

ISABELLA BECHERUCCI

Il Convegno *Il poeta e il suo pubblico*.
Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento
(Ginevra, Uni Dufour, 15-17 maggio 2008)

Più che giustificate in questa sede, e tutto sommato essenziali, le cerimonie di apertura, tanto più per un convegno che cade in occasione dell'anniversario dei dieci anni della Fondazione Barbier-Mueller che è uno dei suoi principali sostenitori, oltre che il centro di gravitazione di studiosi di tutto il mondo per la bella collezione di cinquecentine ora depositata nella Biblioteca di Italiano – parte della Biblioteca della Facoltà di Lettere dell'Università di Ginevra – e di cui fresco di stampa giunge sulla tavola dei conferenzieri, come strumento indispensabile di lavoro, il monumentale catalogo¹.

È, dunque, al prof. Michel Jeanneret, Presidente della Fondazione Barbier-Mueller, che si deve, dopo i rapidi saluti della D.ssa Lorenzo (addetta all'Istituto Culturale d'Italia in Zurigo, in sostituzione del Console generale d'Italia) e del Decano della Facoltà di Lettere, prof. Eric Wehrli, l'interessante ricostruzione delle vicende che hanno portato alla nascita di questa Fondazione che, assieme alla Martin Bodmer a Cologny, assolve ora al compito di promuovere lo studio della cultura rinascimentale italiana.

Come riprenderà nella tarda serata Jean Balsamo, ad introduzione della sua lezione su *Montaigne, lettore dei poeti italiani* (scelta come conferenza annuale della Fondazione), l'origine di questa rinascita di studi si deve agli straordinari interessi bibliografici di Jean Paul Barbier-Mueller il quale, partito dalla collezione di *principes* ed edizioni a tirature rarissime dei poeti della Pléiade e dei loro successori fino alla fine del XVI secolo (per la quale cura egli stesso un catalogo scientifico ricco di informazioni bibliografiche e biografiche²) arriva ad occuparsi e raccogliere le edizioni dei poeti italiani che furono modello per gli amati scrittori francesi del XVI secolo: creando, così, anche quella collezione italiana che, accresciutasi nel tempo fino a raggiungere i 450 pezzi fra incunaboli ed edizioni fino a tutto il 1600 – come peraltro ci informa ora il catalogo – e divenuta di conseguenza autonoma dal suo tronco di partenza, è stata affidata, sotto forma di Fondazione, all'Università di Ginevra.

Un esempio dell'importanza dei volumi della raccolta e dell'abbondanza delle informazioni anche inedite che vi si possono ricavare è stato fornito dalla relazione, quasi in conclusione della seconda giornata, di Massimo Danzi, *Le glosse di Celio Calcagnini alla Commedia di Dante*³.

Lo studioso, riportando all'attenzione l'opera dantesca rimasta occultata dal tema di un convegno centrato essenzialmente sulla lirica (come peraltro esplicita il sottotitolo del convegno: ma un ritorno alla presenza dantesca nei commenti emerge anche dalle postille che il Segretario del Della Casa appo-

ne alle *Rime*, come infatti ha segnalato Giuliano Tanturli), recupera senz'altro il più importante dei postillati della collezione, che inquadra dapprima storicamente nell'ambito dei commenti cinquecenteschi alla *Commedia* dopo l'aldina del 1502 e poi in quel particolare *humus* culturale della Ferrara rinascimentale fra Boiardo e Ariosto, che è l'ambito appunto dove il Calcagnini lavora. Se è pur vero che molto di questa glossa ricca e abbondante (di cui peraltro il Danzi evidenzia la mancanza di elementi certi per la sua datazione, attribuibile comunque al primo decennio del secolo) deve al Landino, anche quando non è esplicitamente segnalato, e utilizza suoi materiali, è vero anche che il postillato conserva grande importanza soprattutto grazie a quella sua costante attenzione a fatti morfologici e sintattici che collabora a preparare il terreno alle grammatiche a venire, come a suo tempo aveva indicato il Dionisotti («la grammatica nuova nasce dalle postille a margine di Dante, Petrarca e Boccaccio»).

Quanto all'aspetto fisico del volume, molto destrutturato per il trasferimento delle carte postillate su un diverso supporto, probabilmente ottocentesco, e ridotto per la rifilatura delle carte (causa anche della perdita di molte parti di glosse), vale la pena di recuperare l'ottima scheda del catalogo *De Dante à Chiabrera*, anche a mo' di esempio della cura con cui è stato redatto (e tenendo conto che essa è preceduta da una breve ricostruzione storica di Dante nel Rinascimento, da alcune riproduzioni di pagine annotate dal Calcagnini ed è seguita dalla descrizione della tipologia delle postille e da una rapida scheda sull'umanista):

Hauteur: 152 mm, exemplaire interfolié et monté au format grand in -8° (194 mm).
Cartonnage vert du débout du XIX siècle, dos orné.

Provenance: sur le feuillet a2, blason enluminé, d'un premir possesseur non identifié¹; l'exécution est attribuable à un atelier vénétien travaillant pour Alde, celui du «First Pisani Master» ou d'Alberto Maffei [voir H.K. Szépe, «Bordon, Dürer and modes of illuminating Aldines», in *Aldus Manutius and Renaissance Culture*, 1998, p. 185-200, illustrations 4 et 6, ainsi que A. Dillon Bussi, «Le Aldine miniate della Biblioteca Medicea Laurenziana», in *Aldo Manuzio tipografo*, p. 201-205 et planches p. 219 e 221]; l'exemplaire est annoté de la main de l'humaniste ferrarais *Celio Calcagnini* (1479-1541), voici ci-dessous, notice *ad vocem*; inscription sur le titre, datée du octobre 1852, signée de *Giuseppe Antonelli* (1803-1884, bibliothécaire de Ferrare; Parenti-Frati, I, 44) attestant l'authenticité de l'annotation; un reçu, daté Ferrare, 16 décembre 1520, portant la signature de Calcagnini, est relié en tête du volume.

