

UN'INTRODUZIONE AL PETRARCHISMO CINQUECENTESCO

Arnaldo di Benedetto

Turino universiteto profesorius

1. Fino ai primi decenni del Cinquecento, il Petrarca meglio conosciuto in Europa fu lo scrittore latino. Fuori d'Italia, nel Trecento e nel Quattrocento, Francesco Petrarca apparve soprattutto l'autore di trattati spirituali o polemici, o l'autore di *Epistulae* latine raffinatissime, in prosa e in versi; come poeta, l'opera sua più apprezzata fu l'incompiuto poema *Africa*.

In Italia, accanto all'ammirazione per l'autore latino, non mancò l'immediato apprezzamento anche per le sue opere in volgare: i *Rerum vulgarium fragmenta* (a partire dal XV secolo – e non dal XVI, come talvolta si afferma -, chiamati anche *Canzoniere*) e i *Triumphhi*. Il Petrarca volgare ebbe i primi imitatori già nel Trecento, e poi nel Quattrocento. Anche fuori della letteratura, i suoi *Triumphhi* diedero vita a un genere pittorico coltivato nel XV secolo, i cui esempi più celebri sono forse i due *trionfi* dipinti da Piero della Francesca sul retro del dittico dei ritratti di Federico II da Montefeltro e Battista Sforza (Firenze, Uffizi).¹

¹ Il più recente reperimento in questo ambito pittorico riguarda un affresco quattrocentesco di Casa Passi Preposulo, in via Porta Dipinta a Bergamo, scoperto pochi anni or sono in séguito a un restauro; si tratta d'un Trionfo della Castità. Poco noto è il bell'affresco di Villa Della Casa, presso Borgo San Lorenzo in Mugello (secondo una tradizione locale, vi sarebbe nato Giovanni Della Casa). Distinguo questi dipinti dalla prassi delle illustrazioni miniate, talvolta bellissime, che accompagnavano i manoscritti dei *Triumphhi*; prassi proseguita, nell'età della stampa, con pregevoli incisioni.

A partire dalla fine del Quattrocento e nei primi anni del Cinquecento, assistiamo però, in Italia, a un fenomeno nuovo. Osserviamo che i lirici quattrocenteschi che si esprimevano in volgare finirono via via con l'uniformarsi sempre più strettamente al modello formale dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Caddero in disuso, nei poeti tardo-quattrocenteschi, alcune forme metriche usate in quel secolo e estranee a Petrarca; ciò è evidente, in particolare, in alcune delle loro raccolte poetiche stampate nei primi anni del Cinquecento. Il sonetto (la forma metrica di gran lunga più diffusa), la canzone, l'ardua sestina lirica, il madrigale trecentesco, la ballata, più di rado la frottola – queste tendono a imporsi come le quasi esclusive forme metriche usate. Del secolo precedente, sopravvivono la terza rima, lirica e discorsiva (il metro del *capitolo*, dell'*elegia*), di rado lo strambotto; e si aggiunge il nuovo madrigale "libero". Sopravvivono i canti carnascialeschi - metricamente, ballate -, spesso anonimi e destinati al canto dei cori mascherati durante le feste del carnevale, e pertanto estranei alla produzione lirica "alta".

Il Petrarca volgare, e anzitutto quello del *Canzoniere*, si viene affermando come il modello per eccellenza dei lirici. Anche Giovanni Aurelio Augurelli, maestro di Pietro Bembo (nome-chiave della canonizzazione cinquecentesca del poeta aretino), e suo consulente nella

revisione dei primi due libri delle *Prose della volgar lingua*, volle da parte sua attenersi al Petrarca volgare come all'unico suo modello. Un segno, fra i molti, dell'autorità conquistata dalla poesia volgare di Petrarca all'inizio del XVI secolo può essere visto anche nella citazione che solennemente sigilla il *Principe* di Niccolò Machiavelli (1513, ma forse con aggiunte e modifiche negli anni successivi). Nel *Principe* noi riconosciamo anche un capolavoro letterario; ma l'intento dell'autore, scrivendolo, fu anzitutto politico e precettivo. Ebbene, il trattato si chiude con una citazione, d'intento esortativo, dalla canzone *Italia mia* di Petrarca (il cap. XXVI sarebbe forse, secondo qualche studioso, del 1517–18):

Virtù contro a furore
prenderà l'arme, e fia el combatter corto;
ché l'antico valore
nell'italici cor non è ancor morto.

E questo sonetto dello stesso Machiavelli, ascrivibile forse al 1514, si potrebbe anche leggere, con pochi ritocchi linguistici, in una delle tante raccolte liriche individuali, o delle tante antologie «di diversi autori», post-bembiane; né vi sfigurerebbe:

Se senza a voi pensar solo un momento
stessi, felice chiamerei quello anno:
parre' mi lieve ogni mio greve affanno,
s'i' potessi mostrarvi il duol ch'i' sento.

Se voi credessi, viverei contento
le pene che' vostri occhi ognor mi danno;
e questi boschi pur creduto l'hanno,
stracchi già d'ascoltare il mio lamento.

Di perdute ricchezze o di figliuolo,
di stati o regni persi il fin si vede:
così d'ogni altra passione e duolo.

O vita mia, ch'ogni miseria eccede!
Ch'a voi pensar conviemmi e pianger solo,
né trovar al mio pianto o fine o fede.

Accanto alla progressiva acquisizione della produzione in volgare di Petrarca come mo-

dello assoluto, o nettamente prevalente, va ricordato il dibattito condotto nei primi decenni del XVI secolo sulla dignità e sui caratteri della lingua letteraria italiana. Si colloca in quest'ambito il trattato che su tutti impose a lungo le sue norme agli scrittori italiani: le *Prose della volgar lingua*, di Pietro Bembo, stese in forma di dialogo e ambientate a Venezia nell'inverno del 1502, in casa di Carlo Bembo, fratello dell'autore. Le *Prose della volgar lingua*, il cui primo e secondo libro erano già pronti nel 1512, furono pubblicate nel 1525 (una successiva edizione si ebbe nel 1538, e un'altra, postuma, nel 1549). Con esse Pietro Bembo pose le fondamenta della nuova lingua letteraria valida per tutti gli scrittori italiani. In certo modo, riprendeva e sviluppava il progetto dell'incompiuto, e allora inedito ma ugualmente noto, *De vulgari eloquentia* (o, come si leggeva nel Cinquecento, *eloquio*) di Dante – certo richiamato nelle parole del titolo: *della volgar lingua* -,² che però si era limitato a trattare, come sottolineò per primo Alessandro Manzoni, della lingua del genere lirico, ed era concepito e scritto in diverso momento storico: prima cioè che lo stesso Dante e successivamente e soprattutto gli altri due toscani, Petrarca e Boccaccio, si affermassero come i tre massimi autori “fondativi” della letteratura italiana. Dopo la loro affermazione e canonizzazione, la poesia del Duecento, quella presente al Dante del *De vulgari eloquentia*, parve aver perso ogni mordente (si vedano le prime pagi-

² Già Giovan Francesco Fortunio aveva pubblicato nel 1516 le *Regole della volgar lingua*. Analogamente, nell'edizione da lui curata dei *Rerum vulgariarum fragmenta* (1501), Bembo aveva reso il titolo latino con: *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca* (nell'appendice di questo volume, Bembo espresse le prime avvisaglie del suo orientamento linguistico). Il *De vulgari eloquentia* fu edito per la prima volta, nella traduzione di G. G. Trissino, nel 1529; lo stesso Trissino aveva avuto, in precedenza, un ruolo determinante nel diffondere lo scritto dantesco a Firenze e a Roma.

ne del libro II delle *Prose della volgar lingua*, riecheggiate nel *Petrarchista* di Niccolò Franco, peraltro più sbrigativo nel liquidare lo stesso Dante), anche se non fu ignorata nel XVI secolo. Non lo fu da Bembo stesso, nei suoi esercizi lirici;³ e nemmeno dai suoi successori, vista la larga fortuna che arrivò all'edizione dei *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, stampata in Firenze nel 1527 (è la cosiddetta Giuntina, o Ventisettana) e comprendente testi di Dante Alighieri, Cino da Pistoia, Guido Cavalcanti, Dante da Maiano, Guittone d'Arezzo e altri. Nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze se ne conserva un esemplare postillato e segnato nientemeno che da Torquato Tasso.⁴

Convinto della preminenza dello stile sull'oggetto – fino alla persuasione che convenisse tacere ciò che non poteva essere espresso elegantemente –, ed estendendo al volgare una dibattuta dottrina umanistica (quella dell'imitazione d'un unico modello per la poesia, Virgilio, e di un altro per la prosa, Cicerone) da lui stesso ribadita nel 1512 rispondendo a una lettera di Giovanfrancesco Pico della Mirandola, Bembo indicò nel *Canzoniere* e nei *Triumph* di Petrarca il modello linguistico e stilistico supremo a cui dovevano attenersi i

poeti (non solo i lirici) italiani che intendessero esprimersi in volgare. In Petrarca, scriveva anche, perfettamente si contemperavano due valori stilistici, dei quali già avevano trattato Cicerone e Quintiliano: la *gravità* e la *piacevolezza*, ovvero la *gravitas* e la *levitas*. Nella scia del trattato di Bembo, si giunse a sostenere che Petrarca era l'Omero e il Virgilio della poesia volgare italiana – che era anche un modo per affermare la non inferiorità della lingua e della letteratura volgare rispetto agli antichi modelli.

A Dante non si dava, nelle *Prose della volgar lingua*, una uguale importanza, anche se la sua opera non vi era rifiutata – lo stesso Bembo aveva già curato, del resto, importanti edizioni sia di Dante sia di Petrarca. È la norma alla quale finirono ben presto con l'attenersi, nonostante alcune opposizioni (di particolare rilievo e tenacia quella dei letterati toscani e fiorentini, non disposti a rinunciare all'uso letterario della loro lingua viva), i poeti lirici e quelli narrativi, e non solo loro: la lingua di Petrarca, con aperture a quella della *Commedia*, e talvolta delle liriche, di Dante. Alcuni luoghi d'un sonetto dello stesso Bembo, fra i più celebri e imitati nel suo secolo, possono esemplificare la direzione da lui indicata per la poesia; il sonetto è quello che inizia col verso: «Re degli altri, superbo e sacro monte». Composto probabilmente (secondo la congettura di Carlo Dionisotti)⁵ nel 1506, ma documentatamente rielaborato nei vv. 10–11, celebra il passaggio, rievocato semplificando i reali movimenti, dell'autore da Ferrara (il «lito, a cui vicino cadde Fetonte») a Urbino («là dove bagna il bel Metauro»), e forse la fine del suo amore, quale che fosse, per Lucrezia Borgia signora di Ferrara («i miei pensieri sparti») fatta qui coincidere col suo ingresso nella corte mar-

³ Lo schema della ballata *Signor, quella pietà* riprende lo schema della ballata di Cino da Pistoia *Madonna, la pietate*. La redazione pubblicata nel 1530 del sonetto *Io, che già vago e sciolto* contiene una frase: «Così m'hai giunto [...], Amore» (v. 12), che ricalca in parte: «Così m'hai concio, Amore [...], della canzone di Dante *Amor, da che convien*, v. 61 (vd. il commento di G. GORNI, in *Poeti del Cinquecento*, t. I, a cura di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, 184 e 53); ma successivamente Bembo cancellò la traccia dantesca: «Tal per te sono [...], Amore». Bembo promosse inoltre l'edizione del *Novellino*, pubblicato nel 1529 col nome di Carlo Gualteruzzi.

⁴ Una precedente raccolta a stampa di rime antiche fu quella di *Canzoni di Dante, madrigali del detto, madrigali di M. Cino e di M. Girardo Novello*, Venezia, Guglielmo da Montefeltro, 1518.

⁵ Vd. il suo commento, in P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966, 524.

chigiana nobilmente idealizzata e stilizzata da Baldassarre Castiglione nel *Cortegiano* («dove / valore e cortesia fanno soggiorno»):

Re degli altri, superbo e sacro monte,
ch'Italia tutta imperioso parti
e per mille contrade e più comparti
le spalle, il fianco e l'una e l'altra fronte,

de le mie voglie mal per me sì pronte
vo risecando le non sane parti,
e raccogliendo i miei pensieri sparti
sul lito, a cui vicin cadeo Fetonte:

per appoggiarli al tuo sinistro corno,
là dove bagna il bel Metauro, e dove
valor e cortesia fanno soggiorno;

e s'a prego mortal Febo si move,
tu sarai 'l mio Parnaso, e 'l crine intorno
ancor mi cingerai d'edere nove.

Lo stesso avvio del sonetto bembesco ricalca e varia un verso di Petrarca, riferito al fiume Po: «Re degli altri, superbo altero fiume» (nel sonetto *Po, ben puo' tu*); Bembo fa invece riferimento agli Appennini, il «sacro monte» essendo identificabile col Catria, teatro del romitaggio di san Pier Damiani. Altri riecheggiamenti più sottili, e non passivi, si hanno nel corpo del componimento bembesco. Il termine *monte* rima con *fronte* e con *pronte* come nel sonetto petrarchesco *Que' che 'n Te-saglia*; il sintagma *i miei pensieri sparti* rinvia a *i miei pensieri sparsi* del sonetto petrarchesco *Quand'io mi volgo indietro*, in identica posizione nel verso; *e s'a prego mortal* ricalca il petrarchesco *e se prego mortale*, anch'esso in identica posizione, del sonetto *Ite, caldi sospiri*. E altro si dovrebbe addurre al riguardo. Ma nasce da un ricordo di Dante il verso: «de le mie voglie mal per me sì pronte» (*Inferno*, XII, v. 66: «mal fu la voglia tua sempre sì tosta»). E *sacro monte*, che chiude il v. 1, del pari in rima con *fronte*, era già in *Purgatorio*, XIX, v. 38: monte purificale in entrambi i casi; il primo verso del sonetto bembesco è pertanto il

frutto della combinazione di espressioni di Petrarca e di Dante. Il verbo *risecando* del v. 6 (nella redazione stampata nel 1530: *rescando*, che era un puro latinismo) non è in Petrarca; e nella *Commedia* dantesca compare nella forma riflessiva e non latineggiante: *si risega* (*Purgatorio*, XIII, v. 2). È significativo che il primo *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, del 1612, accogliesse *risegare*, e non *risecare* né *rescare*. La coppia verbale, sintesi delle virtù cavalleresche praticate nella corte urbinata di Guidubaldo da Montefeltro, *valor e cortesia* del v. 11, e anzi l'intero verso («valor e cortesia fanno soggiorno»), rinvia a *Inferno*, XVI, v. 67: «*cortesia e valor di se dimora*», ma anche, più indirettamente, ai *Rerum vulgarium fragmenta*, sonetto *Qual donna*, v. 2: «di senno, di valor, di cortesia». Nel suo commento, Guglielmo Gorni osserva che *e dove*, posto in fine di verso (v. 10), è dantismo; si può aggiungere, a rincalzo, che in *Inferno*, XIV, vv. 5, 7 e 9, *e dove* rima con *nove* e *rimove* (similmente, in Bembo: *move* e *nove*).

2. La riforma era attesa, e il letterato veneziano seppe cogliere le aspirazioni del suo tempo e formalizzarle. Nello stesso anno della pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* uscì quello che divenne il più diffuso dei commenti cinquecenteschi al *Canzoniere*, dovuto a Alessandro Vellutello. Le lingue letterarie quattrocentesche (il plurale è d'obbligo), policentriche e ibride, apparvero ormai un «volgare uso tetro», come lo definì e condannò Ludovico Ariosto nell'*Orlando furioso* (XLVI, 15), esaltando la riforma bembesca:

[...] là veggio Pietro
Bembo, che 'l puro e dolce idioma nostro,
levato fuor del volgare uso tetro,
quale esser dee, ci ha col suo esempio mostro
[...].

L'edizione definitiva del poema ariostesco, dalla quale sono citati questi versi, è del 1532,

ed era stata preceduta dalle edizioni del 1516 e del 1521. Il poeta ferrarese aveva aderito da ultimo, pur se con molta libertà, alla proposta del letterato veneziano, e ne esaltava l'«esempio». L'*esempio* era la prassi stessa di scrittore tenuta da Bembo.

