari e così via).

²¹ Si veda A. Maggi, *L'identità come impresa in Rime degli Accademici occulti*, in «Esperienze letterarie», XXII, 1, 1997, pp. 43-61.

quest'occasione non potrò che alludere ad alcuni di questi casi. Penso, ad esempio, all'esperienza di Giuliano Goselini che tra il 1572 e il 1588 pubblica cinque edizioni delle sue rime, corredando, in particolare, quella uscita nel 1573 con una dotta *Dichiarazione* dell'autore. In questo caso tutto il lavoro autoesegetico si concentra soprattutto sul piano dei concetti, in nome di una interpretazione allegorica delle proprie liriche, che Goselini intende presentare come ricche di sensi riposti e oscuri. Con il rischio, implicito quando si adotta questa strategia ermeneutica, di fare del testo lirico un mero pretesto per digressioni di carattere erudito. Ma, per citare almeno qualche altro caso significativo, specie sul fronte di nuovi orizzonti della poesia lirica, andrà ricordato il caso dell'autocommento di Gabriele Fiamma alle sue *Rime spirituali*, apparse una prima volta nel 1570. Le ragioni di questa scelta di Fiamma, non si dimentichi, non vanno disgiunte dal quadro sociale e religioso di questi anni, per cui possono anche apparire una sorta di difesa preventiva che, com'è noto, non risparmiò Fiamma dalle maglie sempre più fitte del controllo inquisitoriale. Ma il poderoso autocommento non si giustifica solamente con questi motivi, perché Fiamma, al suo interno, argomenta le scelte del suo progetto, per il quale chiama a modello ideale, accanto a Petrarca, il salmista David, tanto che anche l'organizzazione del libro di rime seguirà quell'esempio, e dimostra la volontà di indicare ai suoi lettori la via più conveniente di leggerle, sia pure attraverso una forma di esegesi opposta a quella intrapresa da Patrizi e da Goselini, mirata non tanto a una interpretazione, per così dire, creativa, ma anzi al rinvenimento dell'intenzione unica e più profonda dell'autore. Nel caso di Fiamma, inoltre, pare lecito affermare che poesia e commento, lirica e prosa, almeno per un discreto numero di testi, siano concepiti insieme e siano pensati per essere fruiti attraverso una lettura che «va dai versi alla prosa e viceversa, basata dunque su una fondamentale circolarità ermeneutica».²² Ma, ancora sul fronte composito e sempre più fitto di presenze della poesia spirituale, andranno ricordate le *Rime* di Angelo Grillo edite nel 1589, arricchite dalle annotazioni di Giulio Guastavini, futuro commentatore della *Liberata* (già aveva aggiunto le chiose ai testi di Grillo nelle *Rime di diversi*). O, infine, con uno dei casi più affascinanti di intreccio tra poesia e prassi, cioè quello dell'edizione della canzone *Deus* di Celio Magno andata a stampa nel 1597. Secondo un costume diffuso negli ambienti veneziani, in particolare nella cosiddetta accademia veniera, il testo lirico non si presenta spoglio, ma circondato da importanti materiali di corredo, dalla biografia al commento.²³ Insomma, anche in questo caso una lirica che

²² Cfr., anche per la bibliografia pregressa, P. Zaja, «Perch'arda meco del tuo amore il mondo». *Lettura delle Rime spirituali di Gabriele Fiamma*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinquecento e Settecento*, a cura di E. Ardisino e E. Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, in corso di stampa.

²³ Sulla funzione delle biografie premesse alle edizioni patrocinate del circolo di Venier si veda ora M. Bianco, *La biografia a servizio dell'esegesi: i canzonieri postumi nella Venezia di pieno Cinquecento*, in *Il Poeta e il suo pubblico*.

ambisca ad avere ragioni per essere percepita come moderna, che si intende sottesa profondamente da una tensione conoscitiva e morale, ha bisogno di presentarsi al pubblico esibendo le istanze progettuali, la propria carta d'identità teorica. Come forse è noto, l'edizione del 1597 presenta infatti non solo la canzone di Magno, un testo spirituale caratterizzato da una meditata *gravitas*, ma anche un ricchissimo corredo di materiali di commento, con i *Discorsi* di Ottavio Mennini, un *Commento* di Valerio Marcellini, e due *Lettoni* di Teodoro Angelucci, con il risultato che per i 129 versi della canzone abbiamo ben 156 pagine di esegesi. Si tratta di un'operazione orchestrata in prima persona da Celio Magno, che, in un attento lavoro di preparazione del testo testimoniato dal codice Marciano it. IX 172 [6903], voleva far emergere una linea di lettura dotta e sapienziale, tutta innervata di momenti di tensione neoplatonizzanti, con il risultato di caratterizzare l'esercizio lirico come momento altamente impegnato sul piano speculativo e conoscitivo.²⁴