¹ Le blason se lit «de...à trois fleurs de lys de... sur un mont de trois coupeaux de..., une fasce de... chargée de trois trois clous (?) mis en pointe, sur le tout»; celui de la famille Calcagnini est écartelé aux 1 et 4 de gueules au lion passant d'or à la patte antérieure appuyée sur un besant du même, aux 2 et 3, d'or à trois besants de gueules⁴.

La citazione, e l'anticipazione della comunicazione del Danzi in sede proemiale, vuole essere anche una sorta di pubblicità di questo centro di studi così vivace: infatti, mentre Jeanneret, sempre in apertura dei lavori, aveva ricor-

dato i due principali organi di diffusione degli studi rinascimentali della Fondazione, la rivista *Italique* e la collana *Textes et Travaux*, Balsamo fa seguire, in forma ufficiosa, ai suoi cenni 'storici' sulle vicende che hanno portato alla nascita di questa istituzione privata l'importante annuncio della creazione, proprio a partire da questo decimo anniversario, di una borsa di studio annuale per ricercatore garantita dalla Fondazione stessa.

È in questo ormai decennale fervore di studi che si è impiantato dunque il convegno, i cui atti – doverosamente nei confronti di un alacre lavoratore proprio dentro questo cantiere di studi, ma da tempo rimpatriato e purtroppo assente in questa importante occasione di confronto – saranno dedicati a Guglielmo Gorni: così Roberto Leporatti, che insieme a Massimo Danzi ha organizzato la manifestazione, in conclusione della parte ufficiale e come invito ad entrare in *medias res*.

Ad introduzione delle quali simbolicamente sono poste tre donne, forse riflesso dell'importanza nel Rinascimento della funzione femminile, nei tre aspetti di lettrice, produttrice e commentatrice di poesia, sulla quale si sofferma a lungo la seconda relatrice, Virginia Cox, forte dei più che decennali lavori dedicati all'argomento, e di cui si possono ora godere i frutti (nella recentissima monografia V. Cox, *Women's Writing in Italy 1400-1650*). Così è una poetessa ben nota nella seconda metà del Rinascimento quasi la protagonista di tutt'e tre le relazioni inaugurali della prima giornata, presentata da diverse angolature: Lina Bolzoni, sulla base della sua recente antologia *Poesia e ritratto nel Rinascimento*⁶, di Laura Battiferri ricorda lo straordinario ritratto dipinto dal Bronzino verso il 1560 (ora conservato a Palazzo Vecchio) e, fra le numerose poesie che furono scritte per questo capolavoro della ritrattistica cinquecentesca (il gruppo di sonetti di Benedetto Varchi, del Lasca, di Gherardo Spini e dello stesso Bronzino), rilegge in particolare proprio il sonetto del pittore, *La casta e bella, ov'io mi sano e 'mpiago*, per mostrare come sia importante per l'esegeta cogliere i nessi e le allusioni che il quadro evoca e che la sua descrizione poetica rende in qualche modo espliciti.

Il ritratto è, infatti, sempre presente al poeta che lo descrive e a questo allude, anche nella sua struttura fisica: fra gli esempi numerosi è citato anche il sonetto di Panfilo Sasso, *Parendo a te ch'avesse el mio ritratto*, dove il «pinto in cassa» del v. 7 («tu m'hai vivo in catena e pinto in cassa») è per la Bolzoni un'esplicita allusione alla cassa, allo scrigno, in cui il ritratto era chiuso in quanto oggetto privato; ed è in quest'ottica pratica che la studiosa propone di leggere anche i due *Sonetti dello specchio* di Baldassarre Castiglione, *Ecco la bella fronte, e 'l dolce nodo*, e *Quando il tempo che 'l ciel con gli anni gira*: cioè in una lettura congiunta che li prevede come montati dietro uno specchio che li conserva e li nasconde assieme al ritratto (quello di Elisabetta Gonzaga conservato agli Uffizi?), a cui i sonetti infatti alludono: «come un coperchio scorrevole o incardinato alla cornice, lo specchio può proteggere il ritratto e sottrarlo a sguardi inopportuni e insieme riflettere un volto, mentre i versi diventano sanzione di un ricordo, didascalia del ritratto o voce nascosta dell'immagine riflessa»⁷.

Se le immagini poetiche possono essere un commento al testo lirico e una maniera diversa di affrontarne l'interpretazione (come anche le imprese: valga

l'esempio della pina sul fuoco dell'Accademia degli Accesi col motto *Hinc odor et fructus* utilizzata dal Guidini in conclusione della sua lezione accademica: cfr. più avanti), allora la citazione del *fortunato velo* al v. 10 del sonetto del Bronzino alla Battiferri dovrà alludere, oltre che 'al corpo della donna', «c'ha d'honore e di virtù l'intera verga», anche al velo leggerissimo e trasparente del ritratto che le scende dai capelli fino al petto, «e che confina con le mani che reggono il libro aperto, deputato a dirci qualcosa di più, a farci entrare appunto in una dimensione che il velo del corpo – e del ritratto che lo rappresenta – può solo suggerire»⁸.

Guardiamolo ancora una volta, dunque, questo celebre ritratto: è un busto di donna, col volto preso di profilo su cui risalta il naso accentuato a ricordo dell'altrettanto celebre raffigurazione dantesca, che tiene nelle bellissime dita affusolate un libro aperto su due sonetti petrarcheschi, il LXIV e il CCXL; il volto schiva lo sguardo dello spettatore e allo stesso tempo lo invita alla lettura di due testi non contigui del *Canzoniere*, implicitamente indicando un'operazione critica, di cernita e scelta fra i trecentosessantasei pezzi dei *Rvf*.

