

Amelia Juri

Generi, temi e motivi nella prassi poetica e imitativa dei lirici del Cinquecento

Il problema dei temi (e dei generi) rappresenta un nodo centrale degli studi letterari, che tuttavia, nella tradizione italiana e in particolare nella tradizione degli studi sul petrarchismo, è rimasto nella penombra, sminuito dall'approccio formalista invalso nella critica. Dopo la stagione del formalismo e dello strutturalismo la critica tematica ha riconquistato una posizione privilegiata nel panorama della critica letteraria a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta: tra il 1985 e il 1989 tre importanti riviste quali «Communications», «Poétique» e «Strumenti critici» hanno pubblicato tre numeri monografici dedicati al problema dei temi, esito di altrettanti convegni tenutisi a Parigi in quel giro d'anni (e si ricorderà il titolo emblematico dato da Pavel e Bremond al primo numero, quello di «Communications»: *La fin d'un anathème*). Del 1993 è poi il volume *The Return of Thematic Criticism*, curato da un importante studioso americano, Werner Sollors, che ha sancito definitivamente la rinascita di questo metodo critico. Superata l'*impasse* iniziale, la critica tematica ha quindi goduto di una crescente fortuna, ancora viva oggi; ciononostante i contributi più importanti si sono orientati verso la prosa e la teoria, e si sono sviluppati in seno alla letteratura contemporanea e alla comparatistica.

Questa spaccatura non rappresenta però l'unica difficoltà, la tradizione stessa degli studi tematici denota due problemi: da una parte il pericolo insito nei *cultural studies* – in cui la critica tematica si è primariamente declinata – di appiattare lo specifico del testo letterario, dall'altra il carattere spesso astratto della riflessione teorica, che ha trovato scarse applicazioni pratiche di un certo rilievo, specie in ambito poetico se si escludono rare eccezioni, *in primis* quella luminosa di Giovanni Pozzi, che tanto ha contribuito alla comprensione della letteratura come codice.¹ Tale situazione è senz'altro un riflesso comprensibile delle difficoltà oggettive poste dall'individuazione e dalla definizione dei temi in poesia, non solo del formalismo ancora imperante nello studio di alcune epoche o questioni. In questo saggio non ambisco a elaborare un nuovo quadro teorico, ma vorrei fornire un nuovo impulso alla riflessione a partire dallo studio di alcuni casi concreti, nella convinzione che gli strumenti non debbano mai essere definiti a priori bensì scelti e forgiati sugli oggetti d'analisi, e debbano rispettare la storicità di questi ultimi. Per questa ragione, per questo approccio in prima istanza empirico, vorrei spostare il centro del discorso

¹ Vd. almeno G. Pozzi *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie Friburgo Svizzera 1974, Id., *Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie*, in *Intorno al codice*, Atti del III Convegno della Associazione Italiana di Studi Semiotici, Pavia 26-27 settembre 1975, Firenze, La Nuova Italia, 1976, pp. 37-76; Id., *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere italiane», 1, 1979, pp. 309-342; Id., *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, III/1 *Le forme del testo. Teoria e poesia*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436, Id., *Nota additiva alla "descriptio puellae"*, in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 173-184. Accanto a Pozzi segnalo S. Carrai, *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990, che purtroppo è rimasto un caso isolato, se si escludono articoli con finalità e argomenti molto circoscritti. Sul fronte teorico segnalo invece l'eccezione di D. Giglioli, *Tema*, Firenze, La Nuova Italia, 2001, che però incappa nell'inconveniente di cui sopra, ossia, sebbene offra una riflessione teorica interessante, non riesce a tradurla in un'applicazione pratica, a fornire degli strumenti analitici per la concreta individuazione dei temi in letteratura.

su un ambito contiguo e intrecciato a quello dei temi, ossia quello dei generi, che mi pare più proficuo per comprendere come fosse concepita la composizione dei testi dai poeti e per formarsi un'idea più articolata del loro rapporto con la tradizione classica.

La poesia del Cinquecento, nello specifico la lirica petrarchista, ha infatti patito a lungo a causa della sua elezione dell'imitazione a principio fondante, in quanto, semplificando molto, è stata ridotta a un mero esercizio di bello scrivere e come tale è stata studiata, come se non avesse un contenuto da comunicare, e gli autori non si ponessero il problema della materia delle loro poesie. Tale aspetto della bibliografia critica nonché le sue ragioni storiche sono stati finalmente analizzati in tempi recenti in alcuni contributi importanti di Simone Albonico e Giacomo Vagni, sì che rinvio senz'altro ad essi.² Qui vorrei invece ragionare in termini pratici sull'*inventio* dei testi poetici rinascimentali, ossia: quali sono i temi della lirica? come sono articolati al loro interno? è possibile individuare degli schemi argomentativi più o meno fissi, delle *formulae*? come vengono impiegati? Insomma mi piacerebbe compiere un primo tentativo di ricostruzione (storica) della sensibilità dei poeti cinquecenteschi e a partire da esso provare a superare l'*impasse* della tradizionale opposizione romantica tra poesia retorica e poesia emotiva, mostrando come l'applicazione delle convenzioni retoriche nella costruzione dei testi non precluda né la possibilità di conseguire un risultato originale né l'espressione della soggettività, se proprio vogliamo ricorrere a queste categorie ormai abusate. Non affronterò quindi direttamente la questione della definizione teorica dei temi, bensì adoterò due angolature particolari, che consentono però meglio, a mio avviso, di circoscrivere il problema e soprattutto di avanzare proposte più congrue alla sensibilità degli autori. Innanzitutto mostrerò la compatibilità degli schemi inventivi ed argomentativi dei testi poetici con la precettistica retorica antica; in secondo luogo utilizzerò l'imitazione, in particolare quella dei modelli classici, per porre in evidenza il ruolo dei generi.³

