



Annali  
della Scuola Normale  
Superiore di Pisa  
Classe di Lettere e Filosofia

serie 5  
2019, 11/2



EDIZIONI  
DELLA  
NORMALE

*Direttore:* Massimo Ferretti

*Comitato scientifico:* Carmine Ampolo, Francesco Benigno, Pier Marco Bertinotto, Luigi Blasucci, Lina Bolzoni, Glen W. Bowersock, Horst Bredekamp, Howard Burns, Francesco Caglioti, Giuseppe Cambiano, Stefano Carrai, Sabino Cassese, Michele Ciliberto, Claudio Ciociola, Gian Biagio Conte, Roberto Esposito, Flavio Fergonzi, Nadia Fusini, Andrea Giardina, Carlo Ginzburg, Luca Giuliani, Anthony Grafton, Serge Gruzinski, Lino Leonardi, Gabriele Lolli, Michele Loporcaro, Daniele Menozzi, Glenn W. Most, Massimo Mugnai, Salvatore S. Nigro, Nicola Panichi, Mario Piazza, Silvio Pons, Adriano Prosperi, Mario Rosa, Gianpiero Rosati, Salvatore Settis, Alfredo Stussi, Alain Tallon, Paul Zanker

*Comitato di redazione:* Giulia Ammannati, Emanuele Berti, Luca D'Onghia, Massimo Ferretti, Anna Magnosto, Ilaria Pavan, Lucia Simonato, Andrea Torre

*Segreteria di redazione:* Patrizio Aiello

I contributi pubblicati sugli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» sono valutati, in forma anonima, da *referees* competenti per ciascuna disciplina (*double-blind peer review*).

La quinta serie è pubblicata, con periodicità semestrale, in due fascicoli di circa 300 pagine ciascuno.

Abbonamento:

Annuale: Italia € 90,00 - Estero € 140,00  
Fascicoli singoli: Italia € 45,00 - Estero € 70,00

Le vendite vengono effettuate previo pagamento anticipato. A distributori e librerie sarà praticato lo sconto del 15%.

Per informazioni: [edizioni.orders@sns.it](mailto:edizioni.orders@sns.it)

Annali della Classe di Lettere e Filosofia  
Scuola Normale Superiore  
Piazza dei Cavalieri, 7  
56126 Pisa  
tel. 0039 050 509220  
fax 0039 050 509278  
[edizioni@sns.it](mailto:edizioni@sns.it) – [segreteria.annali@sns.it](mailto:segreteria.annali@sns.it)  
[www.sns.it/scuola/edizioni/annalilettere/](http://www.sns.it/scuola/edizioni/annalilettere/)

---

# Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa Classe di Lettere e Filosofia

serie 5  
2019, 11/2



| EDIZIONI  
| DELLA  
| NORMALE

Publicazione semestrale  
Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 7 del 1964  
Direttore responsabile: Massimo Ferretti

ISSN 0392-095x

# Indice

## FORME E FUNZIONI DELL'ESEGESI NEL RINASCIMENTO a cura di Andrea Torre

Introduzione	383
Il <i>ciò è</i> e il <i>perciò che</i> . Lettera e Spirito nell'esegesi poetica del Cinquecento italiano GIANCARLO ALFANO	387
Vie alla «materia» della poesia nell'esegesi rinascimentale di Petrarca FEDERICA PICH	405
Idea della lirica e poetica del piacere: l'autocommento delle rime amorose di Torquato Tasso come strumento di autocanonizzazione GERHARD REGN	439
«Son tutte sue parole». Forme di esegesi spirituale dei <i>Fragmenta</i> ANDREA TORRE	467
Teoria delle passioni ed esegesi lirica: le lezioni sulla gelosia di Benedetto Varchi (Della Casa, Petrarca) FRANCO TOMASI	493
In cerca della meraviglia. Due lezioni accademiche (Giovanni Talentoni, Pomponio Torelli) FABRIZIO BONDI	511

## STUDI E RICERCHE

I grammatici e le scarpe: considerazioni sul tropo del <i>charientismos</i> in Pompeo ANNA ZAGO	543
--	-----

Problemi della tradizione a stampa del <i>De substantia orbis</i> di Averroè GIOVANNI LICATA	559
Il piede del papa. Il bacio della sacra pantofola tra Medioevo ed età moderna: origine, significato e nuove prospettive d'indagine iconografica TEODORO DE GIORGIO	581
Le <i>Lettere volgari</i> del Poliziano e il fiorentino argenteo. Consonanze e dissonanze tra prosa e poesia ENEA PEZZINI	601
«In tante tenebre non piccolo lume». Nicola e Giovanni Pisano nella seconda edizione delle <i>Vite</i> di Giorgio Vasari MARCO M. MASCOLO	649
Rovine immaginarie. Diderot, Hume, Voltaire MANFRED POSANI LÖWENSTEIN	677
Modelli di storia della filosofia nella disputa Bontadini-Garin JONATHAN SALINA	707

#### NOTE E DISCUSSIONI

Teoria e prassi dell'intratestualità latina: a proposito di una recente raccolta di saggi FRANCESCO CANNIZZARO, EDOARDO GALFRÉ	725
English summaries	737
Autrici e autori	745
Hanno collaborato al volume 11	751
Notizie degli allievi della Classe di Lettere e Filosofia	753
ILLUSTRAZIONI	765

# Il *ciò è* e il *perciò che*. Lettera e Spirito nell'esegesi poetica del Cinquecento italiano

Giancarlo Alfano

## 1. *Significato culturale del commento poetico nel secolo XVI*

Nel suo recente contributo sulle Accademie italiane, Simone Testa ha spiegato che tra le loro principali caratteristiche distintive vanno considerate: il sistema di relazioni; la *sociability*; la circolazione di conoscenza; e infine il *serio ludere* «that took shape through either oral communication, manuscripts, printed media, theatrical representations, concerts and tournaments»<sup>1</sup>. Molto opportunamente, Testa ha inteso sottolineare – sulla scorta degli studi di Maurice Agulhon, Paula Findler, David Chambers e altri – che il modello accademico fu solo in parte un sistema di diffusione della cultura: a differenza degli *Studia*, e in generale dei vari curricula di formazione disponibili tra Cinque e Settecento, l'Accademia era innanzitutto incentrata sulla conversazione, cioè appunto sulla organizzazione della socialità, sull'intrattenimento reciproco<sup>2</sup>: fine generale dell'assemblamento accademico, che solo in parte poteva essere soddisfatto dalle pratiche del sapere.

Una tale impostazione ha il merito indiscutibile di ricordare la varietà del mondo accademico, che in nessun modo può essere ricondotto a una formalizzazione unitaria e univoca, tanto più se si intende essere fe-

<sup>1</sup> S. TESTA, *Italian Academies and Their Networks, 1525-1700. From Local to Global*, New York 2015.