Su questa operazione, infatti, Virginia Cox si sofferma per mostrare il messaggio nuovo che emana dal ritratto, per cui la donna non è più, come nel Medioevo, solo destinataria di poesia in quanto esperta in materia d'amore, senz'altra erudizione né conoscenze letterarie o dottrina (*Vita Nuova* 16: «E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere li versi latini»), ma si è trasformata in una lettrice di tipo umanista che addirittura si avvicina all'immagine maschile del filologo: per la quale trasformazione, mentre è mostrata la bellissima incisione del Foresti, dall'incunabolo *De plurimus claris selectisque mulieribus*, Ferrara, 1497 – che presenta una figura di donna nel suo studio in atto di confrontare testi diversi come S. Agostino o San Gerolamo – contemporaneamente sono citati i ritratti di Ippolita Sforza fatto da Matteo Bandello nella parte proemiale del libro I delle *Novelle* e quello di Laudomia Forteguerra nella dedica a *Dell'istituzione di tutta la vita dell'uomo nato nobile e in città libera* di Alessandro Piccolomini (e su quest'ultimo e sull'importanza di questa colta gentildonna senese nella sua vita tornerà ad insistere Eugenio Refini nella relazione sulla *Lettura* padovana del Piccolomini del sonetto della Forteguerra per Margherita d'Austria, *Ora ten va superbo, or corri altero* del 1541).

Laura Battiferri non è più dunque l'erede di Laura o Beatrice, ma di Dante e di Petrarca, come poi dichiarato esplicitamente sempre dal Bronzino nel sonetto *Io giuro a voi per quella viva fronde*:

Che se le fortunate Oretta, e Bice
Onora il mondo, e all'altrui senno, e opra
Si dee non men, ch'ai lor merti dar vanto,

Voi per proprio valor Laura, e Beatrice
Vincete, e siete ai lor pregi di sopra
E forse ai loro amanti in stile, e canto¹⁰.

Proprio quella raccolta di poesie pubblicata a Firenze con gli auspici e i consigli di Benedetto Varchi, *Primo libro delle opere toscane* (Firenze, Giunti, 1560), che incorona la Battiferri dell'alloro poetico in quegli anni centrali del Cinquecento indicati da Dionisotti come momento culminante della scrittura femminile e dalla Cox fatti, invece, slittare almeno fin dentro a tutto il primo decennio del Seicento¹¹, è ricordata da Maria Antonietta Terzoli all'interno di una relazione tesa ancora una volta a sottolineare il ruolo fondamentale delle dediche, secondo quella prospettiva d'indagine tutta nuova da lei aperta e che trova ormai un autorevole voce di riferimento nella rivista «*Margini. Giornale della dedica e altro*», di cui sono già stati pubblicati on-line i primi due numeri, nonché sul sito www.margini.unibas.ch: il libro in versi della Battiferri è citato, in particolare, come esempio di quella tipologia non secondaria che prevede il doppio binario di dedica in prosa e in versi, per cui alla lettera dedicatoria ALL'ILLUSTRISSIMA ET ECCELLENTISSIMA SIGNORA, LA S. LEONORA DI TOLLEDO, Duchessa di Firenze, & di Siena, Signora, e padrona sua osservandiss. segue il sonetto dedicato «Alla Duchessa di Fiorenza e Siena», *A voi, Donna real, consacro e dono* a cui si aggiunge, proprio in conclusione del libro, ancora un sonetto per Eleonora di Toledo, *Felicissima Donna, a cui s'inchina*¹².

Le dediche – nel Cinquecento in prevalenza in forma epistolare – appaiono a prima vista come scritture effimere, tanto che spesso non sono riproposte neppure in seconda edizione (sono citati naturalmente gli *Asolani* con la lunga dedica a Lucrezia Borgia caduta nella seconda impressione e sostituita nella terza con una al Cardinal Annibal Caro), ma in realtà detengono una funzione importantissima, se è vero che grazie ad esse non solo si forniscono spesso indirizzi di lettura fondamentali, ma anche si tramandano informazioni sulla storia della composizione dell'opera nonché sulla personalità del dedicato: mentre sul primo aspetto si fermano quasi tutti i convegnisti, fra cui saranno da ricordare le ampie e gustose citazioni di Antonio Rossi dalle opere poetiche del frate minore Olimpo da Sassoferrato (in particolare dalla *Camilla*: «Hieronymo Olimpo ad lectore» e dalla *Gloria*: «Alli lettori parla el libro»), la Terzoli menziona, invece, fra i destinatari di libri di poesie, la figura di Cassandra Marchese, a cui Sannazaro invia le sue *vane e giovenili fatiche, per diversi casi da la Fortuna menate, e finalmente in picciolo fascio raccolte* (ovvero la raccolta di *Sonetti e Canzoni* uscita postuma a Napoli, da Sülzbach, nel novembre del 1530). Nella breve ma elaboratissima dedica Cassandra è presentata – proprio in accordo con le posizioni della Cox – contemporaneamente come lettrice esperta che si sostituisce al pubblico dei *Rvf* e come critica letteraria che dovrà distinguere con la sua giusta bilancia le rime mediocri dalle pessime e a tutte concedere pietosa venia.