Prima di entrare nel merito della questione teorica, è d'obbligo sottolineare che questa prospettiva trova riscontro negli esegeti cinquecenteschi di Petrarca e dei classici. Nello specifico, per quanto riguarda il caso petrarchesco, le indagini di Federica Pich hanno portato alla luce l'impronta retorica di alcune tra

² S. Albonico, *Autour de "materia" et "forma" dans la poésie de Pietro Bembo et de ses contemporains*, in «Italiq», 19, 2016, pp. 302-332 (poi, con esempi in parte diversi, *Appunti su "forma" e "materia" nella poesia di Pietro Bembo e del suo tempo*, in *Lirica in Italia 1494-1530. Esperienze ecdotiche e profili storiografici*, Atti del Convegno, Friburgo, 8-9 giugno 2016, a cura di U. Motta e G. Vagni, Bologna, i libri di Emil, 2017, pp. 73-100); G. Vagni, *I poeti del Cinquecento nelle prose di Parini e Bettinelli*, in *La critica letteraria nell'Italia del Settecento. Forme e problemi*, a cura di G. Bucchi e C.E. Roggia, Ravenna, Longo, 2017, pp. 65-78; Id., «Nobiltà dello stile» and «grandezza e rarità del pensiero»: *Petrarch and Petrarchisti in the Giornale de' letterati italiani (1710-1740)*, in *Judging Petrarch's Lyric Poems in Renaissance Italy*, a cura di M. Favaro, Oxford, Legenda – Maney Publishing, i.c.s. Per la prospettiva tradizionale i riferimenti imprescindibili sono le vecchie tesi di De Sanctis e Croce, ai quali vanno aggiunti almeno D. Della Terza, *Imitatio: teoria e pratica. L'esempio del Bembo poeta*, in Id., *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, pp. 115-147; T.M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven-London, Yale University Press, 1982; M. McLaughlin, *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford, Clarendon Press, 1995; N. Gardini, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Mondadori, 1997.

³ Un presupposto necessario di tali operazioni è stata la concreta schedatura di generi, temi e motivi delle poesie, di cui non posso dare conto in questa sede. A questo riguardo un altro fronte di ricerca molto interessante e molto impegnativo è quello delle modalità di lettura e di studio, nel concreto l'analisi di strumenti di studio privati e "pubblici" come zibaldoni, repertori, indici, rubriche e commenti antichi.

le più importanti edizioni, ad esempio quella di Ludovico Dolce. La distribuzione della materia in due sezioni diverse – nella “narratione” vanno gli aneddoti, nei “concetti” *temi, gesti e situazioni* – e la disparità delle due parti – la prima è tutto sommato ridotta rispetto alla tavola dei concetti – denunciano gli interessi di Dolce e dei suoi lettori ideali, ai quali non importavano tanto «né le circostanze della vicenda amorosa né i soggetti spiccioli che da essa derivano» quanto invece «la fase intermedia tra l’origine biografica o letteraria di un tema e la sua trasformazione nel testo, tra la materia prima e il suo trattamento retorico, tra *inventio* ed *elocutio*».⁴ Va però precisato che in Dolce «l’approccio retorico così definito svuotò i temi del loro contenuto aneddótico-biografico e li trasformò in “concetti”: il “soggetto” si preparò a diventare un nucleo minimo, quasi astratto, che era possibile sottoporre a infinite aggiunte e variazioni».⁵ Ma questo si capisce, credo, anche con le finalità dell’opera di Dolce e con il clima di petrarchismo dilagante in cui essa si inseriva.

Un altro episodio fondamentale ma più tardo è rappresentato da Castelvetro: *a valle* ormai di questa «trasformazione del *Canzoniere* in un repertorio di ‘concetti’, di figure e di epiteti, in queste zone del commento l’esegeta recuperò l’aspetto storico-aneddotico attraverso l’interesse per la narrazione e per l’organizzazione del contenuto nelle forme del testo».⁶ Nella *Poetica*, forte di una solida impostazione aristotelica, in effetti il modenese aveva già «insistito [...] sulla componente intellettualistica del lavoro poetico, e di quello che in particolare concerne la favola, cioè sul suo aspetto tecnico, razionale, consapevole, che esclude ogni abbandono al “furor”» (componente che altrove è in sostanza assimilata all’*inventio*).⁷ Si tratta di un’operazione più che meritoria, sebbene poi Castelvetro abbia portato all’estremo il procedimento dando una lettura esclusivamente retorica della lirica dei *Fragmenta*. Nel commento questa attenzione si tradusse nell’interesse