<sup>2</sup> M. AGULHON, *Introduction: La sociabilité est-elle objet d'histoire?*, in *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse, 1750-1850*, ed. par E. François, Paris 1986; D. CHAMBERS, *The Earlier 'Academies' in Italy*, in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, ed. by D. Chambers and F. Quiviger, London 1995, pp. 1-14; P. FINDLER, *Academies*, in *Encyclopaedia of the Renaissance*, ed. by P.F. Grendler, New York 1999, I, pp. 4-6. A questi studi va aggiunto A. QUONDAM, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino 1982, pp. 823-98.

deli all'insegnamento di Carlo Dionisotti di calare sempre le forme della organizzazione intellettuale nella loro dimensione geografica, cioè nella concretezza dei rapporti di forza politica e della organizzazione culturale di ciascuna realtà territoriale<sup>3</sup>. Pur seguendo una tale indicazione, è però importante cogliere alcune tendenze profonde che accomunano se non tutte, certo la gran parte delle istituzioni accademiche – almeno di quelle cinquecentesche.

La prima di queste è l'adozione del volgare come lingua comune per le varie forme dell'intrattenimento. La seconda – che le è connessa – è la centralità della letteratura come principale pratica condivisa, dalla peculiare forza agglutinante. Vi è poi una terza tendenza, che si può riconoscere lungo l'intero sviluppo della istituzione accademica in Italia, ma che certo assume nel corso del secolo XVI una rilevanza del tutto particolare: il commento poetico.

Con le discussioni linguistico-retoriche, prima, e poi con le complesse, articolate discussioni teoriche, il cui numero si infittì soprattutto in seguito alla pubblicazione della traduzione latina della *Poetica* di Aristotele di Francesco Robortello, che vi associò un dovizioso commento (1548), i letterati cinquecenteschi associarono alla pratica letteraria diretta (con la produzione soprattutto di sonetti, ma anche di dialoghi e talvolta di opere teatrali) una significativa pratica di commento dei testi poetici, che in taluni casi – primo tra tutti quello dell'Accademia fiorentina – giunse addirittura a istituzionalizzarsi.

Al volgare, alla letteratura e alla pratica del commento va aggiunta una quarta tendenza di fondo. Se infatti l'esperienza letteraria (diretta e riflessa) ha caratterizzato in maniera pervasiva le varie identità accademiche; e se pure è vero che ciascuna accademia ne ha sviluppato a proprio modo le forme – a partire dalle varie declinazioni della performatività e della oralità (come è inevitabile del resto in un assembramento umano ancor oggi) – sussistono però evidenze storiche inoppugnabili del fatto che la stampa ha costituito uno dei momenti fondamentali, perché identitari e autopromozionali, della rappresentazione di sé che le accademie italiane, in generale, hanno realizzato<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ci si riferisce, com'è noto, a C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967.

<sup>4</sup> Come peraltro mostra proprio TESTA, *Italian Academies and Their Networks*, sin dalle primissime pagine della *Introduction*.

In questo plesso che stringe insieme accademia, letteratura e tipografia si colloca la consuetudine di mandare a stampa anche lezioni e letture, evidentemente ritenute non solo memorabili all'interno di un determinato circuito culturale, ma degne di una circolazione più ampia, estesa virtualmente all'intera cerchia degli alfabetizzati. È ben noto, del resto, l'incrocio che nel Cinquecento si verifica tra istituzione accademica e istituzione tipografica, soprattutto quando, in particolare nei decenni centrali del secolo, appartenenza accademica e accesso alla dignità della stampa sono elementi imprescindibili della identità del letterato, a qualunque livello egli ambisse o appartenesse. Di conseguenza, quando si affronta lo studio delle pratiche del commento cinquecentesco non si può evitare di considerarne il rilievo semiotico-culturale, che riguarda, in prima istanza, sia l'evolversi del rapporto con il testo letterario, sia le modalità di autorappresentazione della società letteraria.

## 2. Petrarca: corpo tipografico

Inviando in dono alla Dama un'edizione delle rime petrarchesche, il poeta inglese Henry Constable vi accompagnava un sonetto intitolato «To his Mistrisse upon occasion on a Petrarch he gave her»<sup>5</sup>. Un tale titolo sembrerebbe in prima battuta piattamente referenziale giacché il testo poetico andrebbe inteso come una sorta di 'dedica' con cui il gentiluomo indirizza alla donna un galante gesto di cortesia. Ma il titolo continua, spiegando che con il seguente sonetto il mittente intende chiarire alla destinataria «the reason why the Italian Commentaries dissent so much in the exposition thereof».

Al di là di una certa malizia beffarda, il fatto stesso che le diverse interpretazioni del testo petrarchesco correnti dissentissero tra di loro implica che il testo poetico non veniva analizzato solo *in quanto* poetico: Con-

<sup>5</sup> *The Poems of Henry Constable*, ed. by J. Grundy, Liverpool 1960, p. 133 (sonetto I, iii, 4), cit. in J.A. QUITSLUND, *Spenser's "Amoretti VIII" and Platonic Commentaries on Petrarch*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVI, 1973, pp. 256-76. Ho utilizzato il riferimento al sonetto di Constable in G. ALFANO, «Una filosofia numerosa et ornata». *Filosofia naturale e scienza della retorica nelle letture cinquecentesche delle «Canzoni sorelle»*, «Quaderns d'Italia», 11, 2006, numero monografico su *Petrarca, la medicina, les ciències*, pp. 147-79, cui si rimanda anche per l'analisi dettagliata di alcuni degli esempi proposti più avanti nel corso di questo saggio.

stable, infatti, non prende in giro i letterati della Penisola perché dediti alla realizzazione di rimari o di vocabolari (che pure sappiamo essere stati prodotti in abbondanza in quei decenni), ma perché si sarebbero accaniti sul significato dei componimenti petrarcheschi. In altri termini, Petrarca era considerato in quei decenni non soltanto un inaggrabile maestro di lingua e di tecnica versificatoria, ma anche di stile e di pensiero. Egli era pertanto un Autore che andava aggredito non solo con le armi della Grammatica e della Retorica, ma anche con quelle della Dialettica, in una sintesi delle arti liberali che proprio in quel torno di anni Benedetto Varchi siglava nelle sue *Lezioni*, adottando per il grande poeta trecentesco la formula di «dotto amante»<sup>6</sup>. 'Dottrina' voleva dire necessità di commenti, e commenti voleva dire divergenza di opinioni e di spiegazioni: il dissenso dei commentatori, insomma, era inevitabile se l'esperienza poetica veniva declinata in termini sapienziali.