Se la fra le righe di questa dedica è indubbio l'influsso del sonetto proemiale dei *Rvf*, di cui la Terzoli evidenzia gli stretti punti di contatto, sarà tuttavia da rilevare anche il ricordo che essa sembra conservare della lettera dedicatoria del solerte editore della *princeps* dell'*Arcadia* «Al Reverendissimo e Illustrissimo Signor Cardinale di Aragona Petro Summonzio», da tempo restituita alla sua posizione di apertura nell'edizione economica a cura di Francesco Erspamer¹³. Proprio nella sua parte conclusiva, infatti, non solo torna il sintagma

petrarchesco *pietosa venia* ma anche la metafora del naufragio, come se l'autore delle *Rime* avesse voluto esplicitamente ricollegarsi a quella sua prima, lontana, stagione poetica:

Ma se non sarà la stampa di quella bellezza qual altra volta vi soleva essere, e secondo per l'altre più quiete città di Italia si costuma al presente, deverase a questa nostra patria concedere *pietosa venia*, trovandosi adesso per le rivoluzioni di guerre sì deformata che appena di questa tal lettera ho possuto avere commodità.

Legga dunque felicemente sua Reverendissima e Illustrissima Signoria, la *Arcadia* del suo Sannazaro, e allegrese vederla una volta di tanta incorrezione liberata. E poiché lo autore di quella, sol per servare fede si contenta sopto altro cielo andare fluttuando, almeno veda *le opere sue dopo sì lunga tempesta ridutte in porto*¹⁴.

Dal Petrarca citato al Petrarca commentato il passo è breve e a compierlo è il gruppo di relazioni successive, a partire dalle *Osservazioni sul commento del Vellutello* di Simone Albonico, per arrivare, passando per i commenti e le imitazioni delle canzoni sorelle (Victoria Kirkham, *La sorellanza lirica e la tradizione dei commenti da Varchi a Tasso, con una postilla sul Bronzino*), a quella di Alberto Roncaccia sul Castelvetro commentatore dei *Rvf*.

Puntuale e sistematica, secondo il costume dello studioso, l'inquadratura del commento del Vellutello, primo nell'ordine di comparsa, in quel 1525 che fu anche l'anno delle *Prose della volgar lingua*, e di fondamentale importanza, nonostante venga ricordato che, nel commento della Bettarini, tiene spesso dietro alle citazioni del Daniello (1541) e Castelvetro (1582). È, infatti, sulla rivalutazione dell'operazione critica del Vellutello – il tanto denigrato riordinamento su base tematica – che insiste l'Albonico, ricordando come il Vellutello sia partito proprio là dove più in epoca moderna altri critici, fra cui Marco Santagata, sono poi ritornati: cioè sulla contraddizione fra alcuni testi di anniversario che, infatti, il commentatore cinquecentesco aveva dislocati¹⁵. L'operazione critica di Vellutello nel riordinare i pezzi del *Canzoniere* attraverso il filtro del fatto biografico per Albonico è tanto più significativa proprio per chi si accinge allo studio dei canzonieri cinquecenteschi, costruiti sotto l'influsso di questa lettura biografica dei *Rvf*: valga l'esempio delle *Rime* del Bembo, per fare finalmente il nome dell'iniziatore ufficiale del petrarchismo, che non solo recupera la tripartizione sul tipo vellutelliano ma anche la scansione cronologica della vicenda biografica.

Inversamente alla lettura applicata su tutto il *Canzoniere* del contributo sul Vellutello, la relazione del Roncaccia mette a fuoco, invece, del commento del Castelvetro, l'intervento su uno solo dei *fragmenta*, ovvero il positivo approccio a quella canzone-frottola *Mai non vo' più cantar com'io soleva* (CV) sulla cui interpretazione molti esegeti, a partire dal Bembo fino a Leopardi, hanno presentato un atteggiamento rinunciatario («questa canzone [che che ne sia la causa] è scritta a bello studio in maniera che ella non s'intenda»: così il poeta moderno, senza una riga di commento al testo¹⁶).

Riportando nel cappello il giudizio negativo di Bembo («Messer Pietro Bembo scrive in una sua lettera, che questa canzone non viene a dir nulla, ma

che sono proverbi raccolti insieme, e che vano è faticar lo 'ntelletto in volere intendere a qual fine gli abbia detti il P. non avendo avuto certo fine») – che noi lettori moderni giustifichiamo con la sua incapacità ad accettare un tipo di scrittura che non corrispondesse ai suoi schemi di poesia 'alta' – l'antico commentatore finisce, invece, per fornire quel significato generale, quel «sentimento» informatore di tutto il componimento che, nonostante la sua «oscurità», è la chiave con cui passa poi a parafrasarlo puntualmente strofa per strofa: «Questa canzone adunque contiene la diliberatione di volersi partire dell'amor di L. come veggiamo in tanti luoghi, che tenta tuttavia di far ciò»¹⁷. Roncaccia ci mostra, dunque, come la parafrasi unitaria del Castelvetro, basata sul filone tematico del desiderio del poeta di rappresentare i difetti di Laura per potersene liberare, supplisce all'assenza dei connettori logici di questa sequenza di proverbi, volutamente enigmatica e *unicum* metrico del *Canzoniere*.

E il coraggio del Castelvetro commentatore tanto più risalta nella lunga citazione della medesima lettera del Bembo a Felice Trofino del 20 maggio 1525 (la 531 dell'edizione a cura di Ernesto Travi¹⁸), all'interno del contributo di Andrea Donnini su *I giudizi critici del Bembo*. D'altra parte era ora che fosse affrontato, se pure dal punto di vista del critico (revisore dei *Rvf*; revisore delle proprie cose; revisore delle cose altrui), il personaggio centrale della lirica del Rinascimento e proprio da parte di un giovane studioso di cui sono proprio ora rese disponibili le competenze filologiche: e si allude all'imponente edizione delle *Rime*, appena pubblicata per la Salerno in due volumi, che viene ad aggiornare l'edizione finora di riferimento a cura di Dionisotti. Edizione prima di tutto critica, in quanto si affida ad un manoscritto molto vicino all'ultima volontà dell'autore e non alla *vulgata* delle prime due stampe postume (con il vaglio meticoloso di tutta la tradizione manoscritta e a stampa, di cui si rende conto nel secondo volume), ma anche – e soprattutto ai fini del convegno e di questa rivista – edizione commentata che sembra aprire nuove prospettive di lettura: ma questo valga solo come accenno, da sviluppare più puntualmente nelle *Cronache* del prossimo numero.