*per la “lettera” del testo, e più precisamente, per un verso per la individuazione delle fonti e delle corrispondenze interne, una individuazione che dovrebbe aiutare il lettore a misurare l’originalità dell’invenzione e a comprendere con filologica esattezza il senso delle singole parole ed espressioni; e per altro verso, per la ricostruzione della tessitura tematica dei componimenti.*⁸

Castelvetro in questo senso riservò particolare attenzione ai cappelli introduttivi, nei quali presentò la «sostanza tematica nei nuclei a suo giudizio essenziali» e li *ricompose* e li *riordinò* «in schemi dotati di una loro organicità e congruenza logica», talvolta «attraverso un sistematico rilievo dei nessi causali e in genere logici», oppure, in altri casi, più frequenti, in «schemi di carattere dicotomico, che distinguono cioè nel testo due elementi tematici, illustrando il rapporto che fra essi intercorre».⁹

⁴ F. Pich, *Vie alla «materia» della poesia nell’esegesi rinascimentale di Petrarca*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», s. 5, 11, 2019, 2, pp. 405-438: 428.

⁵ Ivi, p. 438.

⁶ Ivi, p. 435.

⁷ E. Bigi, *L’interesse per le strutture tematiche nel commento petrarchesco del Castelvetro*, in «Studi Petrarcheschi», 4, 1986, pp. 191-218: 192.

⁸ Ivi, p. 196.

⁹ Ivi, pp. 197, 202 e 199-200. Bigi stesso (ivi, p. 209) ha riconosciuto i limiti e insieme il valore dell’esegesi castelvetrina per noi: «questi aspetti negativi o discutibili non sono però che il risvolto di quel che di positivo c’è nel metodo del Castelvetro. Tra questi aspetti positivi porrei anzitutto la spinta vigorosa che ancor oggi può venire dalle analisi e dalle ricostruzioni del

Poste queste coordinate generali, è ora possibile tornare al discorso teorico per sviluppare i due nodi critici in precedenza evocati: in primo luogo la necessità di verificare la compatibilità degli schemi inventivi dei testi poetici con la precettistica retorica antica e con gli schemi fissati dalla tradizione, attraverso uno spostamento dell'attenzione dal piano elocutivo consueto negli studi sul petrarchismo a quello inventivo; in secondo luogo l'esigenza di appurare mediante l'analisi dell'imitazione l'interrelazione tra i diversi piani del testo (temi, forma, lingua, etc.). La prima questione è affatto complessa e mi pare significativo che non sia mai stata posta, quantomeno in ambito italiano; è ovvio che non potrà essere esaurita in questa sede, perché richiederebbe una trattazione specifica, nondimeno credo che l'esposizione di alcuni esempi rappresentativi possa comunque risultare istruttiva per quanto riguarda le nostre pratiche di lettura e di analisi. Questo approccio, come si sarà intuito, è più vicino al lavoro dei filologi classici, che hanno non di rado abitudini critiche salutari, come quella, benemerita, di schematizzare in capo al commento ad ogni testo la disposizione della materia in rapporto ai versi, enucleando gli argomenti e i loro nessi logico-argomentativi. Ricordo a titolo esemplificativo alcuni studi molto distanti nel tempo ma parimenti significativi: innanzitutto la tesi pionieristica di Theodor Burgess sulla *Letteratura epidittica*, pubblicata nel 1902, poi gli *Studia Pindarica* di Elroy Bundy, del 1962, e in seguito quelli di William H. Race sullo stesso poeta (1990), ma soprattutto *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* di Francis Cairns, edito per la prima volta nel 1972 e ristampato in anni recenti, e ancora *Polyhymnia* di Gregson Davis, del 1991, dedicato alle strutture argomentative delle liriche di Orazio, e da ultimo, del 2000, *Rhetoric and Poetics in Antiquity* di Jeffrey Walker.¹⁰

L'adozione di tale prospettiva è giustificata dalla forte impronta retorica della letteratura classicista, derivata non solo dall'importanza accordata ai classici e alla loro imitazione ma anche dall'educazione di coloro che scrivevano poesie, ossia umanisti formati sui trattati di retorica dell'Antichità ed esercitati fin

critico modenese, anche quando non sono del tutto accettabili, a rendersi conto delle architetture razionali, che pur sottilmente dissimulate, sorreggono in realtà saldamente gli andirivieni, i movimenti contraddittorii, i giuochi d'ambiguità, che caratterizzano la sostanza tematica delle *Rime [di Petrarca]*. Sul metodo di Castelvetro come un metodo per certi versi esemplare per affrontare la poesia cinquecentesca si è espresso Albonico, *Appunti*, cit., p. 88, ricordando che esso fu assunto da Sertorio Quattromani, un altro esegeta contemporaneo esemplare. Per il recupero del metodo castelvettrino nell'esegesi casiana e bembesca tra Cinque e Ottocento e per il suo valore per noi mi permetto di rimandare alle osservazioni che ho compiuto in A. Juri, *Anton Federigo Seghezzi editore delle «Opere» di Pietro Bembo (Venezia, Hertzhauser, 1729): prime osservazioni sul commento ai poeti rinascimentali nel Settecento*, in *La critica letteraria nell'Italia del Settecento. Forme e problemi*, a cura di G. Bucchi e C.E. Roggia, Ravenna, Longo, pp. 33-46; per il metodo di Quattromani a Ead., *Le sposizioni di Sertorio Quattromani e di Marco Aurelio Severino alle rime di Giovanni Della Casa*, in *Leggere, commentare, postillare nel Rinascimento. I classici in versi della modernità*, Atti del convegno, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 4-5 marzo 2021, a cura di E. Olivadese e N. Volta, i.c.p.