In effetti, cinque anni dopo la prima edizione delle *Prose della volgar lingua* (in mezzo si era verificato quell'evento traumatico e, almeno per l'Italia, epocale che fu il sacco di Roma), furono pubblicate le sue *Rime*, composte in prima stesura anche molti anni prima; e per questo il 1530 è convenzionalmente indicato come la data ufficiale della nascita del petrarchismo cinquecentesco. Accanto a sonetti, in netta prevalenza (101), canzoni (6), ballate (2), madrigali (2), una sestina, il volume esibiva un capitolo in terza rima (*Amor è...*) e uno strambotto (*Qual meraviglia...*): singolari eccezioni entro quel contesto, ma che consentirono appunto la loro sopravvivenza, sia pur nettamente minoritaria, nell'ambito della lirica cinquecentesca. Lo stesso Bembo volle sottolineare il distacco dalla lirica cortigiana di fine Quattrocento facendosi obiettare, nel sonetto *Colei, che guerra* (anteriore al 1510, ma non inclusa nella prima edizione delle *Rime*), da una bellissima interlocutrice, dantesca «angelica beatrice», e forse poetessa («cigno»):

Per la via che 'l gran Tosco amando corse
[...] non ir; che 'ndarno oggi si brama
la vena, che del suo bel lauro sorse.

È proprio l'imitazione di Petrarca ciò da cui la bella vuol dissuaderlo, e che viene però ribadita dal poeta nei versi successivi.

Nello stesso 1530 furono pubblicati a Napoli, postumi ma presumibilmente già ordinati dall'autore, i *Sonetti e canzoni* del napoletano e allora ammiratissimo Iacopo Sannazaro, i quali a loro volta mostravano un notevole, pur se meno rigoroso di quello bembesco, adeguamento linguistico e formale al modello del *Canzoniere*; e in effetti la Napoli aragonese fu un

altro luogo nel quale prese forma il petrarchismo del secolo. Il significativo titolo di *Sonetti e canzoni* (soppiantato da *Rime* nell'edizione giolittina del 1552, curata da Lodovico Dolce) non copre peraltro l'intero repertorio metrico della raccolta, che comprende anche quattro sestine, cinque madrigali e tre capitoli in terza rima, ma riflette un uso editoriale del tempo; anche la citata raccolta di *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani* non include solo sonetti e canzoni; e la parodia sacra dei *Rerum vulgarium fragmenta* messa in atto nel *Petrarca spirituale* di Girolamo Malipiero (1538) figura divisa in due sezioni di *sonetti e canzoni*, e quest'ultima dizione designa tutte le forme metriche petrarchesche diverse dal sonetto. E *Sonetti e canzoni* era già il titolo posto da Vellutello al *Canzoniere* nella sua edizione petrarchesca del 1525.

Vivente, Sannazaro era ritenuto quasi un nuovo Petrarca; e non solo all'*Arcadia*, ma anche ai *Sonetti e canzoni* arrise, in Italia, una larga fortuna protrattasi fino al XVIII secolo.⁶ Anche Sannazaro fu elogiato da Ariosto nel poema (XLVI, 17), ma come poeta in latino (con allusione alle sue *Eclogae piscatoriae*):

colui che con lor viene e da' più degni
ha tanto onor, mai più non conobbi io:
ma se me ne fur dati veri segni,
è l'uom che di veder tanto desio,
Iacobo Sannazar, ch'alle Camene
lasciar fa i monti ed abitar l'arene.

⁶ Anche in una delle sue liriche più celebri, l'incompiuta canzone *O del grand'Apennino*, accanto alle reminiscenze di Petrarca, Bembo, Della Casa e altri, Torquato Tasso non mancò di riecheggiare lievemente la prima stanza della canzone di Sannazaro *O fra tante procelle: Fortuna* in rima con *cuna*; la sottolineatura dell'ingiustizia della stessa Fortuna (Tasso: «l'ingiusta e ria»; Sannazaro: «l'ingiusta guerra»), e della sua cecità paradossalmente oculata (Tasso: «quella cruda / e cieca dea, ch'è cieca e pur mi vede»; Sannazaro: «quasi già d'esser cieca or si vergogni»). Ma diverse sono le situazioni. Sannazaro celebra l'inversione di rotta della Fortuna, già ostile e ora benigna nei confronti del signore a cui la lirica è indirizzata.

A buon conto, le liriche di Pietro Bembo, che ebbero altre due edizioni successive e accresciute dall'autore nel 1535 e nel 1548 (quest'ultima, postuma, curata da Carlo Gualteruzzi), godettero, per buona parte del secolo, quale modello di scrittura, di un'autorità immensa, pari a quella di Petrarca. In esse era l'esemplificazione, anzi l'*esempio* (per ripetere il termine di Ariosto), di ciò che era teorizzato nelle *Prose della volgar lingua*. Bembo fu uno di quei personaggi che, senza possedere grandi e originali virtù artistiche o profondità di pensiero, hanno il merito (come scrisse Benedetto Croce) di «aiutare le età a mettere in luce il parto di cui sono gravide». ⁷ Circa il termine *petrarchismo*, va precisato che la parola *petrarchista* in Italia compare già, nel senso di ammiratore e imitatore di Petrarca, e con intento ironico, nel XVI secolo; lo usò ad esempio, nelle *Pistole volgari*, nei *Dialoghi*, nella *Priapea* Niccolò Franco. Un dialogo intitolato *Il petrarchista* scrisse anche Ercole Giovannini. La parola entrò presto anche in altre lingue europee. L'astratto *petrarchismo* risale invece alla storiografia ottocentesca.

In occasione della morte del letterato veneziano (1547), proprio Niccolò Franco così lo celebrò:

Bembo, a la morte tua dir si poria
c'ha perduto San Marco il suo tesoro,
e Roma quell'onore in concistoro,
ch'in mill'anni mai più non trovaria.

Piangerne ogni poeta anche devria,
se dir si può che è morto il barbassoro,
senza lo qual, le cianciette loro
schiuma sariano de la poesia.

⁷ B. CROCE, *La lirica cinquecentesca*, in *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento*, Bari, Laterza, 19574, 348. Vd. anche, di CROCE, *Il Bembo*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. III, Bari, Laterza, 19702, 53–61.

E tu (per dire il vero) n'hai condutti
per la diritta, e, così morto, sei
quasi un pedante di noi altri putti.

Tanto ch'a le mie spese io giurarei
che se non eri tu mastron di tutti,
tutti sariemo stati Tebaldei.

Il verso finale allude al ferrarese Antonio Tebaldeo (1463–1537), già autorevole poeta dell'ambiente cortigiano settentrionale, del quale si diceva che, impressionato dalla lettura delle rime di Bembo e di Sannazaro, facesse atto di rinuncia alla poesia volgare, per darsi esclusivamente a quella latina. Vero o no che sia l'aneddoto, accadde che in breve tempo si verificò una svolta definitiva, che fece liquidare tanta poesia precedente come «volgare uso tetro». Dieci anni dopo la sua morte, Tebaldeo poteva essere citato con tanto disprezzo, quale sinonimo di rozzezza stilistica. Del Quattrocento volgare italiano, si continuarono a leggere, oltre al sempre ammirato Sannazaro, alcuni poeti toscani (Pulci, Poliziano); il poema dell'emiliano Boiardo circolò grazie al Rifacimento di Francesco Berni, e soprattutto alla ben più fortunata revisione linguistica di Lodovico Domenichi, ⁸ mentre caddero nell'oblio le squisite liriche dei suoi *Amorum libri*. Solo con Giovan Battista Marino tornò a farsi vivo un più ampio interesse anche per i poeti volgari del XV secolo.

⁸ La fortuna del Rifacimento di Berni fu soprattutto settecentesca, e durò fino al primo Ottocento; si formò all'interno del particolarissimo cinquecentismo della prima Arcadia. Vd. in proposito il mio *L'«Orlando innamorato» di Francesco Berni*, in *Poesia e comportamento. Da Lorenzo il Magnifico a Campanella*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, 57–72. È pertanto errata l'affermazione di C. DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, 139, sulla grande fortuna del Rifacimento bernesco fin dal Cinquecento: «riuscì a togliere di mezzo per quasi tre secoli [...] il testo originario dell'*Orlando innamorato* del Boiardo». Il passo di Dionisotti si legge, citato con consenso, anche nella *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. IV, Roma, Salerno Editrice, 1996, 1145.

3. Il petrarchismo, scrisse un vecchio e grande studioso, Ferdinando Neri, «fu una maniera letteraria, ed un linguaggio mondano».⁹ Fu in effetti anche un fatto di costume, nel Cinquecento italiano, e in quanto tale irriso e parodiato da poeti satirici, prosatori e commediografi del tempo – al petrarchismo si accompagnò un ininfluyente ma pur significativo anti-petrarchismo, che trovò espressione talvolta anche in dialetto (ma ci fu anche un petrarchismo dialettale), e che peraltro accettava l'esemplarità di Petrarca. Così uno degli interlocutori del *Dialogo della rettorica* di Sperone Speroni, Antonio Brocardo, dichiarando il ripudio dei propri trascorsi di petrarchista di scuola bembiana (e boccaccista in prosa) volto a raccogliere rime e lessico e fraseologia del poeta e del narratore trecenteschi, nondimeno affermava il proprio «continuo esercitarsi nella lezione del Petrarca (la qual cosa per sé sola senza altro artificio può partorir di gran bene)». Insomma, un Petrarca da assimilare, non un Petrarca ridotto a mero repertorio. Inoltre, come osservò Paul Bachmann in un suo scritto su Gaspara Stampa, «le pétrarquisme, dont Bembo fut le principal artisan, est [...], pour la génération qui sera celle de Gaspara, le milieu naturel où s'enracine toute tentative poétique nouvelle. Et l'antipétrarquisme, lorsqu'il se manifesta, est encore, par la logique des contrastes, la conséquence de cet état de fait».¹⁰

⁹ F. NERI, *Le rime ultime di Gaspara Stampa*, in *Saggi di letteratura italiana francese inglese*, Napoli, Loffredo, 1936, 271.

¹⁰ P. BACHMANN, *À la rencontre de Gaspara Stampa*, in G. STAMPA, *Poèmes*, Traduction et présentation de Paul Bachmann, Paris, Gallimard, 1991, 15. Circa il veneziano Brocardo, morto nel 1531 in giovane età (si disse, o così fece crede Pietro Aretino che ne trasse vanto e successivamente simulò di farne ammenda, a causa dei sonetti ingiuriosi scagliatigli contro dallo stesso Aretino), le sue poche e graziose liriche a noi pervenute non consentono di intendere quale alternativa egli opponesse in concreto all'orientamento propugnato da Bembo. Le ipotesi degli studiosi non sono mancate.

Si dipinsero o disegnarono allora ritratti ideali di Petrarca e persino di Laura. Il pellegrinaggio ad Arquà e persino a Valchiusa divenne una prassi non rara tra i letterati. Si disputò sul luogo di nascita di Laura. E si stamparono edizioni in piccolo formato del Petrarca volgare. Erano edizioni tascabili, i *petrarchini*, e mostrarsi «col petrarchino in mano», «con un petrarchino in mano» (per dirla con parole delle *Sei giornate* di Pietro Aretino e d'una lettera d'Annibal Caro) fu anche *trendy*; col petrarchino in mano spesso si lasciava vedere la cortigiana veneziana Lucrezia Squarcia.¹¹ Alla fine del Settecento, anche Alfieri – portatore d'un originalissimo e innovativo culto dell'antico poeta, che poco aveva in comune con quello dei petrarchisti cinquecenteschi e arcadici – amò viaggiare e cavalcare col petrarchino «in tasca», come appare da notazioni della *Vita* e delle lettere; in un'epoca nella quale era piuttosto di moda esibire l'«orazietto», come lo stesso Alfieri fece per qualche tempo, abbinandolo al petrarchino (*Vita*, IV, 4). Va sottolineato però che, nell'Italia cinquecentesca, i petrarchini non circolavano *solo* in esemplari a stampa, a differenza di quanto talvolta si crede.¹²

Personaggi del tempo vollero farsi ritrarre con una copia del *Canzoniere*, appunto, in mano. È il caso del ritratto d'un giovane *Uomo col petrarchino* (collezione privata), opera del Parmigianino e della metà circa degli anni Venti del XVI secolo; il personaggio stringe nelle mani un volumetto sulla cui copertina è scritto: «FRANC. P.» «F. PETRARCA» si legge anche sul libro con cui Bernardino Licinio raffigurò un giovane ventunenne nel 1528 (Mosca, Museo Puskin); e «PETRARCA» è scritto sul piccolo libro stretto nella mano destra dalla

¹¹ Vd. A. GRAF, *Petrarchismo e antipetrarchismo*, in *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Chiantore, 1926, 23.

¹² Vd., ad esempio, l'ottimo P. BURKE, *Il Rinascimento*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1990, 62.

prosperosa contessa di Valmerode, in un quadro dello stesso Licinio, eseguito nel 1546 (già a Gotha, Museo Ducale). Di Domenico Puligo è quello che oggi è generalmente riconosciuto come il ritratto della cantante e, a detta di Vasari, «bellissima cortigiana» Barbara Fiorentina (cioè Barbara Raffacani Salutati), amata anche da Machiavelli, che le dedicò alcune liriche, dipinto nel 1525–1527 circa e conservato presso una collezione privata di Lewes (Sussex). La donna è raffigurata con uno spartito di musica aperto sul tavolo; alla sua destra è un libro chiuso, e alla sua sinistra un petrarchino manoscritto aperto (agli inizi del Cinquecento, la stampa non aveva ancora soppiantato in tutto il manoscritto, che allora era anzi ritenuto più elegante del libro stampato), sul quale si legge la prima quartina del sonetto *Grazie ch'a pochi*, un chiaro omaggio – coi suoi accenni alla «rara virtù», alla «canuta mente», e ai «biondi capei» e all'«alta beltà divina» – alla levatura intellettuale e alla bellezza dell'attrice. Il dipinto di Puligo è contemporaneo o di pochissimo posteriore alla pubblicazione delle *Prose della volgar lingua*; di pochi anni posteriore è anche il bel ritratto d'Andrea del Sarto *Dama col petrarchino*, del 1528–1529 circa (Firenze, Uffizi): una graziosa giovane dal viso tondeggiante e dalla chioma scura e un po' gonfia, la quale volge lo sguardo allo spettatore – forse la figliastra del pittore Maria del Berretaio –, tiene aperta una copia manoscritta, in corsivo umanistico, del *Canzoniere*; vi si leggono i sonetti *Ite, caldi sospiri* e *Le stelle, il cielo*. In atteggiamento analogo, ma meno aggraziato e più altero, fu algidamente ritratta di profilo, trent'anni dopo, la poetessa Laura Battiferri Ammannati da Agnolo Bronzino nel 1558 circa (Firenze, Palazzo Vecchio). Ed è uno dei suoi capolavori, e fu celebrato in versi da Anton Francesco Grazzini detto il Lasca; e compiaciuta se ne mostrò la stessa Battiferri in un sonetto indirizzato *A Bronzino*. «Tutta dentro

di ferro e fuor di ghiaccio», così il colto pittore stesso la definì nel primo verso d'un sonetto a lei indirizzato, giocando col cognome della donna. Anche la Battiferri esibisce un piccolo manoscritto del *Canzoniere*, aperto sui sonetti, invero per nulla contigui nella raccolta, *Se voi poteste e I'ò pregato Amor*; un accostamento certamente carico d'allusività. Un libro manoscritto regge nella mano destra anche il dodicenne Lorenzo Lenzi raffigurato dallo stesso Bronzino nel 1527 o 1528 (Milano, Castello Sforzesco); sulle due pagine sulle quali il libro è aperto si riconoscono un sonetto di Petrarca e uno di Benedetto Varchi, amico del pittore e autore di numerosi versi platonizzanti indirizzati a Lorenzo. Fuori d'Italia, il grande ritrattista Jean Clouet raffigurò nel 1530 circa un uomo con un piccolo volume chiuso nella mano sinistra, sul quale si legge: «PETRARCA» (Windsor Castle, Royal Collection). Infine, a conferma dell'autorità di cui godette nel suo secolo Pietro Bembo, il ritratto del fiorentino Ugolino Martelli, opera anch'esso del Bronzino (Berlino, Staatliche Museen), mostra il giovanissimo e malaticcio letterato che tiene il segno con la mano destra su un'*Iliade* manoscritta aperta (sul tavolo è anche un Virgilio) e poggia la sinistra su un libro chiuso sulla cui costola si legge appunto il nome del letterato veneziano: forse, come si suppone, le sue *Rime*.¹³

¹³ Vd. A. CECCHI, *Ritratti a Firenze nel secondo Cinquecento*, in *Il ritratto. Gli artisti i modelli la memoria*, a cura di G. Fossi, Firenze, Giunti, 1996, 125. Su questi ritratti vd. anche N. MACOLA, *I ritratti col Petrarca*, in *Le lingue del Petrarca*, Atti del convegno (Udine, 27–28 maggio 2003), a cura di A. Daniele, Udine, Forum, 2005, 135–157; M. L. DOGLIO, *Il sonetto 240 (e altri sonetti in ritratti)*, in «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina», vol. CXV (2002–2003), Parte III: *Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti*, 411–429. Belle parole sulla *Dama col petrarchino* di Andrea del Sarto si leggono in R. FEDI, *Canzonieri e lirici del Cinquecento. II. La memoria della poesia*, in *La memoria della poesia*.