Ma già il Bembo critico aveva preso un qualche suo spazio anche nella presentazione della Kirkham dei commenti e dei recuperi delle petrarchesche «cantilene oculorum». Se nella terza giornata degli *Asolani* Lavinello innalza lo stile appunto con «tre canzoni nate ad un corpo»¹⁹, sulle tre 'sorelle' del Petrarca e sulla «varietà che può entrare nel verso» torna diffusamente a intrattenersi nelle *Prose della volgar lingua*:

La qual cosa maggiormente apparisce in quelle parti delle sue canzoni, nelle quali egli più canzoni compose d'alcuna particella et articolo del suo soggetto: il che egli fece più volte, né pure con le più corte canzoni; anzi anchora con le lunghissime: sì come sono quelle tre degli occhi: le quali egli variando andò in così maravigliosi modi, che quanto più si legge di loro et si rilegge, tanto altri più di leggerle e di rileggele divien vago²⁰.

Quarant'anni dopo Agnolo Bronzino, forte anche dell'*Esposizione* di Sebastiano Erizzo sulle tre canzoni petrarchesche (Venezia, 1562: che si può legge-

re nel bellissimo esemplare conservato nella Fondazione e riprodotto, per la speciale rilegatura dell'atelier veneto detto del «*maître aux arabesque vides*», a colori nel catalogo²¹) – che la Kirkham dimostra basate sulle lezioni allora inedite di Benedetto Varchi *Sulle tre canzoni degli occhi* di Petrarca per l'Accademia fiorentina²² –, compone appunto a sua volta *Tre canzoni sorelle, sopra l'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Cosimo Medici Duca di Fiorenza e di Siena*, conservate in quel manoscritto Magliabechiano studiato da Giuliano Tanturli²³.

Con la presentazione di una specialissima fra quelle rarità bibliografiche costituite dalle antiche chiose alle rime extravaganti di Petrarca, ovvero il commento del sacerdote Vincenzo Carrari da Ravenna alla canzone *Quel ch'a nostra natura in sé più degno* (Macerata, Marche Pontificie, 1577: edizione in solo quattro esemplari, importante anche perché della canzone si conoscono solo i moderni commenti di Francesco Perrar e Giosue Carrucci) che Laura Paolino descrive anche nella sua complicata gestazione editoriale, si chiude il quadro dei commentatori alle *Rime*: per entrare in quella vivace polemica alla sublimazione formale e lyricizzante del petrarchismo e del neoplatonismo posta proprio nel cuore del convegno con la terna di relazioni su *La deformazione e degradazione della forma commento nell'esegesi parodistica del Cinquecento volgare*, come recita il titolo dell'intervento di Paolo Procaccioli e che vale anche per i due seguenti di Danilo Romei e Chiara Lastraioli.

Tanto più risalta questo rifiuto, attuato nell'ambito della tradizione comica con la forma del sonetto e del capitolo ternario, delle «Petrarcherie, squisitezze e Bemberie» che hanno «mezzo ristucco e 'nfastidito il mondo», evidenziato anche dai commenti ipertrofici che spesso sono apposti ai testi (e il Procaccioli esamina in particolare la *Ficheide* del Molza edita col commento del Caro: *Commento di Ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima ficata del padre Siceo*, stampata in Baldacco, per Barbarigia da Bengodi, *id est* Roma, Blado, 1539, ma con cinque ristampe entro il 1540, come ricorderà subito dopo il Romei) dopo il quadro neoplatonico entro cui si incorniciano i canzonieri postumi di Giacomo Zane e Girolamo Molini nella Venezia di pieno Cinquecento, ricostruito poco prima da Monica Bianco.

Quei volumi postumi innalzati a classici, dove le rime già ben circolanti manoscritte fra gli amici non sono che un pretesto per le biografie di stampo pitagorico ad esse premesse, tutte tese ad esaltare la *virtus* degli autori e ad innalzarli a modello di vita – per il primo è Girolamo Ruscelli a stendere il panegirico del poeta, mentre per il secondo Giovan Mario Verdizzotti coadiuvato nella cura dallo stesso Domenico Venier – fanno infatti uno strano contrasto, poniamo, con il capitolo *In lode della salsiccia* di Agnolo Firenzuola presentato dalla Lastraioli e soprattutto con il commento ricco di ammiccamenti e doppi sensi che un misterioso letterato, celato sotto lo pseudonimo di Grappa, vi appone: commento edito proprio nello stesso 1545 in cui vedevano la luce contemporaneamente *I Cicalamenti* dello stesso Grappa *intorno al sonetto* Poi che mia speme è lunga a venir troppo (Mantova, Ruffinelli), naturalmente in veste parodica, e la 'canonica' lettura di Benedetto Varchi del sonetto sulla gelosia del Della Casa. In quelle raccolte postume il poeta

usava assai poco cibo et aveva così per nemico della sua complessione l'aceto che, non solamente gustandolo, ma ancor solamente sentendone in qual si voglia modo l'odore, veniva in tanto fastidio che se ne traeva molte volte fuori di se medesimo. [...] Fu sempre di gentile et amorevolissima natura, di costumi nobili, piacevolissimo nel conversare et, quantunque la complession sua piegasse notabilmente al malinconico et egli non fosse molto solito di raccontar cose ridicole, tuttavia l'ascoltava volentieri et mostrava di pigliarne piacere²⁴;

in questi commenti parodici, al contrario

l'autore [...] per quello che si vede, e per testimonio del Flagello de' Principi, riesce molto faceto, ed è del catalogo de' letteruti, e per autorità di quel terzetto del Bernia:

Se 'l Mauro, il Montevarchi e 'l Firenzuola
Considerassen ben le sue moresche,
Non parlerebbon sempre per la gola

e per quello ancor che da noi agevolmente si può comprendere, uomo molto ghiotto della salsiccia, benché questo ha egli in comune ancor con gli altri Fiorentini. E s'egli è quegli che vo' dir io, è uno che scrisse già un'operetta contra il Trissino; perché questo uomo da bene fa certa differenza fra l'O chiuso, e l'O aperto, riprendendolo bestialmente [...]. Altro non vi so dire intorno alla vita dell'Autore²⁵.

È, comunque, il grafico disegnato da Danilo Romei a far chiarezza sulla panoramica editoriale di questa tendenza sovversiva della tecnica esegetica cinquecentesca: in questo è segnato, come data di nascita ufficiale, l'anno 1526 della pubblicazione proprio di un autocommento, il *Capitolo del Gioco della Primiera col Comento di messer Pietropaulo da San Chirico*, naturalmente ad opera del «primo [...] e vero trovatore, maestro e padre del burlesco stile» (così il Grazzini nella prefazione a quel *Primo libro dell'opre burlesche di M. Francesco Berni*, Firenze, Giunti, 1548 che segna proprio la nascita di un canone letterario ed editoriale destinato a resistere fino a tutto l'Ottocento), ma è noto che la produzione bernesca circolava in forma privata già dal 1518, come ancora ricorda il grafico. Ai picchi segnati dagli anni 1537, quando escono in un colpo *I Sonetti del Berni*, *I capitoli del Mauro et del Bernia et altri autori* e *Le terze rime del Berna e del Mauro* e 1540, con i *Capitoli del signor Pietro Aretino, di messer Lodovico Dolce, di messer Francesco Sansovino, et di altri acutissimi ingegni*, si contrappone come spartiacque imprescindibile l'anno 1559 dell'indice dei libri proibiti di Paolo IV, poi seguito da quello tridentino del 1564 e sistino del 1590, che vede una fortissima riduzione delle stampe a favore di una circolazione, di nuovo tutta privata, proprio dentro le accademie di apparenza più austera (fra cui anche la Crusca). Nonostante la ripresa editoriale degli anni Ottanta e Novanta segnata dal nuovo formato tipografico in dodicesimo, sarà solo il nuovo secolo «a restituire al Berni la primazia che gli compete, a partire dall'edizione vicentina di Barezzo Barezzi del 1603 che ritorna al canone giuntino».

Con il commento di Pompeo Della Barba al sonetto *L'ombra a gli amati corpi ognora intorno* a cura di Teresa Chevolet, ovvero a quel «sonetto platonico» fat-

to sul primo effetto d'amore, che è separare l'anima dal corpo, dove si tratta dell'immortalità dell'anima secondo Aristotele et secondo Platone»²⁶, si entra nel vivo della tradizione dei commenti filosofici che affonda le sue radici nella Firenze medicea e di cui uno dei massimi esempi resta quello di Pico della Mirandola alla canzone d'amore di Girolamo Benivieni: canzone infine da questi pubblicata con il commento dell'amico in apertura della fortunata edizione giuntina delle sue *Opere* del 1519 (di cui ancora un esemplare è conservato nella Fondazione Barbier-Mueller e di conseguenza puntualmente descritto nel catalogo²⁷). Ma non è su questo commento, abbondantemente citato dalla Chevreton, che Roberto Leporatti si sofferma (il rinvio è alla fondamentale lettura di Gorni, *'Sotto enigmatici velamenti'*. La *Canzone d'amore* de G.B., le *Commento* de Jean Pic de la Mirandole et l'androgyné de Platon²⁸), bensì sull'autocommento di cui Benivieni dotò le vecchie rime, trascelte e corrette per la loro pubblicazione agli inizi del Cinquecento: *Commento di Hieronymo Benivieni sopra a più sue canzone e sonetti dello Amore e della Bellezza divina*, Tubini, Firenze, 1500. Proprio sotto l'influsso dell'operazione del Pico esegeta della canzone *Amor, dalle cui man' sospeso el freno* fu realizzato, infatti, questo autocommento, interessantissimo per la fitta la rete che si viene a stringere attorno ai testi al fine di rileggere «l'acceso neoplatonismo» della prima stagione poetica del letterato fiorentino «in chiave cristiana»²⁹. Viene mostrato così, attraverso l'analisi del sonetto XXVI della Parte III, *Quando, perché a sfogar, Signor, lo ardente zelo*, che il Leporatti conduce citando dall'edizione fiorentina del 1500 ma con il confronto anche della versione compresa nel giovanile inedito canzoniere, *Canzoni e sonetti di Girolamo Benivieni Fiorentino* (conservato in due codici settentrionali, a cui più recentemente si è aggiunta una nuova silloge riportata nel Parigino ital. 1543), il fortissimo «maquillage» fatto dal neoconvertito e ormai quasi cinquantenne poeta sugli antichi testi. Si dimostra addirittura come la stesura stessa di quella glossa continua, che sostituisce o sovrappone costantemente alle fonti classiche gli autori cristiani, arriva a riverberarsi sul processo di correzione e riscrittura dei testi. È attesa, dunque, vivamente, l'uscita dell'edizione critica delle rime inedite nella loro veste originaria di questo grande protagonista del neoplatonismo fiorentino, che il Leporatti promette imminente³⁰.