¹⁰ T.C. Burgess, *Epideictic Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 1902, E. Bundy, *Studia Pindarica I-II*, Berkeley, The University of California Press, 1962, 2 voll., W.H. Race, *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*, Atlanta, Scholars Press, 1990, Id., *Oratory and Lyric Poetry*, in *A Companion to Greek Rhetoric*, a cura di I. W., Malden-Oxford-Victoria, Blackwell Publishing, 2007, pp. 509-525; F.C. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1972, G. Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian lyric Discourse*, Berkeley et alii, University of California Press, 1991; J. Walker, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford, Oxford University Press, 2000. Mi sembra particolarmente preziosa questa definizione implicita data da Bundy, *Studia Pindarica*, p. 91: «to follow the movement of the ode [scil. Isthmian /] is not to follow the development of a thought that has a beginning, a middle, and an end, but to pursue the fulfillment of a single purpose through a complex orchestration of motives and themes and that conduce to one end: the glorification, within the considerations of ethical, religious, social, and literary propriety, of Herodotus of Thebes, victor in the chariot race at the Isthmos».

dalla giovane età nei *progymnasmata*. Questa consuetudine con la trattatistica antica è peraltro confermata dagli studi di filologia materiale e della ricezione relativi alle modalità di lettura dei classici nel Rinascimento: nello specifico Craig Kallendorf, grazie al suo monumentale spoglio di edizioni e manoscritti virgiliani, ha individuato l'abitudine non solo degli editori ma anche degli scolari di apporre note marginali ai discorsi dell'*Eneide* volte ad identificarne le partizioni retoriche.¹¹ La poesia subì dunque l'influsso della retorica, specie del discorso epidittico, e questo non valse solo per il Rinascimento, ma pure per il Medioevo, come ha mostrato Curtius nel suo fondamentale *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*,¹² si tratta cioè di una caratteristica di lunga durata.

Per quanto concerne il Rinascimento, tale aspetto è già stato in parte studiato da Osborne Bennett Hardison in relazione alla letteratura anglosassone. Lo studioso ha dimostrato che nella concezione rinascimentale i generi poetici (inno, epica, encomio, tragedia, lirica amorosa, poesia occasionale, commedia, bucolica, *etc.*) erano ricondotti a forme di discorso epidittico basate sull'idea dell'elogio o del biasimo, e di conseguenza i poeti mutuarono le loro tecniche compositive dai retori antichi, tra i quali il punto di riferimento fu Menandro col suo *Peri Epideiktikon*. Focalizzandosi sulla poesia occasionale, Hardison ha rilevato che fin dal tardo periodo classico le sue forme cominciarono ad essere insegnate come tipi di orazione epidittica, sulla scorta dei trattati retorici composti in quel frangente (*in primis*, appunto, Menandro). Tali formule, benché subirono delle modifiche nel tempo, rimasero estremamente costanti, sì che le troviamo in forme elaboratissime in poeti come Stazio, Claudiano e Ausonio, ma pure a ritroso negli inni omerici e nelle odi di Pindaro, e i poeti del Rinascimento riconobbero la presenza di tali schemi e li utilizzarono come base per costruire i loro componimenti.¹³ Per quanto riguarda la diffusione di Menandro in Italia, ricordo rapidamente che i suoi trattati vennero pubblicati per la prima volta nei *Rhetores graeci* di Aldo del 1508, tuttavia, come ha dimostrato Pernille Harsting, essi furono introdotti nell'occidente latino per il tramite bizantino fin dall'inizio del Quattrocento, momento al quale risale pure la prima traduzione parziale a noi nota.¹⁴ La studiosa ha inoltre giustamente insistito sul fatto che

¹¹ Cfr. soprattutto C. Kallendorf, *The protean Virgil. Material form and the reception of the classics*, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 101-105.

¹² E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948, cfr. in particolare p. 167: «Der Einfluß des panegyrischen Stils betrifft auch die Lyrik. Die meisten lyrischen Themen, die der moderne Dichter aus dem "Erlebnis" heraus "gestaltet", werden von der spätantiken Theorie in der Liste epideiktischer topoi geführt. Es waren rhetorischen Übungstoffe. Als solche wurden sie auch in mittelalterlichen Poesie-Unterricht verwandt».

¹³ O.B. Hardison, *The Enduring Monument. A Study of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, Westport, Greenwood Press, 1973(I ed. 1962), p. 109; ma cfr. pure i contributi di Pernille Harsting citati nella nota successiva.