Ma lo stesso verseggiare nella scia di Petrarca e di Bembo diventò in breve tempo un uso sociale diffuso e anche un modo per comunicare. E soprattutto il sonetto, che fuori d'Italia ebbe talvolta la nomea di un difficile genere metrico, fu praticato da molti con facilità.

Petrarca diventò per i lirici di buona parte del Cinquecento – e non solo per i lirici – un vero serbatoio di temi, di lessico, di fraseologia, di rime, di soluzioni stilistiche. Rimari e repertori lessicali – quelli a cui alludeva il Brocardo del dialogo di S. Speroni – allora approntati e pubblicati agevolavano questa prassi. Un vero «manuale per principianti», com'è stato definito,¹⁴ fu il *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* di Girolamo Ruscelli (1559), che peraltro provocò la messa a punto della *Ruscelleide* di Vincenzo Borghini. Non tutto in quei lirici era riconducibile a Petrarca (e ciò vale persino per Bembo), ma non si è mai dato, nella letteratura italiana, un altro caso simile a questo, di imitazione così diffusa e aderente. Il *Canzoniere* disegnava, nella sua costruzione, la parabola di un solenne “romanzo” spirituale? Bene. Non mancò chi tentò di riprodurre, fosse pur vagamente o minimamente (rinunciando ad esempio, per non dire altro, alla famosa bipartizione di rime in vita e rime in morte della donna, e talvolta persino all'unicità dell'amore cantato), quel tracciato,

Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento, Roma, Salerno Editrice, 1990, 68–70 (alle 79–80, un'analisi del ritratto di Laura Battiferri del Bronzino). – Aggiungo che non è un petrarchino, come talora s'è detto, quello su cui posa la mano destra Lucrezia Panciatichi in un altro capolavoro del Bronzino (Firenze, Uffizi), ma un *Uffiziolo della Vergine*. È questo il quadro a cui è affidato un ruolo simbolico e che è descritto nel romanzo di Henry James *The Wings of the Dove*.

¹⁴ La definizione è di Alberto Caciolari, in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Milano, Rizzoli, 2004, 384.

già seguito con grande libertà da Sannazaro e da Bembo. Vagamente, perché in realtà un problema era, per i nuovi poeti, petrarcheggiare, riuscendo pur sempre originali; imitare, introducendo anche, però, situazioni e testure formali relativamente e minimamente nuove: nel 1560 l'aristocratico campano, di Piedimonte Matese, Ludovico Paterno pubblicò una sua ponderosa raccolta di liriche (quantitativamente, quasi il triplo del *Canzoniere*) intitolandola *Il nuovo Petrarca*; e di quel titolo occorre sottolineare entrambe le parole, sia il nome e modello *Petrarca* sia l'aggettivo *nuovo*. Vagamente, però, anche perché quel tracciato era in realtà sfuggente già in importanti edizioni cinquecentesche del *Canzoniere* petrarchesco, ben diverse da quelle attuali, tutte scrupolosamente fondate sul codice Vaticano latino 3195, la cui rilevanza di redazione definitiva e in notevole parte autografa e per intero controllata dal poeta fu indicata solo nel XIX secolo da Pierre de Nolhac (1886).¹⁵

Si osservi inoltre che la preferenza generale andò risolutamente al *Canzoniere*, e meno ai più medievali e allegorici *Triumphs*, che se mo-

¹⁵ Molto significativo è il caso dell'edizione annotata di Alessandro Vellutello dei *Sonetti e canzoni* (cioè del *Canzoniere*), che furono da lui anche divisi in tre parti: rime in vita di Laura; rime in morte di lei; rime d'altro argomento. Il tutto, preceduto dal sonetto introduttivo *Voi ch'ascoltate*. La prima parte iniziava col sonetto *Era il giorno*, e si chiudeva con la sestina *A la dolce ombra*. La seconda parte iniziava col sonetto *Oimè il bel viso*, e terminava con la canzone *Vergine bella*. La terza parte iniziava con la canzone *Italia mia*, e si chiudeva col sonetto *Sennuccio mio*. È, ritengo, l'edizione cinquecentesca più scompaginata del *Canzoniere*. E nella tripartizione operata da Vellutello è forse da vedere il primo e molto lontano precedente degli ordinamenti di raccolte liriche che cominceranno ad aver vigore nel secondo Cinquecento (G. B. Pigna, T. Tasso) e trionferanno nell'età barocca: *Rime d'amore*, *Rime d'encómio*, *Rime sacre*, e simili (talvolta, nel Seicento, con intitolazioni molto fantasiose). Cito dall'edizione: *Il Petrarca con l'esposizione d'Alessandro Vellutello...*, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1558.

dello furono, lo furono soprattutto di lessico, di stilemi e di elocuzione. A buon conto, anche i *Triumphs* ebbero qualche imitatore; fu il caso appunto del *Nuovo Petrarca* di Paterno, la cui quarta parte si ispirava dichiaratamente al poema incompiuto del trecentista. Non mancarono raccolte di soli sonetti o madrigali, in numero di cento, dove la cifra letterariamente canonica suppliva a ogni traccia di romanzo spirituale (i *Cento sonetti* d'Alessandro Piccolomini [1549] e di Antonfrancesco Rainerio [1553], i *Cento sonetti spirituali e morali* di Giovan Paolo Castaldini [1585], i *Cento madrigali* di Muzio Manfredi [1587]). Altra cifra canonica, ma a cui meno ci si attenne, fu il cinquanta. Siffatto ossequio ai numeri non aveva alcun significato simbolico; come non lo aveva avuto il principio formale che aveva regolato gli *Amorum libri* di M. M. Boiardo: ognuno dei tre libri, composto da cinquanta sonetti e dieci componimenti d'altro metro, cinque dei quali ballate. Un altro caso di palese dissoluzione del canzoniere come "romanzo" spirituale fu quello, davvero singolare, del *Petrarca spirituale* di Malipiero; parodia seria, serissima dei *Rerum vulgarium*, ma dove l'insieme risultava diviso, come ho già anticipato, in due nuove parti, costruite sul fondamento metrico: *sonetti e canzoni*.

Non solo. In materia di corretto uso linguistico, persino Bembo non esitò, nelle *Prose della volgar lingua*, addirittura a correggere o censurare gli stessi Boccaccio e Petrarca. Nel III libro dell'opera, disapprovò l'uso dantesco e petrarchesco di *avessi* per la terza persona singolare; sentenziò «fuori della toscana usanza», e quindi da evitare, forme presenti in Petrarca, quali *andassen, temprassen, addolcissen, fossin, avessin*; e pretese, in mala fede, che nei versi «Ma ben ti prego che 'n la terza spera», del sonetto *Sennuccio mio*, e «il dì sesto d'aprile in l'ora prima», del sonetto *Tornami a mente*, le espressioni *'n la terza spera* e *in l'ora*

fossero il frutto di errori del copista, e senz'altro corresse con *ne la terza spera* e *all'ora*. Anche la ricezione cinquecentesca di Petrarca in Italia non sfuggì pertanto alla regola generale: ogni ricezione è anche, in parte, un "tradimento".

Il distacco da forme e generi caratteristici della letteratura in volgare del secolo precedente fu una caratteristica generale del Cinquecento italiano; si ebbero un'estensione e degli adattamenti al volgare di orientamenti già presenti nella letteratura umanistica. I problemi teorici furono spesso trattati nella forma platonica e ciceroniana del dialogo (come aveva fatto, nel secolo precedente, un grande sperimentatore come Leon Battista Alberti esponendo il suo modello di famiglia d'alto rango). Gli storici guardarono agli antichi esempi latini. Nel teatro in volgare, si affermarono la commedia e la tragedia classiciste, cioè modellate sugli esempi greci e latini, e caddero in discredito la sacra rappresentazione, le forme di teatro profano allora ispirato anch'esso ai modi della sacra rappresentazione (si pensi, ad esempio, all'*Orfeo* di Poliziano, o al *Cefalo* di Niccolò da Correggio, o alle due commedie di Iacopo Nardi), e il *gliommero*, genere teatrale napoletano affine alla frottola. Il prosimetro fin dal tardo Medioevo aveva guardato al *De consolatione* di Boezio, ma ulteriori autorizzazioni trovò in Dante, Boccaccio e soprattutto Sannazaro. Pur dopo il grande successo dell'*Orlando furioso* di Ariosto, continuazione del quattrocentesco *Orlando innamorato* (o *Inamoramento de Orlando*) di Matteo Maria Boiardo, a secolo inoltrato si aspirò a congedarsi dai modi del poema cavalleresco per dare vita al «poema eroico» ostentatamente esemplato sull'epica antica. Nel poema *L'Italia liberata da' Gotti* (1547) Giovan Giorgio Trissino, tentando di ricalcare da vicino lo stile omerico, volle persino abbandonare l'ottava narrativa, la forma strofica dei poemi cavallereschi, per l'endecasillabo sciol-

to, da lui reinventato quale preteso equivalente dell'antico esametro. Ma l'ottava narrativa sopravvisse, e l'endecasillabo sciolto divenne piuttosto il metro del poema didascalico, e fu impiegato in molte tragedie; non mancò, peraltro, almeno una sua rilevante ripresa epica con la traduzione in volgare dell'*Eneide* operata da Annibal Caro, la cui fortuna fu però settecentesca, non cinquecentesca.

Non si ricorre ai modelli antichi per la lirica e la novellistica; ma, nella lirica, fra l'altro cadde in disuso, come s'è accennato, una forma popolare come il toscano strambotto (ottava d'endecasillabi, di schema rimico identico a quello dell'ottava narrativa), già adottato anche dai poeti di corte. Ancora presente in Bembo, nel nuovo secolo esso tese a confondersi col polimorfo madrigale e con la «stanza» lirica. Dal Cinquecento – che pure sanzionò la definitiva marginalizzazione del latino come lingua letteraria – iniziò in Italia una spaccatura totale fra poesia d'arte e poesia popolare, come non accadde, ad esempio, in Spagna. Per dirla con parole della *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis: «Da ogni angolo d'Italia spuntavano sonetti e canzoni. Le ballate, i rispetti, gli stornelli, le forme spigliate della poesia popolare, andarono a poco a poco in disuso. Il petrarchismo invase uomini e donne» (cap. XII). Si formò allora la comune lingua letteraria – distinta in prosastica e poetica – che, sostanzialmente avallata dall'Accademia della Crusca e pur via via arricchita nello stesso Cinquecento (la lezione bembesca non fu mai accolta in ogni sua parte), nell'età barocca e nel primo Settecento, ebbe vigore in Italia fino alla metà del XVIII secolo.

Fu soprattutto grazie al petrarchismo lirico italiano, diffuso anche mediante alcune antologie allestite in Italia, che il culto del Petrarca volgare si affermò nell'Europa occidentale: in Francia anzitutto, ma anche in Spagna, in Por-

togallo, in Inghilterra, e ben più tardi in Germania, dove il poeta trecentesco condivise il successo con Giovan Battista Marino. E stimolò l'opera originale di poeti di qualità talvolta più eccelsa di quella dei lirici italiani (parlare di semplici «influssi» in poesia e nelle arti è, in linea di principio, sempre sbagliato). In Francia, si volle anche cercare il sepolcro di Laura, ad Avignone; e si credette d'averlo trovato, nel 1533. Artefice della presunta scoperta fu il raffinatissimo poeta lionese Maurice Scève:

Nel millecinquecentotrentatrè, fu trovato in Avignone, per la molta diligenza del molto dotto e virtuoso Messer Maurizio Sceva, in una sepoltura antica d'una cappella della chiesa de' frati Minori, una scatola di piombo chiusa con un filo di rame, dentro la quale era una membrana scrittovi il sottoscritto sonetto e una medaglia con una figura d'una Donna picciolissima da una banda e da l'altra nulla, con queste lettere attorno: M. L. M. I., le quai furono dal medesimo Messer Sceva interpretate: MADONNA LAURA MORTA IACE; per li quali indizi e scritture è stato da molti con molta ragione creduto che in quel luogo fusse sepolto il corpo di quella Madonna Laura dal Petrarca amata.

Anche Avignone diventò meta di pellegrinaggi letterari, e lo stesso re di Francia Francesco I, trovandosi a passare per quella città, rese omaggio al preteso sepolcro di Laura, e «comandò che ei fusse e di marmi rifatto, e di epitaffi in varie lingue ornato»; lo stesso sovrano compose un epitaffio, del quale trascrivo la seconda quartina:

O gentill'Âme estant tant estimée,
qui te pourra louer, qu'en se taisant?
Car la parole est tousjours réprimée,
quand le subiet surmonte le disant.¹⁶

Culto di Petrarca, ma anche fortuna delle *Rime* di Pietro Bembo (e dei lirici italiani del

¹⁶ *Il Petrarca con nuove spositioni*, In Lyone, Appresso Gulielmo Rouillio, 1574, [36–38]. Vd. anche F.-R. DE CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'oultre-tombe*, XIV, 2.

tempo) e, insieme, dei suoi platonizzanti *Aso-lani* – fino, almeno, al celebre congedo di Montaigne: «Laissons là Bembo et Équicola» (*Essays*, III, 5). Congedo dai trattati d'amore – il cui successo era stato inseparabile da quello del petrarchismo – a vantaggio dell'amore concreto: «Mon page fait l'amour et l'entend».

Il petrarchismo non fu solo una moda letteraria e del costume, e i frutti che produsse non vanno cercati unicamente tra i verseggiatori del tempo. L'ammirazione per Petrarca condusse, in Italia, a importanti commenti al *Canzoniere*; e a porsi il problema di una giustificazione teorica del genere lirico, per la quale nessun lume era giunto dall'antichità. Le risposte a quest'ultimo quesito furono varie: alcuni negarono che la lirica fosse poesia (lo negò ancora Francis Bacon); altri sostennero che fosse un genere misto di epica e di drammatica; altri ancora, più felicemente, la inquadrarono entro la tradizionale dottrina platonico-aristotelica della *mimesis*, asserendo che accanto alla mimesi delle azioni era possibile anche una mimesi delle passioni; e altri invece pretesero di farla rientrare nella dottrina della mimesi delle azioni.

4. Se Pietro Bembo fu, come ho detto, un grande letterato, un esperto foggiatore di versi e fornitore di atteggiamenti e stilizzazioni letterari che fecero scuola, altri trovarono, pur attraverso l'imitazione di Petrarca, una lor via più rilevata. Il petrarchismo fu, per dirla con Francesco Flora, «una disciplina degnissima», e certo «i mediocri che petrarcheggiarono sarebbero stati ugualmente mediocri se avessero coltivato l'ideale della poesia popolare e della lingua vicina al mitico popolo».¹⁷ Non bisogna cercare fra i lirici italiani di quel seco-

¹⁷ F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Milano, Mondadori, 1966 (ristampa della quindicesima edizione), 214.

lo il grande poeta (i grandi poeti del Cinquecento furono, in Italia, narratori in versi: Ariosto, Folengo, Tasso); e in molti casi sarebbe difficile distinguere una personalità dall'altra, talora anche fra i migliori. Si potrebbe inoltre sostenere che il culmine del petrarchismo italiano non si ebbe fra le raccolte liriche del secolo, ma nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso.

Lo stesso Bembo, «scrittore tepido», come lo definì Ugo Foscolo nei *Vestigi della storia del sonetto italiano* (1815), ha momenti di raffinata e non sottovalutabile astrazione, come in questo sonetto tardo, pubblicato nella stampa del 1548:

Sì levemente in ramo alpino fronda
non è mossa dal vento o spica molle
in colto e verde poggio o nebbia in colle
o vaga nel ciel nube e nel mar onda,

come sotto bel velo e treccia bionda
in picciol tempo un cor si dona e tolle,
e disvorrà quel che più ch'altro volle,
e di speranze e di sospetti abonda.

Gela, suda, chier pace e move guerra:
nostra pena, Signor [= Amore], che noi legasti
a così grave e duro giogo in terra.

Se non che sofferenza ne donasti;
con la qual chi le porte al dolor serra,
pur vive, e par che prova altra non basti.¹⁸

Il più universalmente noto, se non altro di nome, dei lirici italiani cinquecenteschi (a parte Torquato Tasso) è certamente Michelangelo Buonarroti, di soli cinque anni più giovane di Pietro Bembo. E che la fama del poeta sia anzitutto un riflesso di quella del grandissimo artista figurativo è altrettanto certo. Anzitutto; ma non soltanto.