Nel percorso forse troppo scorciato e cursorio che ho cercato di delineare mi sembra però che almeno qualche linea di tendenza generale sia ravvisabile. In prima istanza, anche senza ulteriori prove documentarie, mi sembra che il progressivo crescere del materiale esegetico attorno ai testi lirici – in forma di commento, autocommento, lezione accademica, biografia – dimostri il crescente bisogno di voler garantire una patente di modernità alla poesia. Forte mi pare il desiderio di ancorare in questo modo la lirica a un'esperienza conoscitiva primaria, in risposta ad una sorta di ansia verso l'adeguamento alle forme della modernità, a un sistema dei saperi, e a una società disegnata su di esso, nel quale il letterato e la lirica devono, con fatica, trovare una loro nuova collocazione. Va poi osservato che il modello bembiano, inteso quasi come un utopico desiderio di fare dell'esperienza lirica amorosa un modo di comunicare un intero mondo intellettuale, nella seconda metà del secolo tramonta; e, ad esso, segue o una profonda ridefinizione del tema amoroso, o ci si avvia ad un suo abbandono in nome di un allargamento dell'orizzonte del poetabile (e ciò comporta l'apertura verso altri modelli, anche e soprattutto per l'organizzazione e la struttura del *liber* di rime). A testimonianza di questo agitarsi in direzione di un non ben definito moderno sta poi anche l'evidente aprirsi di tensioni sul fronte delle forme, che qui non abbiamo purtroppo avuto il tempo di documentare a sufficienza. Ma l'abbandono dei generi metrici petrarcheschi, resi canonici da Bembo, apre la strada verso una sperimentazione che è anche una messa in discussione dei modelli volgari: si possono ricordare, ad esempio, l'archeologica ripresa dei Siciliani da parte di

Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento, Atti del convegno di Ginevra, 15-17 maggio 2008, Genève, Droz, in corso di stampa.

²⁴ Sulla canzone e i commenti pubblicati nel 1597 cfr. G. Stella Galbiati, *Contributo per Celio Magno: una lettura della Canzone Deus, insieme ai suoi antichi commentatori*, in *Studi di onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli*, a cura di D. Camilli, Pisa-Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 2007, pp. 129-44.

Berardino Baldi,²⁵ il complesso e articolato piano di rifondazione, attuato almeno a partire degli anni Ottanta, da Gabriello Chiabrera, l'imponente tradizione del madrigale, vera apertura verso una lirica 'moderna', con un proprio statuto, fortemente connesso, tra le altre cose, con il mondo musicale, ma anche, per citare qualche esempio meno noto, il caso di Bartolomeo del Bene che compone un poema filosofico *Città del vero*, di fatto un trattatello divulgativo della *Etica nicomachea* di Aristotele, organizzato con una serie di odi alternate a un autocommento.²⁶

L'analisi più approfondita di questa complessa e per certi tratti composita tradizione dunque, specie per il periodo che dal 1570 va sino alla fine del secolo, tenendo conto nel contempo di fatti metrici e retorici, delle scelte di modelli per l'articolazione del *liber*, dell'esibita e quasi ansiosa spinta verso l'esegesi quale forma di legittimazione teorica, probabilmente permetterebbe di dare maggiore consistenza e spessore a categorie scivolosissime come Manierismo, tardorinascimento, prebarocco, e così in via. In questi anni, insomma, come sembrano testimoniare le liriche e i numerosi paratesti che le accompagnano, ci sono molte esperienze, magari in conflitto tra loro, ma tutte accomunate del desiderio di mostrare le ragioni di un'appartenenza al moderno che forse si sente forse perduto per sempre.

²⁵ Cfr. per questo aspetto M. Volpi, *Bernardino Baldi lirico*, in *Bernardino Baldi (1553-1617) studioso rinascimentale: poesia, storia, linguistica, meccanica, architettura*, Atti del Convegno di Studi di Milano (19-21 novembre 2003), a cura di Elio Nenci, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 25-54

²⁶ Copie del poema, ancora inedito, di Del Bene, poeta di corte presso Enrico II, si trovano alla Staatsbibliothek di Monaco (Cod. Ital. 161 [Vict. 22]) e alla Bibliothèque Municipale di Mans (ms. 7); cfr. J. Balsamo, *Note sur l'élégie à Bartolomeo Delbene florentin*, in «Revue des Amis de Ronsard», X, 1997, pp. 145-63. Una versione dell'opera, tradotta in latino e con un commento, sempre in latino, ma ad opera di Théodore Marcile, andrà alle stampe a Parigi nel 1609 per i tipi di Drouart con il titolo *Civitas Veri sive Morum* (più ricca la bibliografia sulla stampa latina; cfr F. Joukovsky, *Une commande de Marguerite de Savoie: la Civitas Veri de Bartolomeo Delbene*, in *Mélanges de Poétique et d'histoire littéraire du XVIe siècle offerts à Louis Terreaux*, a cura di J. Balsamo, Paris, Champion, 1994, pp. 465-81).