Il sonetto di Constable ci permette una riflessione ulteriore. Il testo è infatti inviato in occasione di un dono: il dono è «a Petrarch», ossia un libro di Petrarca. Si tratta di un altro elemento che sappiamo decisivo nella cultura cinquecentesca italiana, quando il ritratto di gentiluomo (o gentildonna) con petrarchino diventa un vero e proprio genere pittorico alla moda che corrisponde a quelle operazioni che con Stephen Greenblat potremmo chiamare di *self-fashioning*<sup>7</sup>, e che sono appunto basilari della auto-rappresentazione del sistema culturale del tempo. Una simile operazione non sarebbe potuta esistere senza il 'petrarchino', cioè senza una precisa concezione tipografica. Ma di che tipo di concezione si trattava? Qual era la sostanza concettuale di questa dimensione materiale? Che cosa voleva dire un «libro piccolo scritto in corsivo»? Quali erano le connotazioni simboliche, cioè culturali, che si raccoglievano intorno a quell'oggetto?

*Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*, ossia il primo di questi libri piccoli e preziosi destinati a larga fortuna nel Cinquecento, appaiono nel 1501, per i prestigiosi tipi di Aldo Manuzio e per le cure del ventiseienne

<sup>6</sup> B. VARCHI, *Sulle tre canzoni degli occhi*, in ID., *Opere*, Trieste 1858, II, p. 440a. Si ricorda che *La prima parte delle Lezioni di M. Benedetto Varchi* fu edita in Firenze appresso i Giunti, nel 1560, e *La seconda parte delle lezioni* l'anno successivo presso lo stesso stampatore.

<sup>7</sup> Cfr. S. GREENBLATT, *Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare. With a New Preface*, Chicago-London 2005<sup>2</sup> (I ed. 1980).

Pietro Bembo, che esemplò quella edizione a partire da un manoscritto che egli riteneva (a ragione, si sarebbe poi scoperto) fosse l'autografo del Poeta. Era il segnale preciso del passaggio da un'epoca vecchia, in cui le edizioni di opere volgari erano ancora approssimative, a un'epoca nuova, caratterizzata da scrupolo filologico e disamina critica dei testimoni. Un'epoca nuova, e specificamente 'moderna', anche per la centralità che si concedeva all'autografo, certo impossibile a trovarsi per le edizioni degli antichi.

Si trattava di una differenza radicale tra i testi classici e quelli volgari: l'esistenza di un possibile autografo metteva infatti in contatto il lettore (o almeno il curatore in quanto 'primo lettore') con la traccia potremmo dire biologica dell'esistenza sentimentale e letteraria dell'autore. Che si trattasse in questo caso dell'autografo di colui che si avviava a diventare il sommo autore della poesia volgare contribuiva a segnalare in maniera particolarmente forte il passaggio da una stagione di *unica* (in cui ogni codice era 'testo a sé', unico nella sua materialità) a una stagione di copie uniformi di un medesimo *unicum*. Dal fattizio si passava al feticcio: dall'originaria centralità del manoscritto, apprezzato per le sue qualità artigianali (la grafia del copista, la bella rilegatura o la preziosità delle miniature, a seconda del tipo di libro e degli interessi del suo committente), si passava alla centralità del Testo, giacché la molteplicità uniforme consentita dalla tecnologia tipografica spostava l'attenzione dall'oggetto materiale che il lettore aveva effettivamente sotto gli occhi a quell'entità in fin dei conti smaterializzata o addirittura astratta che è l'organismo poetico. L'esistenza di un autografo, garante della edizione aldina effettivamente messa in commercio, finiva per rendere assoluto, cioè svincolato da ogni compromesso concretamente materiale, il rapporto con l'opera poetica: da questo momento in poi il lettore avrebbe avuto a che fare con un testo (o una somma di testi: ciò che noi chiamiamo il *Canzoniere*) in cui si incarnava lo spirito del poeta<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> A proposito di questa devozione feticista nei confronti dell'autografo (ma si ricordi che, dopo l'utilizzazione da parte di Bembo e Manuzio, il manoscritto petrarchiano sarebbe rimasto a lungo negletto) è di qualche interesse notare che Ludovico Antonio Muratori si sarebbe opposto all'atteggiamento di «chi osservando sì minutamente notati [nel manoscritto autografo] i giorni, i mesi, e gli anni, anzi i momenti stessi, in cui il Petrarca rivedeva le sue Rime, sino a notarvi l'interrompimento dell'opera per essere stato chiamato a cena» finiva col rendere involontariamente comico «lo stesso Petrarca» allo stesso modo

Questo per «a Petrarch», cioè ‘il Petrarca’ inteso come volume tipografico. Ma un simile ragionamento va avanzato anche per i «Commentaries», altrettanto tipografici. Il cambiamento epocale nel modo di concepire il rapporto tra testo e autore vale infatti anche per chi, avendo contestato l'autografia del manoscritto utilizzato per le *Cose volgari* del 1501, scompaginò le tessere dei *Rerum vulgariū* per cavarne fuori il corpo glorioso del Testo, ossia qualcosa che avrebbe finito – per quanto possa a noi sembrare paradossale – per rendere ancora più assoluta e indiscutibile la presenza del Poeta. Questo fu il caso della operazione promossa da Alessandro Vellutello, il quale, proprio nel momento in cui maggiormente lo contestava, in realtà non fece altro che seguire in maniera quasi pedissequa l'iniziativa di Aldo e Bembo. Luigi Baldacci ha infatti spiegato a suo tempo che furono questi ultimi due a diffondere l'idea dell'opera petrarchesca «come il documento più illustre di un romanzo d'amore», ma fu Vellutello a scrivere – sono ancora parole di Baldacci – «il vero romanzo di Messer Francesco e di Madonna Laura», nella persuasione che «il senso di una vicenda terrena e diaristica» fosse fissato dentro «una trama ingegnosissima di rapporti»<sup>9</sup>.

Convinto che il *Canzoniere* andasse considerato un ‘diario’ e che di conseguenza l'evoluzione romanzesca fosse stata fissata dall'autore dentro un sistema di relazioni che occorreva mettere in luce, egli lavorò sui *fragmenta* come fossero le tessere di un puzzle da rimontare. Una volta ottenuto quel che a lui sembrava l'insieme testuale che raccontava nel modo più chiaro la storia, Vellutello perfezionò il ‘romanzo’, mettendone in evidenza gli elementi strutturali più importanti, ossia i personaggi e lo spazio dell'avventura, ben illustrati negli apparati iniziali della edizione, dove si legge una *Vita e costumi del poeta* accompagnata da una biografia di Laura, e dove si può ammirare una riproduzione cartografica della Provenza e del sito di Valchiusa dove la loro storia d'amore fu ambientata. L'immagine di Petrarca così offerta risultava insomma la sintesi di una vita e di un'opera letteraria, ma la sintesi era ottenuta per emulsione del solo testo, scandagliato con premura e acribia: un libro *di* Petrarca, certo, ma tale soprattutto grazie al diligente lavoro del curatore: «A Petrarch», insomma, che esisteva in virtù dei *Commentaries*.

che avrebbe fatto «il Franchi nel libro intitolato *Il Petrarchista*»: cfr. L. MURATORI, *Le Rime di Francesco Petrarca riscontrate co i Testi a penna della Libreria Estense e co i fragmenti dell'Originale d'esso Poeta*, Modena 1711, p. XVIII.