¹⁸ Vd. il commento di C. DIONISOTTI, in P. BEMBO, *Prose e rime*, cit., 595. In questo volume, il curatore riproduce l'edizione definitiva delle *Rime* del 1548; nei citati *Poeti del Cinquecento*, Guglielmo Gorni riproduce invece l'edizione del 1530.

Benedetto Varchi redasse, già nel 1547 (1546 in stile fiorentino), una lezione, letta all'Accademia Fiorentina, sul suo sonetto *Non ha l'ottimo artista*; la lezione fu pubblicata nel 1549, e da allora, com'è stato detto, quel sonetto «ha costituito quasi il punto di partenza d'ogni studio sull'arte del maestro, caricato via via dei significati che i vari orientamenti del gusto esigevano».¹⁹ Come scrittore in versi, Michelangelo fu elogiato da altri contemporanei: Pietro Aretino, Francesco Berni, Donato Giannotti, Lodovico Dolce. Berni lo contrappose al più vacuo petrarchismo. Ma la sua produzione poetica, che include anche prove ascrivibili al filone burlesco, ed è in massima parte «del tramonto, non dell'alba della [sua] vita»,²⁰ ebbe per molto tempo circolazione quasi esclusivamente manoscritta e frammentaria (un progetto di parziale ordinamento, del 1542–1546 circa, non si sa se in vista della stampa o di un riassetto privato, dovuto a Luigi Del Riccio, Giannotti e lo stesso Michelangelo, e comprendente rime dedicate a due donne – in una delle quali si riconosce generalmente Vittoria Colonna -, non giunse mai in porto);²¹ come

¹⁹ U. BOSCO, «Non ha l'ottimo artista...», in *Saggi sul Rinascimento italiano*, Firenze, Le Monnier, 1970, 77.

²⁰ A. FARINELLI, *Michelangelo poeta*, in *Michelangelo e Dante e altri brevi saggi*, Milano-Roma, Bocca, 1918, 9.

²¹ Su questo incompiuto canzoniere (se tale è), identificato per la prima volta da Carl Frey (281–293 dell'edizione citata qui, alla nota 30), vd. R. FEDI, *Il canzoniere (1546) di Michelangelo*, in *La memoria della poesia*, cit., 624–305, e «L'immagine vera». Vittoria Colonna, *Michelangelo e un'idea di canzoniere*, in «Modern Language Notes», CVII (1992), 46–73; L. GHIZZONI, *Indagine sul "canzoniere" di Michelangelo*, in «Studi di filologia italiana», XLIX (1991), 167–187; G. GORNI, *Casi di filologia cinquecentesca: Tasso, Molza, Da Porto, Michelangelo*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza, C. Vela, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, 425–442. Inoltre: C. SCARPATI, *Michelangelo poeta dal "canzoniere" alle rime spirituali*, in *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, 101–128. È molto singolare che il presunto canzoniere iniziasse con un madrigale (*Il mio refugio...*).

testimonia lo stesso Berni nel celebre capitolo *A Fra Bastian del Piombo*, del 1534, nel quale Michelangelo è elogiato, oltre che come pittore e scultore, come poeta platonizzante:

Ho visto qualche sua composizione:
sono ignorante, e pur direi d'avelle
lette tutte nel mezzo di Platone.

Si ch'egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle:
tacete *unquanto*, *pallide viole*,
e *liquidi cristalli e fere snelle*;

ei dice cose, e voi dite parole;
così, moderni voi scarpellatori,
e anche antichi, andate tutti al sole.

Suoi madrigali furono musicati da compositori contemporanei, e pubblicati con le loro musiche: Bartolomeo Tromboncino vestì di note il madrigale *Com'arò dunque ardire*, e il fiammingo Giacomo Arcadelt i madrigali *Spargendo il senso* e *Deh dimmi, Amor*. Il capitolo in terza rima col quale rispose, da Roma, a quello di Berni fu pubblicato anonimo in appendice a un'edizione delle rime burlesche dello stesso Berni del 1538. Suoi testi furono citati nei *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'inferno e 'l purgatorio* di Donato Giannotti; nella lezione di Varchi su *Non ha l'ottimo artista* è citato anche il madrigale *Il mio refugio*; e la celebre quartina *Grato m'è il sonno* fu pubblicata da Giorgio Vasari nelle due edizioni delle sue *Vite*. Due sonetti furono raccolti da Dionigi Atanagi nel volume *Rime di diversi nobili poeti toscani* (1565). Ma la prima raccolta a stampa di 137 sue poesie fu curata solo nel 1623 dal pronipote suo omonimo, e lui stesso scrittore, il quale non esitò a rivederne la lingua e lo stile, e persino a integrare con versi di sua invenzione i pezzi incompiuti, e a correggere i luoghi teologicamente o moralisticamente ormai inaccettabili (i versi composti per Tommaso Cavalieri diventarono poesie rivolte a una destinataria femminile). Solo nel 1863 si ebbe la prima e più ricca edizio-

ne condotta sugli originali, curata dal benemerito Cesare Guasti; un'altra importante e più accurata edizione fu pubblicata a Berlino da Carl Frey nel 1897.²² Un segno del prestigio di cui anche la sua poesia è circondata, soprattutto dal primo Ottocento (nella sua *Storia della letteratura italiana*, Girolamo Tiraboschi, trattando di Michelangelo artista figurativo, s'era limitato a riconoscergli che «per quest'arte ancora [la poesia] avea egli ricevuta felice disposizione dalla natura»),²³ è costituito dall'interesse riversato su essa, nel corso del tempo, anche da grandi poeti e grandi letterati e filosofi (per tacere degli importanti studiosi che da essa furono attratti). È vero che Giacomo Leopardi la esclude dalla sua *Crestomazia italiana poetica* (1828), e che a essa non dedicò un rigo il maggior critico italiano del XIX secolo, Francesco De Sanctis. Ma di essa si fece traduttore William Wordsworth (1806); e due scritti su Michelangelo poeta – positivi, pur se non privi di riserve – pubblicò Ugo Foscolo, nel 1822 e nel 1826 (del 1821 era l'edizione parigina delle *Rime* curata da Giosafatte Biagioli). *The Poetry of Michelangelo* è l'argomento d'un saggio di Walter Pater, pubblicato in rivista nel 1871 e poi raccolto nel suo volume più influente: *Studies in the History of the Renaissance* (1873), oggi noto col titolo definitivo della seconda edizione (1877) *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Sulla poesia di Michelangelo scrissero, nel secondo Ottocento, Camillo Boito, novelliere, e apprezzato architetto e critico e teorico dell'architettura e del restauro architettonico; l'illustre

²² Una nuova edizione critica, diversamente impostata, fu curata da Enzo Noè Girardi (Bari, Laterza, 1960). Eccellente è inoltre l'edizione delle *Rime* michelangelosche curata da M. Residori, Milano, Mondadori, 1998. Di GIRARDI, si vedano gli *Studi su Michelangelo scrittore*, Firenze, Olschki, 1974.

²³ G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, t. VII, Parte quarta, Venezia, senza stampatore, 1796, 1543.

critico inglese John Addington Symonds, biografo dell'artista toscano e traduttore dei *Complete Sonnets of Michelangelo Buonarroti and Tommaso Campanella* (1878); e Georg Simmel. Nel Novecento, gli scrittori italiani Giovanni Papini, Eugenio Montale, Vittorio Sereni, e il molto euforico Giovanni Testori. Un'opinione del tutto positiva esprime un maestro del Modernismo, Ezra Pound, in uno dei suoi principali scritti critici, *The Spirit of Romance*. Rainer Maria Rilke, che rievocò con commozione nello *Stundenbuch* la lettura di Michelangelo, tradusse alcuni sonetti; nel secondo Novecento, si cimentò come traduttore dei suoi componimenti anche il poeta italo-americano Joseph Tusiani (1960). Nel luglio del 1950, a Zurigo, Thomas Mann lesse con trasporto e rapidamente un'edizione bilingue di *Rime scelte di Michelangelo Buonarroti*, e in pochi giorni scrisse, immediatamente dopo, a St. Moritz, l'importante saggio pubblicato nello stesso anno sulla rivista zurighese «Du» col titolo, presumibilmente redazionale: *Michelangelo in seinen Dichtungen*. Il saggio è oggi noto col titolo voluto dall'autore: *Die Erotik Michelangelo's*. I diari del grande romanziere tedesco lasciano intravedere (in particolare, sotto la data 20 luglio 1950) l'intreccio retrosante di una sua improvvisa e fuggevole passione omoerotica e della scoperta commossa di quelle che chiama senz'altro le «confessioni di Michelangelo». Nel saggio definisce le ammirate liriche dell'artista toscano «poesia allo stato selvaggio: [...] si tratta più degli sfoghi di dolore, di amarezza, d'amore e di miseria d'un'anima grande, grandissima, la quale attraverso la bellezza, tra le sofferenze, anela a Dio, che di vere e proprie poesie». Accosta il rapporto intrattenuto da Michelangelo con Vittoria Colonna a quello di Goethe con Charlotte von Stein; e sottolinea il «notevole influsso» che avrebbe esercitato la lirica michelangelosca su August von Platen, poeta apprezzatis-

simo da Mann, vissuto a lungo in Italia – e anch'egli omosessuale, quale tendenzialmente fu lo stesso scrittore di Lubeca. Un verso platonizzante di Platen è citato in altro luogo del saggio. Ma non meno significativo è il riecheggiamanto segretamente allusivo di una frase del *Tod in Venedig*, là dove Aschenbach si ripeteva, con Platone, che l'amante è più divino dell'amato perché in quello, e non in questo, è il dio. (Sul saggio, un interessante cenno è anche nella lettera di Mann a Agnes E. Meyer del 30 agosto 1950).

Anche Pater riteneva che l'interesse di quelle poesie risiedesse «nel fatto di farci assistere a questa lotta: la lotta d'una passione desolante, che anela a essere rassegnata e dolce e pensosa come quella di Dante. È per via del suo carattere occasionale e alla buona, che la sua poesia ci porta più vicino a lui, al suo spirito e al suo temperamento, di quanto non potrebbe qualunque opera fatta solo per sostenere una riputazione letteraria». Occasionale e alla buona, dunque, la poesia michelangiotesca; il giudizio del maestro di Oxford non la riduce, come quello di Mann, a nobile e tormentata confessione non artisticamente sublimata, ma ne sottolinea il carattere incòndito. Lo stesso Michelangelo, nel capitolo col quale rispondeva a quello citato di Berni, dichiarava modestamente:

[...] rosso
diveng' assai, pensando a chi la mando [la risposta],
send' il mio [verso] non professo, goffo e grosso.²⁴

Vero è, invece, che le molte varianti conservate dei suoi versi documentano un lavoro e un'incontentabilità rari, pur tra le inne-

²⁴ Il capitolo fu scritto da Michelangelo fingendo che a rispondere fosse Sebastiano del Piombo, al quale Berni s'era indirizzato; ma questa dichiarazione di modestia non può riguardare che la sua stessa prassi versificatoria. (Nella sua Vita di Sebastiano del Piombo, Giorgio Vasari lo attribuì invece al pittore veneziano).

gabili difficoltà espressive; né Michelangelo era letterariamente uno sprovveduto (fra l'altro, aveva fama di conoscere a memoria la *Commedia* dantesca), come non lo erano in genere gli artisti fiorentini del tempo, e con letterati fu in rapporti e corrispondenza, anche in versi. Inoltre, più che quella della confessione, la componente predominante in lui è la meditazione (nei momenti minori, il gioco intellettualistico), che ha potuto ricordare a taluno i sonetti di Shakespeare, e persino i metafisici inglesi e John Donne. La sua poesia appare peraltro lontana da quell'armonia ed equilibrio propri di Petrarca, e a cui aspiravano molti lirici cinquecenteschi. Suoni aspri, oscurità concettose, durezza, contorsioni, riuscite talvolta non più che frammentarie o epigrammatiche sono fra le sue caratteristiche. Cito alcuni versi d'un sonetto nel quale ritrae caricaturalmente sé stesso nell'atto di dipingere un soffitto, con allusione forse all'immane fatica dell'impresa della volta della Cappella Sistina (nel manoscritto, accanto al sonetto è il disegno d'un pittore che, eretto e tendendo il braccio, delinea una figura su un soffitto o una volta), e alle prolungate posizioni contorte che il suo corpo doveva assumere: il ventre sembra essergli risalito per il torace fino a formare una sorta di gozzo sotto il mento; la faccia è forzatamente proiettata verso l'alto e la nuca tocca la schiena; il petto s'incurva sporgente come quello delle donne-uccelli, le arpie; sul viso gocciolano dal pennello i colori, rendendolo simile a un pavimento policromo. Il sonetto sarebbe stato quindi composto tra il 1508 e il 1512. Si è sottolineata la componente burchiellesca (non spinta però, come spesso accade nel poeta quattrocentesco, fino al grottesco nonsenso) presente nel componimento; ma elementi comici della poesia fiorentina in voga nella giovinezza di Michelangelo tornano anche in altri suoi testi:

l' ho già fatto un gozzo in questo stento,
come fa l'acqua a' gatti [= contadini] in Lombardia,
o ver d'altro paese che si sia,
c'a forza 'l ventre apicca sotto 'l mento.

La barba al cielo, e-lla memoria [= nuca] sento
in sullo scrigno [= gobba, schiena], e 'l petto
fo d'arpia,
e 'l pannel sopra 'l viso tuttavia
mel fa, gocciando, un ricco pavimento.

[...].

Di un Michelangelo trentenne, probabilmente tra i suoi «primi» (come precisò il pronipote), è anche quest'altro, che piacque a Benedetto Croce, e nel quale è variato un antico tema anacreontico ed ellenistico, forse conosciuto dall'artista attraverso le riprese d'alcuni lirici quattrocenteschi (Serafino Aquilano, Tebaldeo): l'innamorato invidia i panni e gli oggetti che coprono e stringono il corpo della bella:

Quanto si gode, lieta e ben contesta
di fior sopr'a' crin d'or d'una, grillanda,
che l'altro inanzi l'uno all'altro manda,
come ch'il primo sia a baciare la testa!

Contenta è-tutto il giorno quella vesta
che serra 'l petto e poi par che si spanda,
e quel c'oro filato si domanda
le guanc'e 'l collo di toccar non resta.

Ma più lieto quel nastro par che goda,
dorato in punta, con sì fatte tempore
che preme e tocca il petto ch'egli allaccia.

E-lla schietta cintura che s'annoda
mi par dir seco: qui vo' stringer sempre.
Or che farebbon dunche la mie braccia?²⁵

Composto quasi certamente alla fine del 1507, questo testo è anteriore alla riforma bembesca. Un indizio ne è anche la dettagliata sensualità che lo pervade; e se davvero, come vuole G. Gorni, *cintura* designa «la zona vergina-

²⁵ Nel commento citato qui alla nota 1, 585.

le», il sonetto è l'espressione d'un desiderio di possesso carnale, o della sua finzione.

Converrebbe tentar di scandire nel tempo i temi e i modi della poesia di Michelangelo, sottolineando anche la persistenza di alcuni. *In primis*, la ricorrente concezione platonico-ficiniana del Bello (sottolineata, a suo modo, già da Francesco Berni), per cui

né Dio, suo grazia, mi si mostra altrove
più che 'n alcun leggiadro e mortal velo;
e quel sol amo perch' in lui si specchia.²⁶

Sono gli ultimi versi d'un sonetto composto per Tommaso Cavalieri, ed è proprio l'amore per questo giovane ad ispirare a Michelangelo i suoi versi platonizzanti; nello stesso componimento si legge anche:

Questo [= l'anima] sol m'arde e questo m'innamora,
non pur di fuori il tuo volto sereno.