¹⁴ Quest'ultima riguarda la parte sulla monodia, ossia quella che avrà la maggiore fortuna tra Quattro e Cinquecento. Vd. P. Harsting, *The Work of Menander Rhetor in Italy in the Renaissance*, in «Studi umanistici piceni», 11, 1991, pp. 69-73; Ead., *The Golden Method of Menander Rhetor. The Translations and the Reception of the Peri epideiktikon in the Italian Renaissance*, in «Analecta Romana Instituti Danici», 20, 1994, pp. 139-157; Ead., *Two Renaissance Translations of Menander Rhetor on the Monody. Edited with a Note on the Introduction of the Genre in the Latin West*, in «Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge grec et latin», 67, 1997, pp. 13-32; Ead., *The Discovery of Late-Classical Epideictic Theory in the Italian Renaissance*, in *Ten Nordic Studies in the History of Rhetoric*, ed. by P. H. and S. Ekman, Copenhagen, NNRH, 2002, pp. 39-54, nonché J.M. McManamon, *Funeral Oratory and the Cultural Ideal of Italian Humanism*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press, 1989, pp. 7-8, in merito alle premesse della riscoperta della retorica antica durante l'Umanesimo e il Rinascimento: «the Byzantine rhetorical tradition, not the Western one,

Above all, in the works of Menander Rhetor and Pseudo-Dionysius Rhetor the humanists found valuable guides to the understanding of – what they considered to be – classical literary genres. Thus, in the Italian Renaissance, the late-classical treatises were regarded not only as a reliable witness to the literary practice of the period in which they were composed, but also as testimony to the preceding long tradition of classical Greek and Latin literature.¹⁵

Hardison ha poi distinto tre tipi di poesia occasionale: poesie che lodano o biasimano una persona, poesie di lamento e poesie che lodano o biasimano soggetti come città, fiumi o virtù; e ha mostrato che tutti e tre si sono sviluppati seguendo la codificazione retorica antica e tardoantica.

The first group employs the topics of personal praise as explained in Aristotle's *Rhetoric* and formalized by his successors. The types are differentiated on the basis of the subject and occasion. All poems about gods are hymns. The appearance of the god is given in the form called *physikos logos*; *mythikos logos* recounts his legendary exploits; and the *genealogikos logos* tells of his ancestry. Praise of a ruler is *basilikos logos*; of a noble figure (not necessarily a king), *encomium*. A speech to one departing is a *propemptikos logos*; a marriage hymn is an *epithalamion*; a funeral oration, an *epitaphios logos*. In each form the basic topics of praise are adapted to the subject and the occasion. Poems dealing with non-personal subjects are labelled according to subject. Most rely heavily on description.¹⁶

Il discorso di Hardison vale sostanzialmente anche per la poesia italiana, che d'altronde era il modello di quella anglosassone da lui analizzata. Nel nostro ambito si può considerare un caso esemplare di applicazione dei principi della retorica antica nella costruzione del discorso lirico uno dei testi più noti del Cinquecento: la canzone *Alma cortese* di Bembo, composta per la morte del fratello Carlo alla fine del 1507 (quattro anni dopo l'evento). Il testo ricopre una posizione molto importante tanto nella biografia bembesca quanto nella storia della letteratura italiana: come hanno sottolineato Dionisotti e Floriani, per il veneziano

si trattava di dimostrare la capacità di costruire un testo poetico di livello "tragico", eloquente e – aggiungerei – di forte spicco 'spirituale'. [...] Intendo parlare di una biografia, e propriamente di un'autobiografia, che si trasfigura in termini di esemplarità: [...]. Il rapporto privato, il "lutto" [...] viene letterariamente "elaborato", diventando così altra cosa, la celebrazione di un valore salvifico, al di là del "tormento" della privazione.¹⁷

In questo caso il genere è chiaro, l'elegia funebre, ed è estremamente codificato nella trattatistica e nella prassi poetica antiche. Meno immediata è la sua collocazione all'interno del sistema retorico, agevolata però dallo studio di Hardison. Innanzitutto lo studioso ha ricordato che secondo i retori antichi l'elegia funeraria apparteneva al genere epidittico, in quanto il suo fulcro era la lode della persona morta; la lode costituiva infatti insieme al lamento e alla consolazione una delle tre parti di cui era ritenuta composta l'elegia funebre nell'Antichità – i termini greci equivalenti sono *ἔπαινος*, *θρήνος* e *παραμυθία*. Quantunque queste sezioni potessero costituire testi a sé stanti, era più frequente la loro combinazione

preserved and developed the legacy of the Second Sophistic. Epideictic oratory dominated rhetorical training and practice throughout the history of the Eastern Empire. [...]. The living tradition of funeral oratory has vanished in the West. In addition, no examples of funeral orations were preserved from ancient Rome. Funeral oratory did continue to be popular and to be practiced in the Byzantine East. These three factors all played an important role in the humanist revival of classicizing panegyric during the Renaissance».

¹⁵ Harsting, *The Discovery*, cit., p. 49.

¹⁶ Hardison, *The Enduring Monument*, cit., p. 111.

¹⁷ P. Floriani, *Alma cortese. Dati elementari per un commento*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 245-56, a pp. 248-249; cfr. anche C. Dionisotti, *Introduzione a «Prose e Rime»*, in P. Bembo, *Prose e Rime*, a cura di C. D., Torino, UTET, 1960, pp. 9-60: 44-45 (poi in Id., *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino, Einaudi, 2002, pp. 23-65).

in un unico componimento. Nella lirica italiana questo è solo in parte vero a causa della preferenza accordata alla forma breve del sonetto, che difficilmente poteva accogliere tutti e tre gli elementi; ma esistono altresì componimenti lunghi come quello in esame che utilizzano lo schema tripartito.