<sup>9</sup> L. BALDACCI, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova 1974<sup>2</sup>, pp. 52 e 55.

### 3. *La critica del ciò è*

Questo duplice passaggio epocale, 1501 e 1525, mette in evidenza il fatto che l'opposta *facies* delle due edizioni – il 'petrarchino' senza commento e il volume in quarto con commento – non risponde a due impostazioni culturali divergenti, ma è solo la diversa declinazione materiale di una impostazione estetica che pone al centro dell'esperienza poetica il Testo, consentendo al tempo stesso l'istituirsi sia della lezione accademica sia del commento a stampa in quanto forme della socialità letterata del tempo. La dimensione materiale, ossia il fatto tipografico, e la dimensione intellettuale, ossia l'esercizio formalizzato di interpretazione del testo, rispondono alla stessa categoria tipologico-culturale e vanno pertanto annoverate tra quelle tendenze profonde che si sono sinteticamente elencate in apertura.

Ed è per questo che, se resta fondamentale distinguere con cauto discernimento tra i diversi contesti accademici, le diverse stagioni della cultura cinquecentesca italiana e le diverse realtà territoriali, occorre al tempo stesso render conto del fatto che costumi intellettuali, consuetudini interpretative e stili di costruzione concettuale non furono esclusivi di un singolo ambiente, ma costituirono un patrimonio diffuso: sia perché gli individui circolavano, sia perché, pur nella molteplicità dei Rinascimenti, ci furono modalità culturali comuni che si affermarono nel corso del Cinquecento in tutta Italia, e di qui in tutta Europa.

Ciò vale anche per le forme dell'esegesi poetica nel Rinascimento, la quale sembra articolarsi secondo due modalità interpretative principali, per le quali può essere utile adottare le formule di *critica del ciò è* e di *critica del perciò che*. L'illustrazione della prima linea può essere proficuamente realizzata a partire dal già ricordato commento di Vellutello. Partito dal presupposto che il testo offerto nell'edizione di Bembo non fosse quello originale, è evidente che il compito che si presentava al letterato lucchese era di ridisporre tutte le tessere del *Canzoniere*: per farlo, egli doveva necessariamente giustificare in maniera circostanziata ogni cambiamento nella disposizione dei singoli componimenti. E giustificare voleva dire commentare, sia nel senso della discussione *in progress* di quella che oggi si chiamerebbe la 'nota al testo', sia nel senso dell'ispezione, dell'indagine, dell'analisi delle tracce offerte dai testi per stabilire i raggruppamenti originari e le originarie sequenze del macrotesto. Il Commento finiva così col fare come un unico corpo col Testo, col compito di giustificarlo se non anzi garantirlo. Come ha spiegato con egregia sintesi Gino Belloni, per Vellutello

l'ordinamento dell'aldina non era originale. E senza un testo originale non vi poteva essere commento. Se l'ordinamento si doveva ad un raccoglitore qualsiasi, foss'anche stato l'ultimo amico del Petrarca, bisognava ricostruire l'originale: in ogni caso e ad ogni costo affrontare il problema, ristabilire il testo prima di esporlo. Di necessità il commento ai singoli componimenti, giustificandone la nuova localizzazione, veniva a costituire la vera nota al testo<sup>10</sup>.

La vita e l'opera del modello risultavano pertanto attingibili grazie al lavoro del commentatore-editore, il quale si metteva al totale servizio del testo, alla cui centralità dunque non sottraeva nulla, dimostrando un'impostazione radicalmente diversa rispetto a ogni deriva filosofica o in generale dottrinaia. Proprio per questo motivo, come si è suggerito in precedenza, Vellutello non poteva che proseguire lungo il percorso delineato da Pietro Bembo un quarto di secolo prima, schierandosi con la linea esegetica del *ciò è*, ossia della chiarificazione della Lettera del testo. Il commentatore, mentre veniva risarcendo quello che credeva il vero percorso biografico petrarchesco, mirava innanzitutto a spiegare i punti meno chiari, le voci disusate, nonché – e la cosa è di notevole interesse anche per spiegare il successo editoriale del suo lavoro – a illustrare i rapporti interni tra le strofi delle canzoni o le parti di un sonetto, se non addirittura i vincoli intertestuali che sigillano le serie interne dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Vellutello vedeva insomma nel testo petrarchesco un 'canzoniere' e non un libro di rime, riconoscendovi – al pari della vulgata interpretativa corrente ai nostri giorni – quella delicata tramatura che ne fa un organismo coerente quanto delicato.

Questa attitudine, pervasivamente diffusa nel commento, è ben illustrata nelle considerazioni svolte per interpretare il passo di *Gentil mia Donna i' veggio*, il cui v. 20, «Aprasi la prigion ov'io son chiuso», viene così spiegato: «ciò è aprasi il mio terrestre e mortal corpo, che de l'anima è prigione, nel quale ella è chiusa»<sup>11</sup>. In questa stessa canzone, Vellutello fornisce anche riscontri con altri *fragmenta* per segnalarne la provenienza da fonti comuni (sebbene Belloni abbia indicato qui un punto debole del commento vellutelliano, che per lo più ignora i testi lirici antichi: a differenza,

<sup>10</sup> G. BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al 'Canzoniere'*, Padova 1992, p. 65.

<sup>11</sup> Si cita dalla seconda edizione del commento, A. VELLUTELLO, *Il Petrarca con l'espositione*, Venezia 1528, c. 32v.

per esempio, di quanto accade nella tradizione interpretativa fiorentina)<sup>12</sup>. Campione della *explication du texte*, diremmo noi oggi, Vellutello tende però soprattutto a sciogliere ogni punto che gli sembri di non immediata comprensione; ed è qui che la formula *ciò è* si presenta pervasiva: «Amore, ciò è il suo amoroso affetto»; «perché sì rado, ciò è perché sì rade volte»; «perché più sovente, ciò è perché più spesse volte»; «le pruine, ciò è le piogge»; «beatrici de la mia vita, ciò è cose che la mia vita fanno beata»; «avanza, ciò è vince»<sup>13</sup>.

Sulla medesima linea della interpretazione letterale si mosse anche un letterato di ben altra tempra rispetto al Vellutello. Definito più tardi come «le plus habile de tous les commentateurs»<sup>14</sup>, il geniale, quanto bilioso Lodovico Castelvetro fu sempre fedele a un letteralismo che attraversa l'intera sua produzione critica e teorica, compreso il suo commento a Petrarca, caratterizzato dal rispetto scrupoloso della spiegazione puntuale di ogni singolo passaggio che non fosse di immediata comprensione, in base al principio che bisogna spiegare solo «l'ordine» del componimento e il suo «sentimento», senza tentare di risalire a eventuali contenuti occulti o arcani depositi sapienziali.