Si noti l'identificazione del Bello con Dio: il platonismo s'intreccia con una religiosità persuasa, che diventa il motivo prevalente dell'ultima produzione poetica di Michelangelo. Se già Savonarola aveva sottolineato la sostanza spirituale della stessa bellezza umana, accogliendo quanto da parte sua era accoglibile del platonismo fiorentino coevo, altre componenti savonaroliane si integrano con le dottrine valdesiane condivise da Vittoria Colonna e dal suo circolo. Anteriori all'incontro con la vedova del marchese di Pescara sono questi versi (dal sonetto incompiuto *Vivo al peccato*):

mie ben dal ciel, mie mal da-mme m'è dato,
dal mie sciolto voler, di ch'io son privo,

i quali furono censurati e modificati dal pronipote, che vi colse la vicinanza a dottrine teologiche definitivamente condannate (non ancora, però, negli anni in cui l'artista scriveva i suoi versi): la negazione del libero arbitrio e

²⁶ Sonetto *Per ritornar*.

l'assolutezza e gratuità della redenzione divina.²⁷

Un dipinto ottocentesco di Cesare Maccari (Siena, Società di Esecutori di Pie Disposizioni) raffigura Vittoria Colonna in meditazione su di un madrigale dedicatole da Michelangelo.²⁸ Ma destinatario dell'intensa lirica platonizzante (era tra quelle raccolte per il progetto di stampa a cui ho fatto cenno), ostentata dalla mano sinistra della donna e chiaramente leggibile, a partire da Carl Frey è invece generalmente ritenuto Tommaso Cavalieri; dell'equivo è responsabile l'edizione del 1623:

Gli occhi mie vaghi delle cose belle
e l'alma insieme della suo salute
non hanno altra virtute
c'ascenda al ciel, che mirar tutte quelle.
Dalle più alte stelle
discende uno splendore
che 'l desir tira a quelle,

²⁷ Sulla religiosità di Michelangelo, vd. G. SPINI, *Politicità di Michelangelo*, in *Atti del convegno di studi michelangiololeschi*, Firenze-Roma 1964, a cura di G. Gronchi, Roma, Ateneo, 1966, 110–170; U. BOSCO, *Michelangelo poeta*, in *Saggi sul Rinascimento*, cit., 68–82; G. SPINI, *Per una lettura teologica di Michelangelo*, in «Protestantesimo», XL (1989), 2–16; E. CAMPI, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino, e altri saggi di storia della Riforma*, Torino, Claudiana, 1994; M. BIANCO e V. ROMANI, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, nel catalogo *Vittoria Colonna e Michelangelo*, a cura di P. Ragionieri, Firenze, Mandragora, 2005, 143–164. La marchesa di Pescara donò a Michelangelo, nel 1540 o 1541, una raccolta di proprie rime spirituali; si tratta del Codice Vat. Lat. 11539, sul quale vd. E. CARUSI, *Un codice sconosciuto delle «Rime spirituali» di Vittoria Colonna, appartenuto forse a Michelangelo Buonarroti*, in *Atti del IV congresso nazionale di studi romani*, a cura di C. Galassi Paluzzi, IV, Roma, Istituto di Studi Romani, 1938, 231–241; C. SCARPATI, *La rime spirituali di Vittoria Colonna nel codice Vaticano donato a Michelangelo*, in *Invenzione e scrittura*, cit., 129–162.

²⁸ Una riproduzione del quadro è consultabile nel catalogo della grande mostra viennese del 1997, *Vittoria Colonna, Dichterin und Muse Michelangelos*, a cura di S. Ferino-Pagden, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien/Skira, 1997, 488.

e qui si chiama amore.

Né altro ha il gentil core
che l'innamori e arda, e che 'l consigli,
c'un volto che negli occhi lor somigli.

Non intendo proporre un mio florilegio di poesie e frammenti michelangiololeschi, come a suo modo intese fare circa settanta anni fa Gianfranco Contini,²⁹ il che richiederebbe un troppo lungo discorso; e chiudo trascrivendo tre testi degli ultimi anni. Sono sonetti religiosi e di pentimento:

Giunto è già 'l corso della vita mia
con tempestoso mar, per fragil barca,
al comun porto, ov'a render si varca
conto e ragion d'ogni opra trista e pia.

Onde l'affettüosa fantasia
che l'arte mi fece idol e monarca,
conosco or ben com'era d'error carca,
e quel ch'a mal suo grado ogn'uom desia.

Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
che fien or, s'a duo morte m'avicino?
D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.

Né pinger né scolpir fie più che quieti
l'anima, volta a quell'amor divino
ch'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.

Ritenuto già da Carl Frey il miglior sonetto dell'artista toscano,³⁰ in esso l'artista, che altrove ha sottolineato la propria decadenza corporale (come nel capitolo *I' sto rinchiuso*, dov'è s'è descritto «dilombato, crepato, infranto e rotto»), sente vicina la morte fisica e teme per quella spirituale, e sembra ripudiare, non solo i trascorsi amorosi, ma persino l'ap-

²⁹ G. CONTINI, *Una lettura su Michelangelo*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, 242–258 (stampato per la prima volta nel 1937, sulla «Rivista rosmianiana», col titolo, più pregnante: *Il senso delle cose nella poesia di Michelangelo*).

³⁰ *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, herausgegeben und mit kritischen Apparate versehen von Dr. Carl Frey, Berlin, De Gruyter, 1964, 486 (ristampa anastatica dell'ed. berlinese del 1897).

pagamento fornitogli in passato dall'esercizio della pittura e della scultura.³¹ «L'arte e la morte non va bene insieme», sentenza un suo frammento coevo; e nel capitolo *I' sto rinchiuso*, aveva del pari ripudiato i propri versi amorosi, i propri schizzi artistici e i «bambocci» da lui figurati.

In quest'altro sonetto, tra i più antologizzati, oltre al sentimento della morte vicina e della propria fragilità, vi è un'invocazione d'aiuto; giacché per Michelangelo, come osservava Umberto Bosco, «senza l'aiuto diretto di Dio non è possibile pentirsi, non è possibile neppure pregare [...]: l'abbandonata preghiera è la nota suprema del [suo] canzoniere [...], il punto di arrivo dell'anima stanca»:³²

Carico d'anni e di peccati pieno
e col trist'uso radicato in fronte,
vicin mi veggio a l'una e l'altra morte,
e parte 'l cor nutrisco di veleno.

Né propie forze ho, c'al bisogno sièno
per cangiar vita, amor, costume o sorte,
senza le tuo divine e chiare scorte,
d'ogni fallace corso guida e freno.

Signor mie car, non basta che m'invogli
c'aspiri al ciel sol perché l'alma sia,
non come prima, di nulla, creata.

Anzi che del mortal la privi e spogli,
prego m'ammezzi l'alta e erta via,
e fie più chiara e certa la tornata.

Scarco d'un'importuna è uno dei componimenti in cui più esplicita si esprime una spiritualità condivisa col circolo di Vittoria Colonna (il pentimento stesso e la salvazione come doni di Dio, il «beneficio di Cristo»). Singolare è il costruito nominale della prima quartina:

³¹ Un buon commento al sonetto *Giunto è già 'l corso* si legge in C. RYAN, *The Poetry of Michelangelo. An Introduction*, London, The Athlone Press, 1998, 205–209.

³² U. BOSCO, *Michelangelo poeta*, cit., 75.

Scarco d'un'importuna e greve salma,
Signor mie caro, e dal mondo disciolto,
qual fragil legno a te stanco rivolto
da l'orribil procella in dolce calma.

Le spine e ' chiodi e l'una e l'altra palma
col tuo benigno umil pietoso volto
prometton grazia di pentirsi molto,
e speme di salute a la trist'alma.

Non mirin co' iustitia i tuo sant'occhi
il mie passato, e 'l gastigato orecchio;
non tenda a quello il tuo braccio severo.

Tuo sangue sol mie colpe lavi e tocchi,
e più abondi, quant'i' son più vecchio,
di pronta aita e di perdoni intero.³³

Ho ricordato i giudizi di illustri personalità sulla poesia di Michelangelo; voglio ora chiudere questa breve trattazione trascrivendo quello di un grande e coltissimo critico d'arte, che fu anche un notevole scrittore, il lituano-americano Bernard Berenson, che da Pater ebbe la prima vera iniziazione all'arte:

Bisognerebbe [...] studiare se la forma del sonetto, in quel preciso periodo, al punto a cui era giunta attraverso lo sforzo dei petrarchisti, fosse tale da permettere l'espressione di quella ruvidità e asperità che è nel fondo dell'animo di Michelangelo (come la permetteva la scultura) e che non è una forma di rozzezza o una prova d'ignoranza, ma l'essenziale della sua arte. Letterariamente, Michelangelo non era ignorante; si era nutrito di Petrarca, aveva vissuto nell'eco del Poliziano e dei Medici, e l'entusiasmo della poesia l'aveva posseduto fin dai giovani anni. I sonetti son dei suoi anni più vecchi; ma così sono le sue sculture meno finite: dalle molte *Pietà* al gruppo di Palestrina – se è suo. E dunque nella scultura si vede la stessa ruvidità che nei suoi versi; non è l'imperizia dello scrittore a renderli

³³ Un'analisi delle componenti teologiche del sonetto si legge in E. CAMPI, «Non vi si pensa quanto sangue costa!». *Michelangelo, Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, in *Michelangelo e Vittoria Colonna*, cit., 62–63.

duri, magari insoddisfacenti. Faccio domande, non espongo conclusioni; e vorrei che altri, con più genuino senso della letteratura italiana, rispondesse.³⁴

5. Ho indugiato sulla poesia di Michelangelo, anch'io suggestionato, come tanti suoi lettori, dal suo difficile e, nei momenti più deboli, lambiccato fascino. Non per questo ritengo, come altri, che l'artista toscano sia il maggior lirico italiano del Cinquecento. Anche a me sembra anzi che il tentativo di stabilire chi sia stato il «maggior» dei lirici di quel secolo equivalga a mettersi su una strada sbagliata.³⁵ Di grandi poeti non ve ne furono, entro quell'ambito. Ma alcuni spiccano sul folto gruppo, e non sono pochissimi; di altri è possibile rinvenire, a una paziente lettura, decorosi componimenti – ed è il caso dello stesso Bembo, le cui *Rime* sono, certo, “storicamente importanti” (e non dimentico le ironie di un Berenson e di un Roberto Longhi sugli artisti giudicati “storicamente importanti”), ma dal rispetto artistico non sopravvalutabili. Nel secondo Ottocento, molti avrebbero posto in cima il nome di Gaspara Stampa, ingannati e sedotti dalla sua fama di amante appassionata e infelice. L'autore di una delle più belle storie novecentesche della letteratura italiana, Attilio Momigliano, diede invece la palma a Galeazzo di Tarsia. Oggi più d'uno studioso italiano non esiterebbe a fare il nome di Giovanni Della Casa,

³⁴ U. MORRA, *Colloqui con Berenson*, Milano, Garzanti, 1963, 154. In chiusa, ricordo lo scritto, di grande finezza, di P. L. DE VECCHI, *Studi sulla poesia di Michelangelo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXL (1963), 30–66 e 364–402. Un tentativo di stabilire delle corrispondenze tra il modo di lavorare del Michelangelo poeta e quello del Michelangelo scultore fu fatto da Valerio Mariani; vd. il suo studio *Poesia di Michelangelo*, Roma, Fratelli Palombi, 1941.

³⁵ Vd. al riguardo anche B. CROCE, *La «lirica» cinquecentesca*, in *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento*, Bari, Laterza, 19574, 356–357.

della cui poesia lo stesso Momigliano diede invece nella sua *Storia* una valutazione stranamente sbrigativa e molto riduttiva, nettamente privilegiando il *Galateo*.

Quattro sonetti dell'aristocratico cosentino Galeazzo di Tarsia (1520 circa–1553 circa), quinto barone di Belmonte, e fratello di un altro verseggiatore: Tiberio, furono pubblicati, postumi, nel XVI secolo: *A voi de' fondi e S'affaticano invan*, accolti nel 1585 in una miscellanea di rime in onore di Giovanna Castriota Carrafa; e *Chiaro e di vero onor e Roma, le palme tue* stampati nelle *Seste rime* di Laura Terracina (1558). Solo nel 1617 il napoletano Giovambattista Basile, il maggior narratore del Barocco italiano, pubblicò col titolo di *Rime* una sua raccolta di 34 sonetti, una canzone e un madrigale. Ristampe e nuove edizioni delle liriche di Galeazzo si ebbero nel XVII e nel XVIII secolo, e successivamente. Di particolare importanza è quella napoletana del 1758, comprendente la cifra canonica di cinquanta componimenti, e servita di base alla prima e unica vera edizione critica.³⁶ Va detto che, fino alla fine del XIX secolo, artefice di quelle rime fu ritenuto un altro Galeazzo di Tarsia, vissuto fra Quattro e Cinquecento, terzo barone di Belmonte, e nonno del Galeazzo a cui esse sono ora attribuite, a partire dall'edizione del *Canzoniere* (tale il titolo scelto) curato da Francesco Bartelli nel 1888. Attribuite, ma non senza incertezze; perché l'ombra del nonno, quale autore almeno in parte delle *Rime*, continua, inquietandoli, ad aleggiare fra gli studiosi.³⁷

³⁶ G. DI TARSIA, *Rime*, edizione critica a cura di C. Bozzetti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1980. Bozzetti pubblica in appendice quattro componimenti «rifiutati ed extravaganti» (177–192).

³⁷ Sulla questione, vd. da ultimo T. R. TOSCANO, *Galeazzo di Tarsia: indizi per la riapertura di una pratica archiviata*, in *L'enigma di Galeazzo di Tarsia*, Napoli, Loffredo, 2004, 11–66.

Un canzoniere, anche quello di Galeazzo, privo del rigore e delle motivazioni autenticamente petrarchesche, ma pur sempre canzoniere amoroso e talvolta platonizzante, dedicato a più donne, racchiuso infatti, si dice, tra un sonetto proemiale e un sonetto conclusivo. Ben diverso, quest'ultimo (ma non unico, nel quadro generale), anche si dice, dai più consueti finali di pentimento; e in effetti non si apre ad alcuna, manierata o sincera, prospettiva o speranza ultraterrena e preghiera di soccorso (quella che pure chiudeva la sestina *Come nocchier*). Giocato su traslati preziosi e attinti al mondo minerale, non nuovi ma caratteristici delle sue *Rime* (*viva selce, gelidi smalti, saldi marmi, freddo sasso, bel marmo*), in esso l'autore proclama la sua disperazione amorosa:

Viva selce, onde uscì la viva e pura
fiamma che avrà vigor cenere farmi,
e che d'asprezza incontro me più t'armi
quanto Amor più m'accende e rassicura,

quando fia che pietade o mia ventura
de l'usato rigor sì ti disarmi
che i tuoi gelidi smalti e saldi marmi
vestan nuova e più bella altra natura?

O felice colui che freddo sasso,
onde avesser poi fin gli aspri martiri,
ebbe tosto a mirar tenero e molle!

Io, perché intorno a più bel marmo, ahi lasso,
adopri ingegno, stil, pianti e sospiri,
pur di mollirlo in parte il Ciel mi toglie.

(*Viva selce* e *bel marmo* alludono al cognome della donna a cui sonetto è rivolto: Vittoria Colonna, e – con *gelidi smalti* e *saldi marmi* – alla sua crudeltà e indifferenza. La prima terzina allude al mito di Pigmalione). Ma è davvero questo il progettato sigillo del presunto canzoniere? E davvero le *Rime* costituiscono un canzoniere? Che si possano individuare nella raccolta alcuni gruppi di liriche, non equivale certo a riconoscerli il di-

segno, foss'anche velleitario, d'un organico "romanzo" spirituale.

La sua poesia, giudicata positivamente, ma, al solito, in termini molto generici e retorici da Girolamo Tiraboschi (le sue *Rime* «si annoverano giustamente tra quelle che per forza insieme e per eleganza non han molte uguali»),³⁸ ebbe un estimatore anche in Foscolo, il quale nei *Vestigi della storia del sonetto italiano* ne sottolineò la vena schiva e spiritualmente aristocratica, riprendendo e volgendo a significazione più pregnante un'osservazione del letterato ed erudito settecentesco Anton Federico Seghezzi: «scrisse poco, e per sé, e come uomo che non sa né vuole imitare, e che insieme non affetta di battere nuove strade». Suoi versi lo stesso Foscolo riecheggiò nella prosa delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* e nei *Sepolcri*. Naturalmente il Galeazzo del poeta italo-greco era il nonno, terzo barone di Belmonte.

Il sonetto *Bellezza è un raggio*, d'ambizioni "metafisiche", ma pur sempre culminante nell'iperbole d'un discorso amoroso (si vedano gli ultimi due versi), merita di non essere confuso nella massa dei versi platonizzanti del tempo:

Bellezza è un raggio che dal primo bene
deriva, e in le sembianze si comparte:
voci, linee, color comprende e parte
e ciò che piace altrui pingue e contiene.

Ne' sensi e poi ne gl'intelletti viene
e mostra in un forme divise e sparte;
pasce e non sazia, e cria di parte in parte
di sé desire e di letizia spene.

Falde fiorite ond'oriente luce,
oro, perle, rubin, smeraldi ed ostro,
onda tranquilla, alto fulgor di stelle,

chioma di sole e l'altre cose belle
son di lei picciol'ombra; ma dal vostro
real sembiante a noi sola traluca.