Prima di passare alla canzone conviene quindi richiamare rapidamente le componenti di ogni parte dell'elegia funebre secondo la retorica antica. L'elogio della persona compianta prevedeva di norma:

1. Patterns emerging from the topics of personal praise: a. Simple praise of accomplishments, family, beauty, etc. b. Praise of the individual as exemplar of virtue. c. Use of stylistic methods of amplification (comparison, allusion, hyperbole, expression of inadequacy, etc.) 2. Indirect patterns developing from lament: a. Exclamations and expressions of sadness. b. Loss of faith in self or in world order (nature reversed). c. The assertion that all society or all nature mourns (community). 3. Indirect patterns emerging from consolation: a. Expressions of faith, especially in immortality (this entails assertion of the goodness of the dead person). b. Resolution by art (changing the subject).¹⁸

Per quanto concerne la consolazione, va aggiunto che essa di solito assumeva due forme: o la compassione, la condivisione del dolore con il destinatario del discorso, o un'illustrazione delle cause tale che spiegasse perché quest'ultimo non doveva essere afflitto e lamentarsi. Il secondo metodo era il più diffuso e a partire da Cicerone e Seneca furono codificati molti argomenti "standard", che secondo Hardison rappresentano il tessuto delle realizzazioni rinascimentali. Bembo si avvale dei seguenti: 1. La persona non è morta ma in cielo; 2. La vita in cielo è migliore di quella sulla terra; 3. La morte attende tutti; 4. Un'espressione immoderata di dolore non è conveniente, *etc.*¹⁹

Veniamo ora al testo. La canzone è molto lunga, composta da 10 stanze di 20 versi secondo lo schema di *Rvf* 23, più due congedi, pertanto offro la ricostruzione del suo schema argomentativo stanza per stanza, senza riportarla per intero.

<u>st. 1</u>	<i>lamento</i>
1-3	allocuzione al fratello, causa del dolore del poeta
4-9	invito al fratello a guardare la tomba e ad ascoltare il lamento del poeta su di essa
10-20	privazione della gioia, del sostegno e della ragione di vita, dimenticanza di sé
<u>st. 2</u>	<i>lamento</i>
1-3	profondità della ferita causata dalla morte
4-6	impossibilità di trovare una consolazione
7-12	perdita del proprio confidente
13-20	paragone tra una nave priva di governo in tempesta e la condizione del poeta; sopravvivenza per soffrire e rendere note in versi le pene del poeta e le lodi del fratello
<u>st. 3</u>	<i>lode del fratello</i>
1-9	potere benefico, rasserenatore del fratello
10-17	purezza e trasparenza del fratello in cui il poeta si vede riflesso
18-20	scomparsa di ogni bene dal mondo con il fratello
<u>st. 4</u>	<i>lode del fratello e lamento</i>
1-13	ruolo di guida e protettore del fratello in ogni disavventura
14-20	lamento per l'ingiustizia della sorte e per il proprio dolore ininterrotto dalla morte, noto al fratello
<u>st. 5</u>	<i>lamento: decadenza e sovvertimento dell'ordine naturale</i>
-1-6	totale negatività di tutto ciò che circonda il poeta (<i>adynata</i> , perturbazioni meteorologiche)
7-20	declino dei valori in terra (7-9) e di tutta la natura (10-14), trasformazione del canto delle Muse in lamento (15-20)
<u>st. 6</u>	<i>lamento del padre</i>
1-3	dolore del padre per la morte del figlio
4-20	lamento del padre: apostrofe all'ingiusto destino che avrebbe dovuto scegliere il padre (4-11), esemplarità della condizione del padre in lutto (12-16), paragone tra la vecchiaia infelice e disperata del padre e una radice privata del tronco (17-20)

¹⁸ Cfr. Hardison, *The Enduring Monument*, cit., p. 122.

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 117-118 l'elenco completo.

<u>st. 7</u>	<i>lamento della sorella e del poeta</i> : paragone, sovvertimento dell'ordine naturale
1-6	paragone tra il dolore delle Eliadi e quello della sorella
7-17	straordinari fenomeni naturali verificatisi in seguito alla morte (7-12), conseguente volontà di morte del poeta, vivo solo per timore
18-20-	vano appello al fratello, che ha portato via con sé la miglior parte del poeta
<u>st. 8</u>	<i>lamento</i>
-1-3	condizione del poeta privato della sua parte migliore
4-6	volontà di soffrire, proporzionalità del dolore per la morte all'amore in vita
7-15	lamento per l'insensatezza della morte del fratello più giovane del poeta, desiderio di essere morto e di essere sepolto con il fratello come erano uniti in vita
16-20-	disperazione della fine del dolore e impossibilità di vedere realizzate le speranze di 7-15, auspicio di morire e di essere accompagnato dal fratello fuori dal corpo
<u>st. 9</u>	<i>consolazione</i> : vita felice del fratello in cielo e sua bontà
-1-3	auspicio di avere il fratello come guida nel cammino verso il cielo
4-13	descrizione della pace che regna in cielo
14-20	richiesta di fiori per la tomba del fratello, certezza della bontà del fratello, benefico per il poeta e gli altri
<u>st. 10</u>	<i>consolazione</i> : vera vita del fratello in cielo, sua immortalità
1-3	richiesta al fratello di vegliare sul poeta come ha fatto in vita
4-9	contrasto tra l'immortalità del fratello, ancora più vivo, e la condizione del poeta che soffre e desidera la morte
10-16	natura testimone del dolore del poeta
17-20	richiesta a Dio di inviare qualcuno in terra che sollevi il poeta da questa vita di pene
<u>cong. 1</u>	<i>apostrofe alla canzone</i>
1-9	descrizione di un monumento e di un corteo funebre in onore del fratello morto (1-3), promessa al fratello di onorarlo in eterno (4-9)
<u>cong. 2</u>	<i>dedica</i>
1-4	dedica del testo a Elisabetta Gonzaga, che deciderà del destino della canzone