Quasi come un esercizio spirituale, per la ripetizione frequente dei termini chiave, proprio come nelle litanie, è riletto, invece, il commento ai vv. 12-14 del sonetto X della Prima parte, *Vaghe e benché mortale felice e sole*, esemplare di una tecnica quasi 'tautologica' per cui la glossa, che ripete nel suo contorto giro sintattico la disarticolazione del testo, «partita dal canto non può che tornare al canto» in un soffuso effetto di eco:

Per voi, quel c' hora in voi sotto alcun velo
Chiuso lampeggia, onde ogni forza avete,
Spero ancor nudo en sé vederlo in cielo.

[12-14] per voi, cioè mediante quella luce e quello poco di splendore e di similitudine della increata bonità, che hora in voi, o vaghe e sensibile bellezze, sotto alcuno velo et sotto qualche ombra e oscurità di queste forme materiale, lampeggia, risplende e

si insinua agli occhi nostri, onde, dalla quale luce splendore e similitudine di Dio, voi avete ogni vostra forza et ogni vostra efficacia e virtù, spero ancora, mediante la gratia di Dio e mi confido

Vedere in sé e in ella sua natura
 Fuor d'ogni altra ombra in cielo
 Quella incerata e pura
 Luce, che hor veggio in voi sotto alcun velo³¹.

Diversamente dal Benivieni, e piuttosto sulla scia dell'autocommento di Gabriele Fiamma alle sue *Rime spirituali* (Venezia, 1570), si pone l'esperienza autoesegetica di Torquato Tasso, riletta da Vercingetorige Martignone sulla base della stampa bresciana della seconda parte delle *Rime* (appresso Pietro Maria Marchetti, 1593). Dell'autocommento, in particolare, è evidenziato il ricorso alla terza persona, secondo una prassi già inaugurata dal Fiamma e modernamente ripresa da Saba, che rende distaccato e oggettivo il discorso in prosa, tutto teso ad esaltare il latente intento educativo dei versi e la sua valenza esemplare: a partire dall'*Argomento* ad introduzione del primo sonetto, *Vere fur queste gioie, e questi ardori*, che anticipa i programmatici vv. 9-11 («Hor con gli esempi miei gli accorti amanti, / Leggendo i miei diletti, e 'l van desire, / Ritolgano ad Amor de l'Alme il freno») su cui puntualmente insiste il commento:

Questo primo sonetto è quasi proposizione de l'opera: ne la quale il Poeta dice di meritare lode d'essersi pentito tosto del suo vaneggiare, & esorta gli amanti co 'l suo esempio, che ritolgano ad Amore la signoria di se medesimi.

vv. 9-11: dimostra il fine, che si dee preponer il Poeta ne lo scrivere, & nel pubblicare le sue poesie³².

E proprio un sonetto tassiano incluso in questa edizione autocommentata, ma già pubblicato nella raccoltina degli «Etereï» (1567) e poi in quella veneziana del 1582 da cui si cita, *Chi chiuder brama a' pensier' vili il core*, poi *Chi ser rar pensa a' pensier vili il core*, è l'argomento della lezione del giovane Jacopo Guidini, che presto diverrà personaggio di primo piano dell'Accademia dei Filomati di Siena, riesumata da Matteo Residori dal manoscritto autografo conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi (Ital. 1028): rispetto ai commenti precedentemente citati, si dovrà in questa – col relatore – rilevare la strumentalizzazione del testo ai fini di un discorso tutto personale mirato a tessere, attraverso l'esegesi del sonetto, l'elogio delle ascoltatrici ('le loro bellezze risvegliano nei petti dei giovani nobili il desiderio amoroso e la virtù, come in Tasso la vista della sua donna') e dunque a creare un clima favorevole per la sua dotta disquisizione.

Ci riportano, infine, alla stretta lezione testuale non solo gli interessanti indicatori di lettura nei canzonieri a stampa del XVI secolo illustrati da Mikaël Romanato (argomento peraltro ancora poco studiato e che si dimostra invece un ottimo sussidio per l'esegesi dei componimenti su cui sono applicati que-

sti *marginalia* a stampa) ma anche, oltre le già citate glosse del Calcagnini alla *Commedia*, le postille che Iacopo Corbinelli appone sui margini dei due manoscritti delle *Rime* del Della Casa, sul cui nome «giustamente» si chiude il convegno: e l'avverbio è proprio di Giuliano Tanturli che evidenzia subito l'essere proprio questa lirica oggetto assiduo di esegesi fin quasi dalla sua prima divulgazione, dalla *Lettura di m. Benedetto Varchi sopra un sonetto della Gelosia di mons. della Casa* [...] al commento di Sartorio Quattromani; abbondanza ribadita anche dall'imponente offerta novecentesca (dal Sironi, all'edizione critica e commentata del Fedi, al Tanturli e infine al Carrai, di cui abbondantemente si è reso conto nelle *Cronache* dei numeri passati).

Come si evince da questo resoconto, la panoramica dell'esercizio esegetico cinquecentesco tutta italiana – con un solo sconfinamento di paese e secolo nella lettura di Maurizio Perugi di alcuni passi del commento di Manuel Faria y Sousa alle *Rimas varias* di Luis Camoëns – disegnata dal convegno inquadra tutte le sue possibili realizzazioni e dimostra, proprio ai fini del 'leggere' la poesia, l'imprescindibilità di questo esercizio, a cui invita da anni questa rivista, a partire proprio dal suo titolo.

NOTE

¹ *De Dante à Chiabrera. Poètes italiens de la Renaissance dans la Bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller*, Catalogne établi par Jean Balsamo avec la collaboration de Franco Tomasi, Préface de Carlo Ossola, tomi 2, Genève, 2007.