³⁸ G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, t. VII, Parte terza, cit., 1125.

Un'immagine come questa (dal sonetto *Vide vil pastorel*) può richiamare alla mente il ricordo d'un celebre dipinto di Giorgione conservato a Dresda, quasi schizzo preparatorio:

Io voi quando vedrò, pregio del cielo,
ignuda folgorar su l'erba fresca [...]?

La predilezione per gli emblemi, le metafore e i paragoni eleganti e talvolta insoliti trovò una delle sue espressioni più felici nell'unico madrigale pervenutoci:

Palma leggiadra e viva,
fondata in chiaro e lucido diamante,
che tocchi 'l ciel con l'auree cime sante,
se cotanto sei schiva
della vista d'indegno e basso amante
e celartene brami,
da me non torcer lo splendor de' rami:
ché nel celeste verde
occhio frale e terren tosto si perde;
ma se altronde riluce,
quasi in limpido corpo eterna luce,
nel cor ti veggio ove per sé rinverde.

Altrove il poeta paragona il proprio amore infelice e perdurante alla cipolla, la quale non muore e manda fuori i germogli anche se tolta dalla terra. Il termine *cipolla* era ovviamente interdetto al codice lirico del secolo, e l'autore ricorre a una perifrasi: «lagrimosa pianta». Lui stesso sottolinea l'insolito accostamento, lontano da quelli, in lui usuali, al mondo minerale:

Te, lagrimosa pianta, sembra Amore,
benché altrove i miei mal sien gemme e scogli...

Alla poesia di Galeazzo di Tarsia è stata talvolta accostata (a partire dal XVIII secolo) quella del fiorentino Giovanni Della Casa, per la comune ricerca della *gravitas* – più che della *levitas* –, che rompeva così l'abbinamento dei due registri raccomandato invece da Pietro Bembo, e per un simile uso dell'*enjambement*. Come Bembo, ecclesiastico al pari di lui e col quale intrattenne rapporti anche d'amicizia, e come Sannazaro, Della Casa ebbe un'accu-

ta formazione umanistica, e come loro fu autore esperto in volgare e in latino, in prosa e in versi. I suoi componimenti poetici latini spiccano nella produzione del suo secolo. Proprio la formazione umanistica mancò invece a molti dei verseggiatori e prosatori volgari del Cinquecento inoltrato. Difficilmente un Pietro Aretino, ignaro di greco e di latino (e interessato sostenitore dell'utilità delle traduzioni in volgare), pur con la sua spregiudicata intelligenza e brillantezza di scrittura, avrebbe potuto così clamorosamente e autorevolmente affermarsi, come lui ottenne, in diverso contesto. E certamente sarebbe stata impossibile una così fitta presenza di poetesse, per lo più ignare sia del greco sia del latino (del tutto eccezionale fu il caso della protestante e dottissima Olimpia Morata, scrittrice in volgare e latino e conoscitrice, come pochi tra gli stessi dotti, del greco). In un carme latino indirizzato appunto a «Bembus pater», Della Casa professò invece la propria aspirazione a conseguire il plauso di pochi intenditori: «Laudentur vulgo, signentur et indice: verum / Hectoris exemplo (ut memorat, dum scenica ludit, / Ennius) optarim potius de classe proborum / contingat nobis rarus laudator [...]». Gli ultimi poeti italiani di qualche rilievo che sapessero muoversi con pari maestria nei due àmbiti, volgare e latino, furono Francesco Maria Molza e, appunto, lui, Della Casa; nell'età successiva, rari e insignificanti furono i versi latini del grande e dotto Torquato Tasso.³⁹

A Benedetto Croce si deve la bellissima definizione di «travagliato “stilista”»,⁴⁰ che sintetizza una tradizione critica plurisecolare e bene caratterizza la raffinata elaborazione formale delle rime di Della Casa, e che può essere presa a emblema di un aspetto generale della sua

³⁹ Vd. i miei *Sette piccoli studi sul Tasso lirico*, in *Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1996, 125–128.

⁴⁰ Vd. B. CROCE, *La lirica cinquecentesca*, cit., 378.

attività di scrittore: l'incontentabilità, che gli fece lasciare inedita, e in alcuni casi incompiuta, buona parte della sua produzione in volgare e in latino. Ciò non toglie che alcuni suoi scritti circolassero manoscritti, e la sua fama di scrittore si consolidasse. Marcantonio Flamini elogiò in un carme latino pubblicato nel 1548 il suo trattato inedito *De officiis inter potentiores et tenuiores amicos* (fu pubblicato per la prima volta nel 1559, postumo e in traduzione italiana non dellacasiana); e pochi anni prima, nel 1546, Bembo gli aveva rivolto il sonetto *Casa, in cui le virtù*, poi posto in chiusura della prima sezione della versione definitiva delle sue *Rime*: era una sorta di investitura, come generalmente si riconosce, da parte dello scrittore più anziano. E Della Casa ricorderà, compiaciuto, gli elogi di Bembo e di Flamini nel carme latino *Ad Germanos* (1555).

La raccolta delle sue *Rime*, come l'opera che rese proverbiale il suo nome in Europa, il *Galateo*, fu pubblicata postuma nel 1558. I suoi componimenti poetici furono ben presto oggetto di «lezioni» accademiche e di «esaminazioni» o richiami critici nel XVI e nel XVII secolo (di una lezione fu autore Torquato Tasso, il quale con Della Casa si misurò lungo tutto l'arco della sua carriera di poeta e di letterato); apprezzatissimi, ancora in età arcadica, da Giovanni Mario Crescimbeni, Giovan Battista Vico, Gian Vincenzo Gravina, e Anton Federico Seghezzi, autore dell'importante opera critica *Il Tasso, dialogo sopra lo stile di Monsignore della Casa e il modo d'imitarlo*.⁴¹ Nella sua *Histoire littéraire d'Italie*, Pierre-Louis Ginguené scrisse fra l'altro che Della Casa fu «celui des poètes du XVI siècle qui a su

imprimer le plus de force tout à la fois à l'expression, à la pensée et au sentiment; celui qui, après le Dante et avant Alfieri, a le mieux indiqué le style et l'harmonie du vers tragique».⁴² Nei *Vestigi della storia del sonetto italiano*, Ugo Foscolo citò e commentò il sonetto *O Sonno*, il quale con parziale originalità (l'insonnia non è dovuta a pene d'amore) riprendeva un antico e diffusissimo tema; di lui così scrisse:

Uscì, se non il primo, certo il più ardito, fuor della turba de' tanti petrarcheschi d'allora, e si fece altro stile. Il merito della sua poesia consiste principalmente nel collocare le parole e spezzare la melodia de' versi con tale ingegnosa spezzatura, da far risultare l'effetto che i maestri di musica ottengono dalle dissonanze, e i pittori dall'ombra assai risentite.

Commenti eruditi alle sue *Rime* furono allestiti nel Seicento e nel Settecento. Dopo un periodo di svalutazione nel corso del XIX secolo, lo stesso Croce rilevò in esse come un'«ombra» di grandezza poetica.⁴³

In omaggio al giovane Tasso, che su di esso tenne la sua lezione del 1570 circa all'Accademia di Ferrara, nella quale mostrò di apprezzare soprattutto gli squisiti e magniloquenti artifici formali del poeta toscano, trascrivo un sonetto religioso, di pentimento e conversione, fra i più noti e antologizzati. Esso sigillava la stampa del 1558 delle *Rime*, e fu incluso da Giacomo Leopardi nella *Crestomazia italiana poetica*:

Questa vita mortal, che 'n una o 'n due
brevi e notturne ore trapassa, oscura
e fredda, involto avea fin qui la pura
parte di me ne l'atre nubi sue.

⁴¹ Fu pubblicato per la prima volta, anonimamente, nel 1728. Circa la paternità di Seghezzi, vd. il mio *Per un anonimo in meno*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXI (1994), 600–602. In precedenza, lo scritto di Seghezzi era ritenuto opera d'autore del XVI secolo.

⁴² P.-L. GINGUENÉ, *Histoire littéraire d'Italie*, t. IX, Milan, Giusti, 1821, 292.

⁴³ B. CROCE, *La «lirica» cinquecentesca*, cit., 383. Ancora Arturo Graf così giudicava le rime dellacasiane: «non pajono veramente gran cosa» (nel suo *Petrarchismo ed antipetrarchismo*, cit., 8).

Or a mirar le grazie tante tue
prendo, ché frutti e fior, gelo e arsura,
e sì dolce del ciel legge e misura,
eterno Dio, tuo magistero fue;

anzi 'l dolce aer puro e questa luce
chiara, che 'l mondo a gli occhi nostri scopre,
traesti tu d'abissi oscuri e misti:

e tutto quel che 'n terra o 'n ciel riluce
di tenebre era chiuso, e tu l'apristi;
e 'l giorno e 'l sol de le tue man sono opre.

Alla desolata lentezza della prima quartina segue la vitalità ritrovata nell'ammirazione dell'universo creato da Dio (seconda quartina). Ammirazione che trabocca e si allarga nelle due terzine, scandita nelle formulazioni grandiose e fluenti dei versi che le concludono:

...traesti tu d'abissi oscuri e misti

[...]

e 'l giorno e 'l sol delle tue man son opre.⁴⁴

Nessun lirico italiano del Cinquecento è stato, in tempi recenti, avventurato come Giovanni Della Casa. Roberto Fedi ha curato la prima edizione critica delle sue *Rime* nel 1978 (Roma, Salerno Editrice), corredandola inoltre di un accurato commento. Giuliano Tanturli e Stefano Carrai ne hanno procurato, nel 2001 e nel 2003 (Parma, Fondazione Bembo/Guanda; e Torino, Einaudi), preziose edizioni, diversamente impostate, che definirei semicritiche, e ampiamente commentate. La nuova fortuna del poeta toscano, definito anche da Carlo Dionisotti il «maggior poeta italiano nell'età compresa fra quella dell'Ariosto e quella del Tasso»,⁴⁵ prese slancio nel secondo dopoguerra, con gli importanti studi critici di

Ettore Bonora (1947) e di Walter Binni (1951), ai quali seguì lo scritto complessivo *Della Casa, uomo pubblico e scrittore* (1953) di Lanfranco Caretti.⁴⁶ Altri se ne sono aggiunti, di

⁴⁴ E. BONORA, *Le «Rime» di Giovanni Della Casa*, in *Retorica e invenzione*, Milano, Rizzoli, 1970, 107–127; W. BINNI, *Giovanni Della Casa*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 17–31; L. CARETTI, *Della Casa, uomo pubblico e scrittore*, in *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, 135–150. Un certo peso ebbe, in Italia, anche il successivo *Giovanni Della Casa poeta* di Luigi Baldacci (in *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, 181–268; seconda ed., Padova, Liviana, 1974, 171–247). Di E. BONORA è importante anche, nello stesso volume *Retorica e invenzione*, 91–106, lo scritto *Interpretazione del petrarchismo*. Altri studi generali sul petrarchismo italiano e europeo: oltre al citato L. BALDACCI, *Il petrarchismo italiano*, A. GRAF, *Petrarchismo e antipetrarchismo*, in *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888, 1–86; T. W. ELWERT, *Bembismo, poesia latina e petrarchismo dialettale*, in *Studi di letteratura veneziana*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1958, 147–175; D. ALONSO, *La poesia di Petrarca e il petrarchismo (Mondo estetico della pluralità)*, in *Saggio di metodi e limiti stilistici*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1965, 305–358; L. FORSTER, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969; G. HOFFMEISTER, *Petrarkistische Lyrik*, Stuttgart, Metzler und Poeschel, 1973; C. MUTINI, *Un capitolo di storia della cultura: il petrarchismo*, in *L'autore e l'opera. Saggi sulla letteratura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1973, 158–190; G. BELLONI, *Il petrarchismo delle «Bizzarre rime» del Calmo tra imitazione e poesia*, in AA.VV., *Petrarca, Venezia e il Veneto*, a cura di G. Padoan, Firenze, Olschki, 1976, 271–314; R. FEDI, *La memoria della poesia*, cit.; A. QUONDAM, *Il naso di Laura*, Modena, Panini, 1991; K. W. HEMPFER, *Per una definizione del petrarchismo*, in *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, tr. it., Napoli, Liguori, 1998, 147–776; F. BREVINI, *Petrarchismo e antipetrarchismo in dialetto*, in *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, I, Milano, Mondadori, 1999, 561–672; K. STIERLE, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 2003, 775–779. Circostrita agli ultimi decenni è la pressoché perfetta *Petrarkismus-Bibliographie. 1972–2000*, Herausgegeben von K. W. Hempfer, G. Regn, S. Scheffel, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2005 (il termine *petrarchismo* vi è inteso in senso lato). Un'ottima antologia panoramica del petrarchismo europeo è: *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, cit.

⁴⁴ Un'eccellente analisi stilistica di questo sonetto si legge in M. FUBINI, *Metrica e poesia*, Milano, Feltrinelli, 19702, 54–57.

⁴⁵ C. DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., 195.

Adriano Seroni, di Roberto Fedi, di Giuseppina Stella Galbiati, di Ulrich Schulz-Buschhaus, di Silvia Longhi, ecc. Non intendo se Dionisotti, con quel suo giudizio, volesse affermare che Della Casa è il maggior poeta fra Ariosto e Tasso; forse no, perché fra i due si colloca il *Baldus* di Teofilo Folengo. Io resto dell'avviso che non si possa neanche sostenere, per quanta stima meriti, che il prelado toscano sia senz'altro il maggiore dei petrarchisti, fra i quali, ripeto, non sono grandi poeti, ma poeti di spicco, sì.

Un altro inevitabile nome è quello di Luigi Tansillo, celebrato come un maestro dai letterati meridionali del XVII secolo. E non solo lui. Come già ho accennato, il Cinquecento fu inoltre, in Italia, l'epoca delle donne poetesse, in quel tempo più numerose che in ogni altra nazione in Europa (la Francia, ad esempio, ebbe l'eccellente Louise Labé, che pubblicò le proprie liriche nel 1555, pochi mesi dopo l'uscita delle *Rime* di Gaspara Stampa e forse incoraggiata proprio da quel volume).⁴⁷ E poiché quella fu anche l'età nella quale la stampa e l'editoria si affermarono alla grande, e si ebbero molte raccolte poetiche collettive, nel 1559 Lodovico Domenichi non mancò di pubblicarne una, a Lucca, dedicata esclusivamente a composizioni di mano femminile: *Rime diverse d'alcune nobilissime e virtuosissime donne*. Come sottolineava Girolamo Tiraboschi, «niuna cosa ci fa maggiormente conoscere qual fosse il comune entusiasmo in Italia per lo studio della volgar Poesia, quanto il vedere le più nobili dame rivolte a coltivarla con sommo ardore, di niuna cosa maggiormente pregiarsi quanto del titolo di poetesse».⁴⁸ Il fenomeno fu

⁴⁷ Secondo P. BACHMANN, *À la rencontre de Gaspara Stampa*, cit., 22n., la pubblicazione delle *Rime* della Stampa avrebbe forse deciso la poetessa di Lione a dar fuori le proprie (in testa alle quali figurava un sonetto in volgare italiano).

⁴⁸ G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, t. VII, Parte terza, cit., 1150.

talmente nuovo che Ludovico Ariosto avvertì il bisogno di registrarlo nell'*Orlando furioso* del 1532 (canto XXXVII). Rivolgendosi alle donne, il poeta ferrarese dichiarò che ormai non avevano più bisogno di poeti (maschi) che le glorificassero, perché la gloria potevano dar-sela da sé:

Ed oltre a questi [poeti] ed altri ch'oggi avete,
che v'hanno dato gloria e ve la danno,
voi per voi stesse dar ve la potete;
poi che molte, lasciando l'ago e 'l panno,
son con le Muse a spegnersi la sete
al fonte d'Aganippe andate, e vanno;
e ne ritornan tai che l'opra vostra
è più bisogno a noi, ch'a voi la vostra.

Se chi sian queste, e di ciascuna voglio
render buon conto, e degno pregio darle,
bisognerà ch'io verghi più d'un foglio,
e ch'oggi il canto mio d'altro non parlo:
e s'a lodarne cinque o sei ne toglio,
io potrei l'altre offendere e sdegnare.
Che farò dunque? Ho da tacer d'ognuna,
o pur fra tante sceglierne sol una?