Le prime due stanze sono dedicate al lamento del poeta, con un'apostrofe al fratello per averlo abbandonato e la dichiarazione dell'irrimediabilità del dolore del poeta. Seguono due stanze dedicate alla lode delle virtù morali del fratello e al suo effetto benefico, rasserenante, sugli altri. Nella quinta stanza si torna al lamento, con il *topos* del sovvertimento dell'ordine naturale, e nella sesta è collocato il lamento del padre; nella settima si prosegue su questa linea paragonando il dolore della sorella a quello delle Eliadi, e ritorna il *topos* del sovvertimento dell'ordine naturale. L'ottava strofe dà voce di nuovo al lamento del poeta, ponendo l'accento sulla sua disperazione. Infine la nona e la decima contengono la parte consolatoria: la prima delle due si focalizza sulla condizione felice del fratello in cielo e sulla sua bontà; la seconda pone al centro l'immortalità del fratello e la partecipazione di tutta la natura al dolore del poeta. Il primo congedo è costituito da un'apostrofe alla canzone, accompagnata dalla descrizione di un monumento e di un corteo funebre in onore del fratello, e dalla promessa di onorarlo in eterno; il secondo è una dedica ad Elisabetta Gonzaga, che dovrà decidere il destino della canzone.

Questo riassunto, benché rapido, fa risaltare immediatamente la conformità del testo bembesco ai precetti retorici e al contempo le differenze: se infatti quasi tutti gli elementi elencati in precedenza sono presenti, non si può dire lo stesso delle proporzioni interne e della finalità del testo. Lo scarto maggiore riguarda l'assoluta preminenza della dimensione del lamento a scapito della lode e della consolazione, pure presenti (su dieci stanze ben sei possono essere ritenute dedicate al lamento). Ciononostante va detto che Menandro stesso, nel capitolo sul discorso funebre, aveva consigliato di suddividere l'orazione secondo le sezioni della topica encomiastica, ma di inserire in ciascuna l'espressione del dolore, addirittura scrive: «*χρὴ γὰρ τὰ κεφάλαια μὴ καθαρεύειν τῶν θρήνων, ἀλλὰ κἂν γένος λέγῃς, θρηνεῖν κατ' ἀρχὰς*

τοῦ γένους τὸν πεπτωκότα καὶ μεσοῦντος τοῦ γένους καὶ τελευτῶντος, κἄν ἕτερόν τι κεφάλαιον»;²⁰ e qualche paragrafo dopo aveva aggiunto: «καὶ ὕλη σοι γινέσθω τὰ ἐγκώμια τῶν θρήνων».²¹ Il lamento prende dunque il sopravvento sulla lode, malgrado quanto dichiarato alla fine della seconda stanza, in cui le due componenti paiono parificate, e tale situazione è confermata dall'analisi dei segmenti dedicati alla lode, nei quali spesso il fratello è elogiato per le virtù che lo rendono benefico per il poeta. Il testo può quindi forse essere avvicinato a una monodia, che, secondo la classificazione di Menandro, è finalizzata al lamento e all'espressione del proprio dolore/lutto («θρηνεῖν καὶ κατοικτιζεσθαι», II.15.2.). Della monodia la canzone bembesca condivide pure due motivi particolari, ossia il piangere con i familiari del defunto (di solito il padre e la madre; II.15.7.) e la descrizione della processione funebre (II.15.9.). Su questo punto aggiungo una nota marginale: spesso Bembo è stato accusato di un eccesso di artificiosità vista la lontananza dell'occasione dalla composizione, tuttavia proprio Menandro, trattando del discorso funebre e della sua cadenza annuale, sottolinea che nel caso della morte di un parente stretto l'oratore può mantenere le caratteristiche di un discorso addolorato nelle sue ricorrenze successive, mentre nelle altre circostanze l'orazione diviene un puro encomio (II.10.5.). A questo riguardo credo si possa inoltre avanzare un'altra ipotesi, relativa al primo congedo, dove Bembo sembra alludere a una celebrazione funeraria e a un monumento: i riferimenti realistici rendono plausibile la possibilità di un ancoramento a una pratica concreta, pur lontana nel tempo, che dimostra però come l'adozione di un impianto retorico preciso non significhi per forza uno svincolamento dalla realtà in un ideale di poesia formale, anzi, spesso risponda alle esigenze del contesto e/o ad effettive necessità di persuasione del pubblico del testo.²²