Allo Spirito dell'autore affiorante nel suo testo, Castelvetro contrappone il corpo della Lettera, senza compromessi nei confronti di quel 'paganesimo' che accomunava il poeta aretino e i suoi commentatori, quelli di cui poi il Muratori avrebbe detto esser capaci di «adorare infin gli embrioni di Mess. Francesco»<sup>15</sup>. Il suo è al contrario un lavoro di lettura delle strutture,

<sup>12</sup> Il «vero e invalicabile limite» di Vellutello è infatti «costituito dalla mancanza di conoscenze sul versante del volgare, della tradizione poetica antica come del Dante minore, dello stesso Boccaccio che appena fa capolino nel commento»: cfr. BELLONI, *Laura tra Petrarca e Bembo*, p. 86.

<sup>13</sup> VELLUTELLO, *Il Petrarcha con l'espositione*, rispettivamente, cc. 31r, 32v, 33r, 35v.

<sup>14</sup> R. RAPIN, *Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [1675], édition critique publiée par E.T. Dubois, Genève 1970, p. 11.

<sup>15</sup> MURATORI, *Le Rime di Francesco Petrarca*, p. XVIII. Forse non è un caso che contro il paganesimo degli umanisti si fosse scagliato duramente Erasmo nel suo *Ciceronianus*: cfr. D.E. ROTERODAMUS, *Ciceronianus* [1528], in Iulii Cæsaris SCALIGERI, *Adversus Desid. Eersasmum orationes duae eloquentiae romanae vindices*, Tolosae Tectosagum 1621. Per la convergenza di attività esegetica e posizione spirituale, rinvio a G. ALFANO, *Un critico al pie' della lettera. Sul metodo di Ludovico Castelvetro*, in *Lodovico Castelvetro. Filologia e ascesi*, a cura di R. Gigliucci, Roma 2007, pp. 225-40.

dei rapporti, degli equilibri. Mi limito a spigolare tre passaggi. Il primo è tratto dall'inizio dell'esposizione alla già ricordata canzone *Gentil mia Donna i' veggio*, dove si spiega che

Due cose principalmente intende di dimostrare in questa canzone [il Poeta], l'una che egli s'inalza veggendo gli occhi di L. al cielo, l'altra che si mette a studiare. Ma perché non s'inalzerebbe al cielo, se non fosser di divina bellezza, primieramente gli commenda di bellezza, né si metterebbe a studiare, se non fosse il desiderio di vedergli, e per la utilità, e per la gioia che ne prende, veggendogli, secondamente gli commenda d'utilità che porgono altrui<sup>16</sup>.

Come si vede, il testo lirico viene ridotto alle sue ragioni psicologiche, motivando così la partizione del componimento rispetto alle ragioni della *inventio*, stabilendo un rapporto immediato tra topica (o deposito lirico) e *dispositio* del singolo componimento che consente di intenderne i passaggi successivi secondo una interpretazione retorica e letterale.

Per quanto 'semplice' sia qui l'impostazione esegetica di Castelvetro, è forse riconoscibile nel suo commento un livello ancora più elementare, che riguarda la tendenza a interpretare e giustificare ogni singola immagine, ogni singola metafora dell'opera petrarchesca. Il fatto è rilevante: giustificare ogni singola metafora è infatti l'opposto che spiegare che cosa sia una metafora; rivelare il contenuto letterale di un'immagine significa infatti realizzare un lavoro di base, da grammatico, quale egli si considerava (al tempo della polemica con Annibal Caro, si autodefinisce infatti il «Grammaticuccio»)<sup>17</sup>, cioè insomma di salvaguardia della intenzione storica che presiede al testo. Una impostazione che evidentemente cozza con l'altra, e più diffusa tendenza dei commenti cinquecenteschi a Petrarca,

<sup>16</sup> L. CASTELVETRO, *Le Rime del Petrarca brevemente sposte*, Basilea 1582, p. 146.

<sup>17</sup> Come per esempio nel brano seguente: «Hora dette queste cose il grammaticuccio, et facendo bocca da ridere si tacque. O dissi io voi mi parete ragionare di queste oppositioni non altramente, che farebbe l'opponente stesso, et parmi di comprendere, che non sia punto dissimile da voi. Ma lasciamo questo. Noi homai siamo certi, che ne sete l'autor voi. Perché senza niuno infingimento raccontateci, vi preghiamo, raccontateci tutta la cosa, come, et quando, et a chi la scriveste voi. Ma egli non mi lasciò finire a pena queste poche parole, che ridendo quanto poteva più senza darci altra risposta se n'andò via» (L. CASTELVETRO, *Ragioni d'alcune cose segnate nella Canzone di Messer Annibal Caro «Venite a l'ombra de gran Gigli d'oro»*, Venezia 1569, c. 176v).

che invece dimostrano una evidente attrazione verso il polo dei significati, del contenuto sapienziale, semmai addirittura teologico o filosofico.

Ma prima di rivolgersi a questa seconda impostazione; prima cioè di presentare le forme tipiche della critica del *perciocche* è utile presentare altri due esempi che mostrano bene quanto il commento di Castelvetro sia guidato dalla volontà di decrittare a pieno il senso letterale dei componimenti petrarcheschi. Tale è il caso della discussione del sintagma «quel dond'io mai non son satio» (*Rvf* 71, v. 71), per il quale il critico modenese discute la contrapposizione tra questo luogo, in cui afferma che «mai non si satia», e altre zone testuali, in cui invece «si chiama felice senza bramar più», spiegando che «non esser satio in questo luogo non si dice perché la qualità del cibo non pasce pienamente, ma per la dolcezza»<sup>18</sup>. Come si vede con chiarezza, la metafora in fondo banale della sazietà viene interpretata come spostamento dall'ambito fisico e quantitativo (sazietà come riempimento) a quello psichico e qualitativo (sazietà come percezione della varietà), che consente di giustificare l'apparente contraddizione tra i luoghi petrarcheschi, interpretando il verso come la declinazione di una sorta di *semantica media* del vocabolario specialistico (si tratti di lemmi o di metafore) della lirica d'amore.

Se in questo breve passaggio la tendenza alla interpretazione letterale si conferma carattere predominante nella strategia culturale del Modenese, c'è un altro luogo della sua lunga attività di commentatore petrarchesco che conferma al di là di ogni dubbio questa propensione, addirittura portata avanti sin quasi al limite di un folle estremismo. Si tratta dell'analisi del celebre verso «facendomi d'uom vivo un lauro verde» (*Rvf* 23, v. 39), che Castelvetro affronta con una lucidità che alla sensibilità odierna sembra quasi rasentare il comico involontario, ma che per uno spirito rigoroso come il suo significava soltanto l'ossequio alla trasparenza del testo:

Dice d'Uom vivo per mostrar il miracolo; che se dicesse d'Uom morto, non saria miracolo, perché, come vogliono i Filosofi, quodlibet fit ex quodlibet, perché piglia un Uom morto, e fallo marcire, e piantagli sopra un Lauro, vedrai che nascerà, sicché non saria miracolo; ma dicendo "vivo" viene ad esprimere il miracolo<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> ID., *Le Rime del Petrarca brevemente sposte*, p. 145.