Scelta e glorificata da Ariosto fu Vittoria Colonna, che a sua volta ispirò numerosi versi di suoi contemporanei, compreso il Berni dell'*Orlando innamorato*. Erano anche versi amorosi, ma occorre avere presente che, in quel contesto, dichiarare il proprio amore spirituale per un'alta dama non equivaleva affatto a farle in quel modo la corte o a esprimere un vero innamoramento; era in genere un atto d'omaggio e di adulazione, un panegirico indiretto. All'interno delle corti, comporre versi di quel tenore per l'amante di un potente ministro poteva addirittura equivalere a rendere omaggio non solo alla donna, ma allo stesso ministro.

Oltre a quello della Colonna (la cui amicizia con Michelangelo fu celebrata in alcuni quadri di artisti italiani del XIX secolo, e un cui busto marmoreo, opera di Pietro Galli, fu allora accolto nella Protomoteca Capitolina di Roma

custode della memoria dei grandi; ma le cui *Rime*, raccolte e stampate più volte, fra il 1538 e il 1586, avevano conosciuto alla fine del secolo XVI e nel secolo successivo una sorta di interdizione, forse dovuta a motivi dottrinali), molti sarebbero i nomi di poetesse da ricordare: Veronica Gambarà, Laura Terracina, Chai-ra Matraini, Isabella Morra, Laura Battiferri, moglie dello scultore e architetto Bartolomeo Ammannati, l'attrice Vincenza Armani, Aurelia Roverella, le "cortigiane oneste" Tullia d'Aragona e Veronica Franco (menzionata, quest'ultima, nel *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne* di Montaigne)... Di Gaspara Stampa è rimasta celebre, in Italia, la rievocazione che ne fa il personaggio di Fosca, detta «la Foscarina», nella seconda parte del romanzo di Gabriele d'Annunzio *Il fuoco*. La donna (trasposizione dell'attrice Eleonora Duse), che in parte identifica il proprio destino di amante infelice con quello dell'antica poetessa veneta, così esclama, indirizzandosi al più giovane amante Stelio Effrena:

– Dolce e terribile sorte quella di Gaspara Stampa! Conoscete le sue Rime? Sì, le vidi un giorno su la vostra tavola. Miscuglio di gelo e di ardore. Di tratto in tratto la sua passione mortale, a traverso il petrarchismo del cardinal Bembo, getta qualche bel grido. Io so di lei un verso magnifico:

Vivere ardendo e non sentire il male!

– Vi ricordare, Stelio, – disse la Foscarina con quel sorriso inestinguibile che le dava la sembianza di una sonnambula – vi ricordate del sonetto che incomincia:

*Signore, io so che in me non son più viva,
e veggo ormai ch'ancor in voi son morta...?*

E racconta anche d'aver interpretato, appena quattordicenne, il ruolo della protagonista «in una vecchia tragedia romantica intitolata *Gaspara Stampa*». D'Annunzio, che in un altro punto del romanzo definisce la poetessa cinquecentesca la «Saffo Veneziana» e la «sventura-

ta amica di Collaltino», riprese l'immagine della donna dolente e innamoratissima, che ebbe corso per circa due secoli, e fu demolita dalla critica positivista nel primo Novecento.

Nelle sue *Rime*, pubblicate postume, nel 1554, con una lettera dedicatoria a Giovanni Della Casa della sorella di Gaspara, Cassandra, si cantano due distinti amori: quello per il conte Collaltino di Collalto (lui stesso verseggiatore) e quello, successivo, per un Bartolomeo Zen, patrizio. Colta e in rapporti con importanti letterati del tempo (poeta fu anche il fratello minore Baldassarre – e anche un personaggio minore del *Fuoco* ha il suo stesso nome), fu apprezzata anche da Giacomo Leopardi, il quale ne incluse un sonetto nella sua *Crestomazia italiana poetica*. Probabilmente fu, anche lei, una "cortigiana onesta". Questo sonetto, memore d'un capitolo in terza rima di Ludovico Ariosto e forse d'una elegia di Propertio, celebra una notte d'amore. Amore non platonico, e lontano da quello cantato nei *Rerum vulgarium fragmenta*; ma qui esaltato in termini indiretti e allusivi. Come si vede, il linguaggio petrarchesco poteva veicolare contenuti di diversa natura:

O notte, a me più chiara e più beata
che i più beati giorni ed i più chiari,
notte degna da' primi e da' più rari
ingegni esser, non pur da me, lodata;

tu de le gioie mie sola sei stata
fida ministra; tu tutti gli amari
de la mia vita hai fatto dolci e cari,
resomi in braccio lui che m'ha legata.

Sol mi mancò che non divenni allora
la fortunata Alcmena, a cui stè tanto
più de l'usato a ritornar l'Aurora.

Pur così bene io non potrò mai tanto
dir di te, notte candida, ch'ancora
da la materia non sia vinto il canto.

Anche questo è dedicato al conte di Collalto, e lo rievoca, lontano, in situazioni diverse:

la caccia, la guerra, gli studi, nelle piccole incombenze della vita quotidiana:

«Or sopra il forte e veloce destriero»,
io dico meco, «segue lepre o cerva
il mio bel Sole, or rapida caterva
d'uccelli con falconi e con sparviero.

Or assal con lo spiedo il cignal fiero,
quando animoso il suo venir osserva;
or a l'opre di Marte, or di Minerva,
rivolge l'alto e saggio suo pensiero.

Or mangia, or dorme, or leva ed or ragiona,
or vagheggia il suo Colle, or con l'umana
sua maniera trattiene ogni persona».

Così, Signor, bench'io vi sia lontana,
sì fattamente Amor mi punge e sprona,
ch'ogni vostr'opra m'è presente e piana.

Chiudo questa minima e insoddisfacente antologia, che non intende affatto esibire rari pezzi da me stimati i più preziosi della gioielleria petrarchista, con un sonetto della lucana Isabella Morra, o di Morra, la cui vicenda infelicissima e truculenta – quasi inveramento e variante di leggende popolari come quella della Baronessa di Carini, o della novella decameroniana di Lisabetta di Messina -⁴⁹ fu ricostruita e narrata e resa nota soprattutto e meglio che da ogni altro da Benedetto Croce.⁵⁰ Di lei ci sono giunti tredici componimenti (una canzone, in due diverse redazioni), trasmessi da raccolte cinquecentesche e del primo Seicento: dieci sonetti e tre canzoni. Pezzi superstiti d'un insieme certo più consistente. Il nome di Isabella era fra

⁴⁹ Come osserva G. B. BRONZINI, *Il caso della poetessa di Valsinni*, in AAVV. *Isabella Morra e la Basilicata*, Atti del convegno organizzato dal Comune di Valsinni, 11–12 maggio 1975, Matera, Liantonio, 1981, 155–157. Vd. inoltre M. A. GRIGNANI, *Introduzione a I. MORRA, Rime*, a cura di M. A. Grignani, Roma, Salerno Editrice, 2000, 11.

⁵⁰ B. CROCE, *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, in *Vite di avventure, di fede e di passione*, Milano, Adelphi, 1989, 299–334.

quelli noti agli eruditi settecenteschi e ottocenteschi. L'intento di costruire un canzoniere è inducibile dalla presenza d'un probabile sonetto proemiale e di un sonetto e due canzoni di pentimento. Nel sonetto qui proposto, la poetessa varia il motivo, ritornante nella sua piccola raccolta, dell'avversa Fortuna che la tiene segregata in un paese orrido, altrove qualificato come *vili ed orride contrate, denigrato sito, dumi, selve erme ed oscure*,⁵¹ e ora connotato coi colori dell'inferno dantesco (*valle inferna* rinvia a *Purgatorio*, I, v. 45). Il verbo *ruinare*, presente al participio passato nel v. 2, è dantesco, ma non petrarchesco (nei *Rerum vulgarium*, risponde all'appello solo il sostantivo *ruina*); ma *ruinati sassi* sembra riecheggiare la prosa dell'*Arcadia* sannazariana: «fra ruinati sassi».⁵² Spicca inoltre un termine, assente sia in Dante sia in Petrarca, e presente invece in alcune egloghe dell'*Arcadia* di Sannazaro: *ulule* “alocchi”. Bastino questi pochi cenni per indicare la libertà linguistica di Isabella. Negli «ignudi spirti di virtute e cassi» (*ignudi... e cassi* è una dittologia aggettivale sinonimica, già presente in Petrarca e altri) sono riconoscibili i rozzi abitanti della valle, quasi dannati dei gironi infernali, dei quali anche nella canzone *Poscia che al bel desir* si lamentano i rudi, grossolani *costumi* (con termini che inevitabilmente richiamano alla mente dei lettori italiani la «gente / zotica, vil» delle *Ricordanze* di Leopardi; mentre altri luoghi della canzone di Isabella ricordano alcuni momenti del Tasso lirico, il quale poté conoscere le rime della giovane aristocratica, diffuse postume da alcune antologie):

⁵¹ Nei sonetti *I fieri assalti* e *D'un alto monte*, e nelle canzoni *Poscia che al bel desir* e *Quel che gli giorni* (in quest'ultima, però, i luoghi inamati diventano condizione al distacco dagli allettamenti terreni).

⁵² Per quest'ultimo riscontro, vd. il commento della GRIGNANI, nell'ed. cit., 60.

[...] fra questi dumi,
fra questi aspri costumi
di gente irrazional, priva d'ingegno
[...].

Questo è il sonetto:

Ecco ch'una altra volta, o valle inferna,
o fiume alpestre, o ruinati sassi,
o ignudi spirti di virtute e cassi,
udrete il pianto e la mia doglia eterna.

Ogni monte udirammi, ogni caverna,
ovunqu'io arresti, ovunqu'io mova i passi;
ché Fortuna, che mai salda non stassi,
cresce ogn'or il mio mal, ogn'or l'eterna.

Deh, mentre ch'io mi lagno e giorno e notte,
o fere, o sassi, o orride ruine,
o selve incolte, o solitarie grotte,

ulule, e voi del mal nostro indovine,
piangete meco a voci alte interrotte
il mio più d'altro miserando fine.

6. I lirici petrarchisti non cantarono solo d'amore, come mostra la stessa Isabella Mora. Temi politici, oltre che amorosi, caratterizzano la produzione di Giovanni Guidiccioni e quella di Luigi Alamanni. Temi religiosi sono in quella dello stesso Guidiccioni: un sonetto elogia il predicatore Bernardino Ochino, più tardi condannato come eretico. Fermenti religiosi eterodossi, ma non ancora esplicitamente e definitivamente bollati come eretici dalle autorità ecclesiastiche, sono nelle rime di Benedetto Varchi. *Rime spirituali* composero Vittoria Colonna e il predicatore veneziano Gabriel Fiamma. E vi fu il travestimento «spirituale» del canzoniere di Petrarca operato da Girolamo Malipiero: il già ricordato *Petrarca spirituale*, dove, si legge nell'interno, il poeta trecentesco è «divenuto teologo e spirituale per grazia di Dio e studio di Frate Ieronimo Malipiero Minoritano». A Ochino indirizzò uno scherzoso sonetto Tullia d'Aragona, rimproverandogli l'eccessivo rigore di costumi da lui predicato

(«[...] le finte apparenze, e 'l ballo, e 'l suono, / chiesti dal tempo e da l'antica usanza, / a che così da voi vietati sono?»), e contestando a suo modo la dottrina luterana del *de servo arbitrio* da lui accolta:

Non fôra santità, fôra arroganza
tôrre il libero arbitrio, il maggior dono
che Dio ne dié ne la primera stanza.

Nello stesso Varchi la poesia amorosa si traveste in alcuni sonetti secondo modi pastorali.

Prende spunto talora dagli antichi il non bembiano Giovan Giorgio Trissino: un suo serventese è “imitazione” del celebre carme d'Orazio *Donec gratus eram tibi*, che larga fortuna ebbe nell'Italia del Cinquecento. Trissino contribuì inoltre, con la sua stessa poesia, a perpetuare la memoria di forme della poesia del XIII secolo. (Omaggio involontario a questo aspetto del suo poetare, un suo sonetto figura come opera di Guittone d'Arezzo nel volume dei *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani* del 1527; e più tardi, nel 1553, ben sei suoi sonetti furono attribuiti a Buonaccorso da Montemagno).⁵³ Si ebbero anche, dopo i precedenti quattrocenteschi, alcuni tentativi di trovare equivalenti volgari dei metri greci e latini; è quella che, dopo le ben più felici prove di Giosue Carducci, in Italia viene anche chiamata la metrica o poesia «barbara». Si vollero proporre modelli antichi anche per la lirica, fin nella sua metrica. L'esperimento, in sé cervellotico ma pur significativo (dirlo «rivoluzionario» è decisamente troppo), e consegnato al volume *Versi e regole de la nuova poesia toscana* (1539), non fu peraltro sterile, se più tardi ispirò alcuni momenti dell'energica e rude poesia di Tommaso Campanella, il

⁵³ Circa la seconda attribuzione, vd. R. SPONGANO, *Sei sonetti di Buonaccorso da Montemagno da restituire a Gian Giorgio Trissino*, in «La rassegna della letteratura italiana», LX (1956), 299–305.

maggior lirico del Seicento italiano, e ancora le amene strofe saffiche e alcaiche e soprattutto gli endecasillabi catulliani di Paolo Rolli. Promotore della raccolta della «nuova poesia toscana» del 1539 fu Claudio Tolomei, autore anche di sonetti pastorali, d'impronta umanistica, dove l'amore cantato non è spirituale («là dove Iella mia da me fu vinta, / dove io colsi di lei la prima rosa», sonetto *Gelidi fonti*), e dove sono ricalcati persino i modi degli antichi *paraklausíthya*; senese, pianse in efficaci versi l'assedio e la presa della sua città nel 1555 ad opera delle truppe imperiali e medicee. Con meno estremismo dei verseggiatori della «nova poesia toscana», Bernardo Tasso – autore di sonetti, canzoni e elegie in terza rima – inventò alcune strofe formate da settenari e endecasillabi rimati, che a suo avviso dovevano suggerire almeno il ricordo dei metri lirici antichi, e anzitutto di quelli di Orazio; e almeno una delle sue invenzioni strofiche ebbe grande e stabile fortuna in Spagna, dove prese il nome di *lira* (strofa di cinque versi, costituita dalla successione di settenario, endecasillabo, due settenari, endecasillabo; con rime: aBabB). Per questi esperimenti l'etichetta «petrarchismo» è certo inadeguata, perché mostrano l'intento di muoversi fuori dell'unico, o di gran lunga prevalente, modello trecentesco. Spunti l'antica poesia latina aveva offerto già a Petrarca e a Bembo, il che autorizzava a proseguire sulla loro strada. Ma un Bernardo Tasso, pur sbiadito artefice, cercò di adeguare (più di quanto non gli accadesse nei suoi poemi narrativi) la lirica al teatro e ad altri generi letterari del tempo, ricollegandola ai modelli antichi. Un'altra sua caratteristica è il largo uso del sonetto votivo, equivalente volgare degli antichi epigrammi votivi (ma secondo alcuni trattatisti di poetica del tempo, intenti a cercare illusorie derivazioni delle moderne forme metriche da quelle antiche, il sonetto sarebbe disceso appunto dall'epigramma), che con Bernardo acquista la consis-

tenza di un vero genere letterario, ripreso anche dal figlio Torquato e dai rimatori dell'età barocca.

Se esperienze come queste ultime non sono riconducibili al petrarchismo in senso stretto, anzi di proposito se ne staccano, ciò non toglie che almeno la riforma linguistica promossa dalle *Prose della volgar lingua* sia avvertibile anche in esse. (Una divertente difesa dell'ode in volgare, dell'endecasillabo sciolto, nonché dell'elegia in terza rima, è nel *Petrarchista* di N. Franco, dove questi metri sono attribuiti a fantomatici inediti dello stesso Petrarca). Il poeta del *Canzoniere* è pur sempre l'autore più presente nel tessuto linguistico delle *Rime* di Trissino, ad esempio. Un petrarchismo parodistico, ma tutt'altro che inquadrabile all'insegna dell'antipetrarchismo, è inoltre riscontrabile nei *Cantici di Fidenzio* dell'aristocratico vicentino Camillo Scroffa, stampati per la prima volta a Padova anteriormente al 1562, e successivamente, a Reggio Emilia, nella nuova e importante edizione del 1562. Noi sappiamo che all'origine della raccolta era l'intento di mettere in ridicolo un noto insegnante padovano, attribuendogli un amore per un giovane discepolo, Camillo (il nome stesso dall'autore dei *Cantici*), e facendolo esprimere in un linguaggio che è un misto di lessico e fraseologia italiana e latina e latineggiante e grecizzante. La satira del «pedante», e del linguaggio artificioso con cui effettivamente era solito esprimersi durante le lezioni, fu una costante della letteratura e del teatro comico cinquecenteschi, a partire dal *Pedante* di Francesco Belo (1529), passando per Pietro Aretino, e giungendo fino all'unica commedia scritta da Giordano Bruno.⁵⁴ Scroffa ben conosceva inoltre la singolarissima, aristocratica *Hypnerotoma-*

⁵⁴ Sulla diffusa satira del pedante nel XVI secolo si può vedere la rassegna di A. GRAF, *Il pedante*, in *Attraverso il Cinquecento*, cit., 137–179.

chia *Poliphili* (1499, ristampata nel 1545), a cui fa esplicito riferimento un sonetto dei *Cantici*. Il poeta si muove fuori della riforma linguistica promossa dalle *Prose della volgar lingua*. Quali che fossero i propositi iniziali, Scroffa, da vero artista, costruì in realtà, coi versi attribuiti al suo Fidenzio Glottocrisio, un personaggio più patetico che ridicolo, e, nella sua ingenuità, accattivante. La stessa parodia di Petrarca e di quanti petrarcheggiavano non è negativa.⁵⁵ Si legga il sonetto introduttivo:

Voi ch'auribus arrectis auscultate
in lingua etrusca il fremito e il rumore
de' miei sospiri pieni di stupore,
forse d'intemperantia m'accusate.