² *Ma bibliothèque poétique*, di cui i primi quattro volumi sono già pubblicati, il quinto, *Recueils collectifs et tombeaux*, è ora in corso di stampa, mentre il catalogo *De Dante à Chiabrera* ne costituisce la sesta parte.

³ Le postille sono segnate sulla prima edizione della *Commedia* pubblicata da Aldo Manuzio: *Le Terze rime*, Aldo, agosto 1502.

⁴ *De Dante à Chiabrera. Poètes de la Renaissance dans la bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller* cit., tomo I, p. 34.

⁵ Baltimore, John Hopkins University Press, 17 giugno 2008.

⁶ Bari, Laterza, 2008: con la collaborazione di Federica Pich per il commento ai testi.

⁷ *Poesia e ritratto nel Rinascimento* cit., p. 222.

⁸ *Poesia e ritratto nel Rinascimento* cit., pp. 56-7.

⁹ V. Kirkham, *Dante's Phantom, Petrarch's Specter: Bronzino's Portrait of Laura Battiferra degli Ammannato in Visibile parlare: Images of Dante in the Renaissance*, a cura di D. Parker (*Lectura Dantis*, 1998), pp. 63-139.

¹⁰ *Sonetti di Angiolo Allori detto il Bronzino ed altre rime inedite di più insigni poeti*, Firenze, nella Stamperia Bagheri, 1823, p. 45.

¹¹ La Cox confuta proprio la periodizzazione del Dionisotti nel saggio *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento* (ora in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 227-54; cfr. in particolare la p. 238) secondo la quale le donne ottengono una indiscutibile visibilità negli anni centrali del Cinquecento, dopo la pubblicazione delle *Rime* di Vittoria Colonna, visibilità che scompare dopo il 1560: al contrario, secondo la studiosa, il momento di massima fioritura della scrittura femminile è dopo gli anni '80 e fino ai primi anni del Seicento.

¹² Apertura e chiusura del libro con un sonetto di dedica ad Eleonora di Toledo, oltre alla vera e propria dedica in prosa, su cui la Battiferri stessa si sofferma nella lettera a Benedetto Varchi del 25 novembre 1560, riprodotta nella nota in conclusione della dedica in Laura Battiferri

degli Ammannati, *Il primo libro delle Opere toscane*, a cura di E.M. Guidi, Urbino, Accademia Raffaello, 2000, p. 34.

¹³ I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990.

¹⁴ I. Sannazaro, *Arcadia* cit., pp. 50-51 (il corsivo è mio).

¹⁵ *Le volgari opere del Petrarca* con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca, per Giovanniantonio & Fratelli da Sabbio, Venezia, 1525. E naturalmente lo studioso rinvia a G. Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico rinascimentale al 'Canzoniere'*, Padova, Antenore, 1992.

¹⁶ *Rime di Francesco Petrarca* con l'interpretazione di Giacomo Leopardi e con note inedite di Francesco Ambrosoli, G. Barbèra, Firenze, 1870 (prima edizione: Stella, Milano, 1826).

¹⁷ *Le Rime del Petrarca*, brevemente spostate per Lodovico Castelvetro, Pietro de Sedabonis, Basilea, 1582, p. 192.

¹⁸ P. Bembo, *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, vol. II, (1508-1528), 1990.

¹⁹ Sono, come è noto, *Perché 'l piacer a ragionar m'invoglia, Se ne la prima voglia mi rinvesca, e Dapoi ch'Amor in tanto non si stanca*: cfr. P. Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di G. DiIemmi, Firenze, Accademia della Crusca («Scrittori italiani e testi antichi pubblicati dall'Accademia della Crusca»), 1991, pp. 323-29.

²⁰ P. Bembo, *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di C. Vela, Bologna, Clueb, 2001, p. 97.

²¹ *De Dante à Chiabrera. Poètes italiens de la Renaissance dans la Bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller* cit., tomo I, pp. 331.

²² Furono pubblicate quarantacinque anni dopo, assieme alle altre lezioni, a Firenze (Filippo Giunti, 1590).

²³ *Rime del Bronzino Pittore*, ms. Magliabechiano II.IX.10 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. E cfr. G. Tanturli, *Formazione d'un codice e d'un canzoniere: «Dalle Rime del Bronzino pittore libro primo»*, «Studi di Filologia italiana», 62, 2004, pp. 195-224.

²⁴ Dalla biografia premissa alle *Rime* dello Zane, Venezia, Domenico e Giovan Battista Guerra, 1562, c. AA 6r-v.

²⁵ Dal *Comento del Grappa nella Canzone del Firenzuola in lode della Salsiccia*, stampato nel MDXXXIV [Mantova? Ruffinelli?].

²⁶ Pompeo della Barba, *Esposizione d'un sonetto platonico*, Firenze, Tormentino, 1549. Il sonetto è riprodotto in A. Maggi, *In the Company of Demons. Unnatural Beings, Love, and Identity in the Italian Renaissance*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2006, pp. 110-11.

²⁷ *De Dante à Chiabrera. Poètes italiens de la Renaissance dans la Bibliothèque de la Fondation Barbier-Mueller* cit., tomo I, pp. 118-21.

²⁸ Nel volume *Regards sur la Renaissance italienne. Mélanges Paul Larivaille*, Nanterre, 1998, pp. 345-54.

²⁹ R. Leporatti, *Venere, Cupido e i poeti d'amore in Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, a cura di F. Falletti e J. Katz Nelson, Firenze, Giunti, 2002, p. 78.

³⁰ È in uscita nel prossimo numero di *Interpres*.

³¹ *Comento di Hieronymo Benivieni sopra a più sue canzoni e sonetti dello Amore e della Bellezza divina*, Tubini, Firenze, 1500, p. XXIIr.

³² T. Tasso, *Rime*, Brescia, P.M. Marchetti, 1953, p. 1 e p. 3.