<sup>19</sup> ID., *Esposizione ovvero discorso del magnifico Messer Lodovico Castelvetro nella prima canzone del Petrarca, la qual comincia: "Nel dolce tempo della prima etate"*, in ID., *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Venezia 1733, IX, p. 417.

Siamo, come è evidente, ai limiti stessi della legittimità di un'istanza al commento, che va intesa come pervasiva, e condivisa, nel modo cinquecentesco di articolare il discorso sulla poesia: un discorso tecnico, di cui possono essere responsabili soltanto gli specialisti (i grammatici, o insomma gli *umanisti*), e che però intende svincolarsi da ogni pretesa 'teologica' e sapienziale dell'arte poetica per rivendicare invece il primato della Lettera così da affermare l'assoluta centralità del testo.

#### 4. *La critica del percioche*

Il fronte opposto a questa modalità 'letteralista' è occupato dalla critica che si può definire 'del percioche', la quale intende raggiungere lo Spirito del testo indagando le profondità della Lettera. In questo modo, però, la seconda non è più giustificata da se stessa, ma viene sacrificata in nome del primo, dove si deposita il vero significato della esperienza poetica. Un simile atteggiamento – che finisce con lo sminuire la poesia rispetto alla filosofia, o almeno a quella particolare filosofia che si realizza nelle forme della poesia – si rivela così una declinazione di quelle estetiche del *poëta theologus* e della *prisca theologia* che ebbero ampio corso nell'Europa del secondo Cinquecento<sup>20</sup>.

In questo fronte militano innanzitutto la gran parte dei letterati attivi a Firenze, in particolare gli appartenenti alla locale Accademia. Una definizione chiara e puntuale ne viene infatti offerta da un fiorentino di formazione aristotelica come Benedetto Varchi, il quale, nelle *Lezioni* dedicate alle cosiddette 'canzoni degli occhi', afferma che «i poeti ed i filosofi sono nel vero una cosa medesima, né alcuna differenza è tra loro se non di nomi». Questo è l'esordio della sua spiegazione di fronte agli accademici riuniti il quarto giovedì d'aprile del 1545, che così continua: «i poeti altro non sono che filosofi, i quali non meno con gravi e dotte sentenze, che con parole belle e leggiadre e con dolcissimi concetti n'insegnano»<sup>21</sup>. Ne consegue la necessità di descrivere lo statuto retorico dei loro componimenti,

<sup>20</sup> Mi limito a rimandare a due classici studi: D.P. WALKER, *Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 1953, pp. 100-20; ID., *The prisca theologia in France*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVII, 1954, pp. 204-59.

<sup>21</sup> B. VARCHI, *Sulle tre canzoni degli occhi*, in ID., *Opere*, Trieste 1858, II, p. 439b.

di render conto delle loro grazie stilistiche, delle loro scelte linguistiche e addirittura grammaticali, ma sempre al fine di arrivare al nocciolo morale e teoretico, al contenuto di verità nascosto sotto i «fingimenti di favole»<sup>22</sup>.

Altro che *Vita del Poeta* o mappa geografica di Valchiusa, altro che rapporto tra vita e opera, per il maestro fiorentino conta il sapere, sia quello tecnico poetico (di ordine linguistico e stilistico) sia quello filosofico. Non uomo è dunque Petrarca agli occhi di Benedetto Varchi, ma poeta e filosofo: amante, sì, per tradizione, ma soprattutto perché psicologicamente e intellettualmente compromesso nella passione nobilitante per eccellenza; amante sì, ma in quanto – abbiamo visto – «dotto amante».

L'analisi non manca di rispettare il linguaggio specifico dell'arte, anzi il discorso propriamente artistico viene attentamente valutato senza nemmeno rinunciare alla consolidata tradizione fiorentina di leggere l'autore con l'autore, di spiegare lezioni e scelte espressive con *loci* paralleli prelevati da altri punti del *Canzoniere*<sup>23</sup>, ma sempre tenendo di vista l'obiettivo principale: che è quello di far trapelare dal tessuto retorico il contenuto di verità. Ciò appare con chiarezza nel seguente passaggio: dopo aver affermato che il sintagma «soavemente tra 'l bel nero e 'l bianco» (*Rvf* 72, v. 50) dipinge «leggiadramente» gli occhi di Laura, Varchi fa appello all'autorità scientifica di «Aristotele e Galeno», secondo i quali «negli occhi non è colore nessuno veramente, ma solo in apparenza, come si vede nell'arco baleno». La forma poetica viene dunque interpretata attraverso il ricorso al sapere medico degli antichi, cui si aggiunge l'approvazione dei moderni, se è vero che la dichiarazione di Petrarca trova conferma da parte dell'«eccellentissimo Vesalio nella notomia fatta da lui pubblicamente nello Studio di Pisa»<sup>24</sup>.

Varchi mira a valorizzare il poeta in quanto sapiente: non intende ricavare dai testi poetici una storia esemplare, un 'romanzo' sentimentale o un modello di stile; è invece interessato a ricavare dalla analisi del testo gli aspetti che fanno della poesia un peculiare processo di conoscenza. Si veda per esempio la spiegazione del sintagma «l'anima sente» (*Rvf* 71, v. 75), dove si precisa che

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 440a. Sulle date delle *Lezioni* di Varchi, cfr. *supra*, nota 6.

<sup>23</sup> Per il modo in cui i commentatori fiorentini lavorano sulla canzone dottrinarina di Guido Cavalcanti, cfr. G. ALFANO, «Guido filosofo». *I commenti cinquecenteschi a "Donna me prega" nel loro contesto culturale*, «Filologia e critica», XXXV, 2010, pp. 3-43.

<sup>24</sup> VARCHI, *Sulle tre canzoni degli occhi*, p. 473b.

Se bene egli dice “l’anima sente”, si deve però intendere, come avemo avvertito altre volte, dell’anima e del corpo insieme. Perciocche, tutto il composto è quello che opera, e non l’anima o il corpo separatamente l’uno senza l’altro [...] E se bene Aristotile dice nel primo libro, che tanto è a dire l’anima sente, quanto l’anima fila, o edifica; tuttavia non solo i poeti e gli oratori, ma i filosofi ancora, ed egli stesso, come si vede nel terzo dell’anima, usano simili favellari<sup>25</sup>.