Se vedeste l'eximia alta beltate
de l'acerbo lanista del mio core,
non sol daresto venia al nostro errore,
ma di me havreste, ut aequum est, pietate.

Hei mihi, io veggio bene apertamente
ch'a la mia dignità non si conviene
perditamente amare, et n'erubesco;

ma la beltà antedicta mi ritiene
con tal violentia che continuamente
opto uscir di prigion, et mai non esco.

È evidente la ripresa del sonetto d'esordio di Petrarca: «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond'io nudriva 'l core...», dal quale sono prelevati termini e sintagmi, e le rime in *-ore* e in *-ente*. Forme latineg-

⁵⁵ Vd. in proposito il mio *Sulla parodia (Parodia negativa e parodia positiva)*, in *Poesia e comportamento. Da Lorenzo il Magnifico a Campanella*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, 9-16. Affinità col caso di Scroffa presenta un filone parodistico della poesia dialettale del XVI secolo: quello che Manlio Cortelazzo in un suo breve intervento così definisce: «una imitazione allegra [di Petrarca] con ampi margini di creazione autonoma, ma sempre con un linguaggio poco adatto alla poesia d'arte vera e propria» (le ultime parole rischiano di apparire oscure, per eccesso di brevità); vd. M. CORTELAZZO, *Antipetrarchismo dialettale*, in *Le lingue del Petrarca*, cit., 133.

gianti come *auscultate* o *intemperantia* si alternano a forme in volgare, «in lingua etrusca», e a inserti latini (*auribus arrectis, lanista* “eccitatore, tormentatore”, *ut aequum est*). Sarebbe fuorviante leggere questo componimento, e altri della medesima raccolta, come un documento antipetrarchista e come una mera irrisione del gergo dei pedanti. Come scrisse Benedetto Croce, il personaggio di Fidenzio è «un pedante che non si è potuto sottrarre alle saette di Amore, e geme la sua tormentosa passione come un messer Francesco Petrarca che sia passato attraverso lo stile del *Polifilo*; ma con quanta timidezza, con quanta verecondia, con quanto smarrimento di povera creatura piagata!».⁵⁶

Un “petrarchismo”, quello di Scroffa, imprevedibile e originalissimo. Anche le vie della poesia sono infinite. Certo sarebbe riduttivo vedere nei *Cantici*, come accadeva un tempo, semplicemente l'avvio della tradizione di quella che viene chiamata la «poesia pedantesca», cioè di quella poesia, come scriveva Girolamo Tiraboschi, «composta in lingua italiana, ma mista affettatamente di ridicoli latinismi». Il quale Tiraboschi, che spesso non aveva letto i testi di cui trattava (come non aveva visto i dipinti intorno a cui forniva la sue notizie), di Scroffa non seppe dire altro che:

diede l'esempio di questo nuovo genere di poesia [la «pedantesca»], di cui l'Italia avrebbe potuto senza suo danno rimaner priva.⁵⁷

Invece i *Cantici di Fidenzio* meritano d'essere distinti dai componimenti di prosecutori e imitatori; nei suoi limiti, Scroffa fu un vero e originale poeta.

⁵⁶ B. CROCE, *Gli «Endecasillabi» di Essione Partico e la poesia di Fidenzio*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del seicento*, Bari, Laterza, 1968, 78. Vd. inoltre, dello stesso CROCE, *La «Hypnerotomachia Poliphili»*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. III, cit., 46.

⁵⁷ G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, t. VII, Parte terza, cit., 1159.

7. Ritengo che leggere il petrarchismo italiano del Cinquecento come «sistema» impersonale, esortando a vedervi non più che l'attuazione d'una poetica della «ripetizione», dell'adeguamento ai modelli o al modello, o privilegiare su tutto o esclusivamente l'interpretazione sociologica del fenomeno, sia un modo per tornare alle condanne e al disprezzo del secondo Settecento e dell'Ottocento – a quando, ad esempio, il grande De Sanctis non riusciva a vedere in esso che «la corruzione del Petrarca», e negli stessi momenti più stanchi e manierati del poeta trecentesco la prima manifestazione di «petrarchismo». L'intento di chi ora così argomenta è tutt'altro, ovviamente; e la presa di distanza dalle condanne e dal disprezzo d'un tempo sembra un obbligo. E ci si affanna a spiegare – quasi si trattasse di pittori russi di icone – che, più aderente era la somiglianza, più si era persuasi, in quell'età, della riuscita del gioco, o addirittura d'esser diventati partecipi della gloria del modello; o che individuare le trasformazioni e le componenti sociali che propiziano e condizionano il fenomeno, o vedere in esso, semplicisticamente, null'altro che un aspetto della *sociabilité*, sarebbe ciò che davvero importa. Ma un petrarchismo così presentato riesce al culmine della noia. È un insieme di cadaveri per nulla «squisiti» (per dirla coi vecchi surrealisti). O, nel linguaggio di G. G. Belli: cadaveri de morti. E allora: lasciate che i morti seppelliscano i loro morti, verrebbe da raccomandare con John Dewey, per nulla tenero nei confronti di certa storiografia. A mio avviso, esistono invece nel petrarchismo alcune personalità capaci di intraprendere, pur sempre al suo interno, un limitato discorso meno anonimo di altri. E se non sempre si potesse parlare di riconoscibili *personalità*, vi sarebbero nondimeno singoli risultati, singoli pezzi degni di un'intelligente simpatia. Per questo non mi sembra affatto «ingeneroso» e addirittura «improprio», come tal-

volta si sostiene, sottoporre il fenomeno a una valutazione «estetica». Così bassa è da ritenere la qualità dei loro prodotti? Non è un capolavoro; ma davvero non merita un'attenta lettura questo sonetto composto forse a Ravenna, dopo aver visto il sepolcro di Dante, dal fiorentino Gabriele Simeoni – non certo il primo nome che venga alla mente quando si parla di petrarchismo?:

Spirto divin, di cui la bella Flora
or loda quel che già teneva a vile,
la pura fede tua, l'opra sottile
che lei di gloria e te di vita onora;

ecco me, lasso, a te simile ancora
nel cercar nova patria e mutar stile,
ch'invidia ogni alma nobile e gentile
così persegue insino a l'ultim'ora.

Dogliamci insieme: tu di grembo a Giove,
qui in questo viver io noioso e duro,
dove in pregio è miglior chi peggio è nato;

e facciam fede al secolo futuro,
tu qui con l'ossa, io con la vita altrove,
ch'uom di virtù poco alla patria è grato.

Fra i petrarchisti, «imitare» non equivale affatto a «rubbar il Petrarca», come malignamente scrisse Niccolò Franco nelle *Pistole vogari* (1539). Certo non fra i migliori. Il concetto umanistico di *imitatio*, il ciceronianismo a cui si ricollegava Pietro Bembo, implicava – occorre dirlo? – ben altro che mera ripetizione e scopiazzatura. L'antica letteratura latina si modellò interamente sulle opere e sui generi di quella greca; eppure nessuno oserebbe ripetere i pregiudizi ottocenteschi sulla sua scarsa originalità. Vale la metafora dell'*Apologia* di Annibal Caro contro L. Castelvetro: «Imitar lui [Petrarca] vuol dire che si deve portar la persona e le gambe come egli fece; e non porre i piedi nelle sue stesse pedate». Queste parole nascevano da un'occasione specifica: lo scrittore marchigiano replicava infatti alle censure grettamente malevole che Castelvetro ave-

va mosso alla sua canzone, ben altrimenti demolibile, *Venite a l'ombra de' gran gigli d'oro*. Ma la loro portata andava al di là di quell'occasione. Nel petrarchismo cinquecentesco è osservabile un'attuazione molto particolare (certo complicata, come ho detto, dalla questione linguistica allora attuale) d'un principio perenne della vita della poesia, dell'arte e di ogni attività intellettuale, così teorizzato ad esempio da John Dewey:

[...] non vi è stato grande artista delle lettere che non abbia tratto alimento dalle opere dei maestri del dramma, della poesia e della eloquenza. Questa dipendenza dalla tradizione non è una peculiarità che appartenga soltanto all'arte. Il ricercatore scientifico, il filosofo, il tecnico derivano anch'essi la loro sostanza dalla corrente della cultura. Questa dipendenza è un fattore essenziale nella visione originale e nella espressione creativa. Il guaio per l'imitatore accademico non consiste nel fatto che egli dipende da una tradizione, ma dal fatto che questa non è penetrata nel suo spirito; nella struttura dei suoi stessi modi di vedere e di fare.⁵⁸

Hugo Friedrich, opportunamente rilevando la sommarietà del concetto di petrarchismo – un concetto «non ingiusto ma insufficiente» –, ha sottolineato anche i «nuovi esperimenti artistici» messi in atto in quell'ambito: «l'espressiva scomposizione dei versi nella poesia di Giovanni Della Casa», o «le audacie figurative di Luigi Tansillo», o «le fratture sintattiche di Galeazzo di Tarsia», e la presenza di temi non previsti dal modello trecentesco.⁵⁹ In Gaspara Stampa troviamo anche la strofa saffica, assente dai *Rerum vulgarium*: tre endecasillabi e un quinario, fra loro rimati, e con rima interna al terzo verso. La strofa saffica, senza rima interna, è presente anche in Angelo

⁵⁸ J. DEWEY, *Arte come esperienza*, tr. it., Scandicci, La Nuova Italia, 1995, 306.

⁵⁹ H. FRIEDRICH, *Epoche della lirica italiana*, tr. it., vol. II, Milano, Mursia, 1975, 4.

Di Costanzo. (Una forma assai simile aveva assunto la strofa del serventesco nel Trecento).

Varrebbe la pena di riconsiderare inoltre – purché non diventi la lapide commemorativa di una fossa comune, come accade sovente nell'uso delle categorie storico-letterarie – una vecchia proposta di Cesare Segre,⁶⁰ e vedere in Bembo (a lui Segre abbinava il più tardo e parzialmente combaciante Lionardo Salviati) il promotore d'un «manierismo» letterario affine e coevo al primo manierismo pittorico toscano, poi sanzionato da Vasari nelle *Vite* (1550, con netto privilegiamento di Michelangelo; e 1568, con la messa al vertice di Raffaello, accanto a Michelangelo): quello del Pontormo e del Rosso Fiorentino, e di Domenico Beccafumi. Tale concetto di *manierismo* sarebbe solo in parte coincidente con quelli, ben più noti, di Arnold Hauser (che pure parlava per l'Italia, in senso lato, di «petrarchismo» letterario), di Gustav René Hocke, di Hans Sedlmayr, di Giuliano Briganti, di Georg Weise – approfondimenti, estensioni e variazioni delle indicazioni fornite da Max Dvorák e da Ernst Robert Curtius. Lo stesso *edonismo linguistico*, di cui tratta Segre analizzando la prosa del secolo, è anch'esso una componente del petrarchismo,

⁶⁰ C. SEGRE, *Edonismo linguistico nel Cinquecento*, in *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963, 356. Naturalmente Segre non dimentica che «in letteratura s'aggiungeva, alle direttive di un gusto estetico, la necessità di consolidare l'affermazione nazionale del toscano per la quale in quegli anni erano stati sparati gli ultimi colpi vittoriosi». Com'è noto, la posizione del Salviati maturo, lontana dal fiorentinismo, non coincideva in tutto neanche con quella di Pietro Bembo, riconoscendo egli un valore esemplare anche alla lingua dei testi toscani non letterari del Trecento. Un collegamento fra petrarchismo e manierismo opera anche H. FRIEDRICH, *Epoche della lirica italiana*, vol. II, cit., 5 e 6. Per la poesia, in particolare, di Michelangelo e il manierismo, vd. i cenni di M. BARATTO, *La poesia di Michelangelo*, in MICHELANGELO, *Rime*, a cura di M. Residori, Milano, Mondadori, 1998, XX–XXII.

ora più ora meno accentuata; ed è una componente del manierismo figurativo.⁶¹ Per il Pontormo e il Rosso, il modello michelangiolesco funse da incentivo e propulsore, e lo stesso deve dirsi di Raffaello e raffaelleschi per il senese Beccafumi (il che vale anche per Giulio Romano, d'altra provenienza geografica). Condizione alla loro arte, i cui èsiti furono lontani da quelli dei modelli, non limitazione impoverente. Come scrisse ancora Paul Bach-

⁶¹ Vd. il sempreverde M. MARANGONI, *Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte*, Milano, Garzanti, 1971, vol. I, 119; e vol. II, 265–281.

mann a proposito della Stampa, ma il suo discorso vale non solo per lei:

sans le magistère littéraire que Pietro Bembo exerça, au premier chef, à Venise même, dans les années de jeunesse de Gaspara, celle-ci n'eût peut-être jamais commencé d'exister en tant que poète.⁶²

⁶² P. BACHMANN, *À la rencontre de Gaspara Stampa*, cit., 16. Sul concetto di *manierismo* valgono naturalmente le riserve di E. GOMBRICH, *Riflessioni sulla storia della cultura*, in *Custodi della memoria. Tributi ad interpreti della nostra tradizione culturale*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1985, 18–19; ID., *La storia sociale dell'arte*, in *Sentieri verso l'arte*, tr. it., Milano, Leonardo Arte, 1997, 374–375. In generale, Gombrich si definisce un *non-collettivista*; posizione che volentieri condivido.

ĮVADAS Į XVI AMŽIAUS PETRARKIZMĄ

Arnaldo Di Benedetto

S a n t r a u k a

Publikuodamas savo traktatą „Liaudies kalbos raštai“ (*Prose della volgar lingua*, 1525) ir *Eilės* (*Rime*, 1530) Pietro Bembo iškėlė Francesco Petrarco itališką poeziją kaip tobuliausią pavyzdį bei kanoną kitiems Italijos poetams. Nuo tol Petrarco poetinis modelis netrikdomai viešpatavo iki pat XVIII amžiaus vidurio. Svarbią vietą savo traktate „Liaudies kalbos raštai“ Bembo skyrė ir Dantei, tačiau ji vis dėlto buvo tik antraeilė, palyginti su *Rerum vulgarium fragmenta* autoriaus Petrarco išaukštintimu.

To padarinys – kelis dešimtmečius itališkoje literatūros tradicijoje viešpatavo vadinamasis „petrarkizmas“ – kultūros reiškiny, pasklidęs į kitas Europos šalis ir davęs ten originalių vaisių. Petrarco, kaip ir Bembo,

kurio autoritetas tuo metu buvo ne menkesnis, įtaka kalbos, formos ir tematikos plotmėje buvo ypač lemiamą rašantiems poeziją itališkai. Dėl to antrojoje XVIII a. pusėje italų literatai petrarkizmu ėmė vis labiau bodėtis, laikydami jį grynų pedantizmu ir mėgdžiojimu; šis dygėjimasis truko iki pat XIX a. pabaigos. Šiandien tokio požiūrio jau seniai atsisakyta. Tarp XVI a. Italijos lyrikų petrarkistų didžiųjų poetų nebuvo, tačiau vis dėlto netrūko įdomių asmenybių, vertų atskiro dėmesio ir gilesnio tyrinėjimo. Todėl negalima pritarti tiems, kurie minėtą kultūros fenomeną laiko beveidžiu bei schemišku ir teigia, kad jį tyrinėjant pakanka sociologinio susisteminimo.

Gauta 2006-02-10

Priimta publikuoti 2006-02-23

Autoriaus adresas:
Università degli Studi di Torino
Via S. Ottavio 20,
I-10124, Torino, Italia
El. paštas: dibear60@hotmail.com