Varchi legge all’Accademia fiorentina, di cui è *magna se non maxima pars*. Ma questo modello interpretativo non è una esclusività dell’ambiente mediceo, se a Venezia, per esempio, Sebastiano Erizzo può scrivere, a commento ancora di *Rvf* 71, che l’«abito nobile e gentile» dell’amata

con l’ale amoroze, lo parte, cioè lo divide d’ogni pensier vile. Percioche la mente di chi ragiona havendo da noi ricevuto un abito gentile, è piena di alti, e nobilissimi concetti, sì che basso e ignobile pensiero non vi ha luogo. Per la menzione, che qui fa il Petrarca di queste ale amoroze, dimostra chiaro, che sia stato Platonico. Percioche Platone attribuì all’anima due ali, con le quali ella voli alle cose sublimi [...]<sup>26</sup>.

Una volta stabilito il riferimento concettuale, Erizzo procede alla decrittazione, o parafrasi autentica, del componimento: in questo modo la filologia del ‘ciò è’ viene trasformata in una ermeneutica del ‘percioche’, giacché la Lettera risulta giustificata non da principi di coerenza interna, ma dalla rigorosa maglia concettuale che le sarebbe soggiacente.

Non è qui necessario soffermarsi ulteriormente sull’interessante lavoro del letterato veneziano<sup>27</sup>; quel che invece è utile osservare, andando verso le conclusioni, è che – pur non pretendendo di darle un valore certo e assoluto – la formula ‘percioche’ può essere interpretata come indice di un atteggiamento esegetico che mira a superare la Lettera del testo. Ciò può accadere sia per integrarla, e così favorirne una migliore comprensione (come in fondo fa Erizzo), sia per mostrare ciò che essa vela, la verità che contribuisce a celare. In entrambi i casi si tratta di un’interpretazione

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 459a.

<sup>26</sup> S. ERIZZO, *Espositione nelle tre canzoni di M. Francesco Petrarca. Chiamate le tre sorelle*, Venezia 1561, c. 19r.

<sup>27</sup> Per una analisi più puntuale, cfr. invece ALFANO, *Filosofia naturale e scienza della retorica*.

'sapienziale' della poesia, variamente declinata come *ancilla theologiae*, o *philosophiae*, o semmai come travestimento allegorico-morale.

Ma quale morale, quale teologia, e soprattutto: quale filosofia? Dal pur veloce attraversamento delle pagine precedenti si è avuto modo di convocare letterati e filosofi del secolo XVI che, secondo la vulgata storiografica, appartenerebbero agli opposti schieramenti del platonismo e dell'aristotelismo. I due termini sono stati a lungo considerati come degli antonimi irriducibili, anche se, a una più serrata analisi, essi mostrano – nella articolazione concreta degli argomenti e nella prassi effettiva del lavoro esegetico – intrecci continui e frequenti sovrapposizioni. Ciò è dovuto al fatto, intanto, che Platone e Aristotele arrivavano ai lettori cinquecenteschi entrambi mediati dalla cultura araba, e dunque da qualcosa che potremmo definire come una versione 'materialista' del platonismo di lunghissimo periodo, giacché poteva già vantare a quell'epoca più di dieci secoli.

Ma la convergenza tra i due schieramenti si spiega anche con la tendenza comune di tutti questi letterati, riuniti in accademia o intenti a redigere un corposo commento petrarchesco, a tenere insieme un discorso sulla funzione del poeta con un discorso sull'arte poetica. Solo una tecnica ben posseduta permetteva di fare dell'arte un valore spendibile nella contrattazione sociale e culturale; solo una grammatica solida permetteva di saltare verso la filosofia. L'esito ibrido – filosoficamente ibrido – della composizione di questi vettori culturali appare evidente proprio nell'Accademia fiorentina, cioè in quella considerata 'platonica' per eccellenza, di cui nel 1545 divenne console un aristotelico di solida formazione e di antica militanza come il già ricordato Benedetto Varchi.

Bisogna, beninteso, ricordare le indicazioni di Cesare Vasoli: la filosofia delle accademie «è ben lontana da quella delle Scuole», in quanto orientata verso le «fascinose immagini» e gli «stupendi miti platonici» rinnovati da Ficino<sup>28</sup>. E anche bisogna ricordare, con Pirotti, che proprio Varchi si ritrovò progressivamente isolato, mentre crebbe in importanza il gruppo di letterati (tra cui Bartoli, Giambullari, Giovanbattista Gelli) la cui formazione era neoplatonica o platonizzante (con letture che andavano da Ficino e Pico a Cornelio Agrippa e Annio da Viterbo)<sup>29</sup>. L'eredità del «sin-

<sup>28</sup> C. VASOLI, *Cultura e «mitologia» nel principato (considerazioni sulla «Accademia fiorentina»)*, in ID., *Cultura delle corti*, Bologna 1980, pp. 159-98: 162.

<sup>29</sup> A proposito della *Difesa di Dante* a firma di Carlo Lenzoni, ma opera in buona parte collettiva, giacché alla sua stesura presero parte, oltre al Lenzoni, proprio Giambullari,

cretismo neoplatonico» ebbe del resto una declinazione «risolutamente politica», volta a consolidare il Granducato ricavandone una «valida giustificazione ‘ideologica’». Essa però si mostrò anche pronta ad assorbire «i motivi più inquietanti del rinascendo cabbalismo, dottrine di chiaro significato astrologico, suggestioni ermetiche»<sup>30</sup>. E tuttavia, al di là delle dispute universitarie e delle contrapposizioni accademiche, e nonostante l’indiscutibile continuità ‘politica’ e municipale della tradizione neoplatonica tardoquattrocentesca, quando si leggono i testi delle lezioni e dei commenti realizzati in ambiente fiorentino non si può fare a meno di trovare ampie tracce di sincretismo filosofico<sup>31</sup>.

Il punto è dunque forse un altro. E riguarda le due formulette proposte in queste pagine: dove il *ciò è* indica un atteggiamento tecnico, rivolto a cogliere in maniera esclusiva le ragioni dell’arte (la Lettera) in quanto arte,

Bartoli, e Gelli («in veste di ispiratore»), è stato osservato che «l’assenza del Varchi sottolinea l’evidente frattura che in quegli anni intorno al ’48 si era andata delineando [...] tra il suo classicismo importato, d’ispirazione bembesca, e l’interpretazione decisamente naturalistica e antinormativa dei prototipi avanzata da altri accademici»: cfr. G. MAZZACURATI, *Il mito di Dante a Firenze: dal Lenzoni al Borghini*, in ID., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli 1977, pp. 183-223: 186. Cfr. inoltre J. HANKINS, *The Invention of the Platonic Academy of Florence*, «Rinascimento», s. II, XLI, 2001, pp. 1-39: 25, e i documenti ivi pubblicati nell’Appendice a pp. 36-8.

<sup>30</sup> MAZZACURATI, *Il mito di Dante a Firenze*, p. 171. E così, «chi legge specialmente le *Lezioni* accademiche su Dante non ha difficoltà ad accorgersi che l’esegesi degli accademici non esita ad affrontare alcuni temi cruciali della struttura della *Commedia*, ponendo al proprio servizio nozioni astronomiche, astrologiche, “fisiche” e matematiche. Sicché può apparire evidente il proposito coltivato dalle maggiori personalità dell’Accademia di attribuire all’uomo di lettere un compito culturale assai vasto e prestigioso che non si limita alla “volgarizzazione” del sapere» (*ibid.*, p. 178).

<sup>31</sup> A questo proposito, i commenti a *Donna me prega* contribuiscono a movimentare il quadro delle tendenze culturali presenti a Firenze nei decenni centrali del XVI secolo che si è qui sommariamente tracciato. Se è vero infatti che (pure con le parziali eccezioni di Girolamo Frachetta, padovano, e Jacopo Mini, figura dal profilo ancora incerto) i commentatori cinquecenteschi della canzone cavalcantiana intrattennero regolarmente rapporti con l’ambiente accademico, non è però lecito identificare nei loro lavori una dominante matrice platonica, forse nemmeno in quel Francesco de’ Vieri che fu professore a Pisa di filosofia platonica e che va forse considerato, secondo le recenti ricostruzioni di James Hankins, il ‘fondatore’ del «mito dell’Accademia platonica di Firenze».

ossia come insieme di precetti e convenzioni che vanno adeguatamente possedute per poter correttamente comporre e correttamente comprendere un testo poetico; mentre il *perciò* sintetizza la spinta verso una comprensione ulteriore, che mira a interpretare il fenomeno poetico (una espressione, una metafora, la scelta di un lemma) a partire da un reticolo concettuale più complesso. Difficile stabilire quale dei due sia atteggiamento aristotelico e quale platonico, se non per un generico anelito alla «altezza di ingegno» che si potrebbe accreditare alla seconda scuola. La verità è che da secoli si stabiliva il valore della poesia in base alla sua sostanza filosofica o teologica, utilizzando semmai Aristotele, in particolare intrecciando l'*Etica nicomachea* al *De anima*, normalmente accompagnato dal commento di Averroè<sup>32</sup>.

Le formulette che sono qui state istituite come 'insegne' delle due principali tendenze del commento cinquecentesco lasciano intendere alcuni

<sup>32</sup> Si tenga presente che tra il 1562 e il 1574 viene ripubblicata proprio a Venezia, e per i tipi di Giunta, tipografo ducale, la *Aristotelis Opera cum Averrois commentariis*. Al di là delle logiche territoriali, cui si è alluso all'inizio di questo intervento, vale la pena di ribadire che la considerazione filosofica del testo poetico è usuale nel trattamento che ne fanno i letterati cinquecenteschi, fuori e dentro Firenze. Tra le tante controprove, c'è l'uso che si fa in questa epoca dei canti XVII e soprattutto XVIII del *Purgatorio* dantesco. Si tratta di una fonte concettuale abbastanza scontata quanto al contenuto filosofico, che alla metà del secolo diviene oggetto di rinnovato interesse. Basti ricordare che Gian Giorgio Trissino ricava le sue nozioni di psicologia aristotelica non dalla lettura diretta del *De anima*, ma dal *De vulgari eloquentia* dantesco, da lui riscoperto e pubblicato a stampa; o che Francesco de' Vieri «follows closely Dante's theory of love as enunciated in the eighteenth canto of the *Purgatory*»: cfr. J.F. COLANERI, *Introduction*, in F. DE' VIERI, *Lezioni d'amore*, hrsg. von J.F. Colaneri, München 1973, p. 56). L'interesse per i canti dottrinali della seconda cantica è inoltre testimoniato dal fatto che in quel torno d'anni *Purgatorio* XVII fu commentato a Firenze in ben due lezioni pubbliche: la più antica, del 17 febbraio 1541, fu tenuta da Francesco de' Vieri il Vecchio per festeggiare l'inaugurazione dell'Accademia, sorta appena qualche giorno prima sulle precoci ceneri dell'Accademia degli Umidi; la più tarda, letta proprio da Benedetto Varchi sempre nell'Accademia Fiorentina tra l'agosto e il settembre del 1564. Al di là dei contenuti specifici, è interessante osservare che i poeti della stagione stilnovista interessarono i filosofi delle due opposte (se tali vanno considerate davvero) correnti, i cui progetti evidentemente convergevano nella comune esigenza di tornare a unire poesia delle origini e filosofia (nel caso di Firenze con l'interesse ideologico additivo di ribadire il primato all'interno della cultura italiana).

aspetti generali del sistema letterario cui appartengono. E confermano, innanzitutto, la profonda tendenza di quell'epoca a produrre un discorso generale sulle arti: rispetto all'incertezza professionale e ai mutamenti sociali imposti dalla realtà politica del tempo, la comunità dei letterati si appunta sulla eccezionalità del proprio sapere, sia rimarcando un sapere specialistico (a ciò risponde la tendenza del *ciò è*), sia al contrario proseguendo il processo di decompartmentazione del sapere tipico del progetto umanistico quattrocentesco (cui risponde la critica del *perciò che*).

Entrambe queste produzioni di discorso muovono dal corpo di un libro di partenza (dove è depositato quello che abbiamo definito il Testo), col fine di produrre altri libri. Libri più o meno brevi, come quelli in cui sono raccolte singole lezioni accademiche, o libri cospicui, come quelli in cui si depositano i commenti a Dante o, soprattutto, a Petrarca. Ma appunto libri: corpi concreti su cui fissare le ritualità della vita intellettuale associata e, di conseguenza, la propria identità, singolare e collettiva, di letterati, di specialisti del linguaggio costruito ad arte. Una simile attitudine era l'espressione di una precisa ideologia – sia pure non necessariamente espressa: ma in ogni caso ben evidente –, che può essere sintetizzata da un breve brano della allocuzione rivolta da parte di Lorenzo Giacomini agli appartenenti della Accademia Fiorentina: «il fine dell'Accademia – egli scriveva – è il sommo bene, cioè la perfezione, e la felicità dell'uomo per le operazioni della sapienza; e perché a questo fine sono ordinate le città, segue, che le città siano a fine delle Accademie, e che per le Accademie siano, e debbano essere ordinate»<sup>33</sup>.

Il ragionamento, specioso quanto sintomatico, esprimeva in maniera diretta la riduzione della città ad accademia, la conversione della politica in grammatica. Era il segno di una aspirazione: l'egemonia di un sapere (quello letterario) e l'egemonia di un ruolo (quello intellettuale) che, all'altezza del Concilio di Trento, non avevano in realtà più nessuna possibilità di affermarsi, e che tuttavia avrebbe continuato a poggiare sul presupposto di una autonomia intellettuale, di cui il discorso sulla poesia fu di sicuro la punta più avanzata e significativa.

<sup>33</sup> L. GIACOMINI, *Lezione quarta, in Raccolta di Prose fiorentine. Parte seconda, volume quinto, contenente lezioni*, Firenze 1730, p. 120.



Finito di stampare nel mese di dicembre 2019  
presso CSR S.r.l.  
Via di Salone, 131/c - 00131 Roma  
Tel. +39 06 4182113