Il rapporto con la trattatistica retorica pare confortato anche dal fatto che il testo di Bembo si conforma pure ai testi funebri antichi, che avevano come base quella teorizzazione. In uno studio sui lamenti nella tradizione greca,²³ Margaret Alexiou ha mostrato che questi testi normalmente cominciavano con l'espressione in forma di interrogativi dell'ansia derivata dal timore di non trovare parole adeguate all'occasione, dopodiché proseguivano con una preghiera-appello in cui il contrasto tra presente e passato tipico degli inni e delle odi («se io..., allora adesso...») si legava a quello tra la sorte del poeta e della persona morta. Di solito vi era poi una riflessione su cosa fosse stato il defunto in vita e dove fosse ora, sulle speranze accarezzate in vita e sulla disperazione causata dalla morte; seguiva, sempre di norma, la descrizione del viaggio verso l'Ade e della desolazione di chi resta; infine nelle tragedie

²⁰ Menandro II.10.5 [*Nessuna di queste sezioni dovrebbe essere priva del lamento, ma, che tu stia trattando della famiglia o ogni altra sezione, devi lamentare il defunto all'inizio, al centro e alla fine*].

²¹ Menandro II.10.7 [*Lascia che la lode fornisca il materiale per i tuoi lamenti*].

²² Per il momento non mi è stato possibile reperire prove di un monumento in onore di Carlo Bembo, nondimeno sarebbero necessarie ricerche storiche molto più approfondite delle mie e in generale bisognerebbe indagare questa pratica. Il caso di Bembo non sembra comunque isolato. Un altro esempio che potrebbe andare in questa direzione è rappresentato dai sonetti che Molza compose in occasione degli anniversari della morte del suo signore Ippolito de' Medici, e un'altra prova ancora è fornita dal cenotafio che Castiglione eresse in riva dell'Aniene per l'amico Domizio Falcone (sono grata a Giacomo Vagni per avermi ricordato quest'ultimo caso).

²³ M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, revised by D. Yatromanolakis and P. Roilos, Lanham-Boulder-New York-Oxford, Rowman & Littlefield publishers, 2002 (1 ed. Cambridge, Cambridge University Press, 1974), pp. 161-84.

l'espressione del dolore per la perdita diventava sovente una tragica constatazione della futilità della vita umana. Il contrasto era espresso tramite l'uso di *prima* o *in quel tempo* e *ora*, il quale già nella poesia alessandrina, nella sua forma omerica e in quella classica, era caratterizzato dall'iterazione di *ora*, di solito come introduttore di un'invocazione alla natura perché si unisse al lamento; nei testi sacri questa invocazione si associava sovente anche a un elenco di fenomeni naturali straordinari che enfatizzavano il dramma della morte. In genere inoltre i lamenti erano sorretti dal contrasto tra chi era in lutto e la persona morta, un'opposizione che andava a sommarsi a quella temporale tra il prima e il dopo. In questo senso non di rado si dava voce a un desiderio non realizzato, in particolare il desiderio che chi era in lutto fosse morto al posto del defunto o quantomeno insieme a lui. Infine, per quanto riguarda la lode, essa era di frequente rovesciata in un rimprovero al morto per avere abbandonato chi scrive. Ebbene, tutti questi elementi sono reperibili pure nella canzone bembesca, alle cui stanze spesso forniscono lo scheletro di base: tale corrispondenza pone in rilievo un nodo importante dal punto di vista metodologico, ossia l'inscindibilità di temi/motivi e forma, giacché i primi comportavano quasi sempre strutture retorico-sintattiche precise ma pure scelte lessicali specifiche, ad esempio, nel caso del lamento funebre, l'utilizzo del verbo *lasciare* per attribuire al defunto la colpa di avere lasciato solo sulla terra il poeta.

Alma cortese è senz'altro un caso estremo sotto molti punti di vista, tuttavia da una ridotta campionatura del genere nel Cinquecento, in particolare delle canzoni che ricalcano metricamente *Ryf 23*, emerge con chiarezza la coscienza di un'architettura retorica da rispettare, di un ordine degli argomenti da utilizzare, benché rispetto alla canzone di Bembo il grado di adesione ai precetti sia inferiore e paia lecito chiedersi in alcuni casi quanto la struttura rifletta un'applicazione consapevole dei principi retorici e non piuttosto la ripresa di un modello ormai consolidato nella prassi poetica.²⁴ Le differenze, peraltro, laddove significative, si spiegano agevolmente con la minore estensione dei testi e soprattutto con la loro diversa natura: la canzone di Ariosto è una canzone composta in nome di altri, quella di Molza è rivolta a papa Leone X e mira a promuovere un preciso programma culturale, quella di Tasso è una canzone pubblica, encomiastica, e via dicendo.

A questo punto si potrà forse obiettare che il genere preso in considerazione è troppo codificato per essere considerato significativo, ma se rivolgiamo la nostra attenzione ad altri generi, che potremmo definire non retorici in quanto privi di una trattazione nelle retoriche antiche, osserviamo sostanzialmente la stessa situazione. Malgrado la lacuna sul piano normativo, questo tipo di generi ha avuto una larghissima fortuna nella tradizione dall'Antichità classica fino al Rinascimento, dando vita a una sorta di codificazione implicita. Prima di procedere nell'analisi testuale, conviene quindi fissare una definizione di base. Poiché, appunto, tali generi affondano le proprie radici nella letteratura classica, è inevitabile fare riferimento ai lavori dei filologi classici, in particolare a quelli di Francis Cairns, tra i maggiori promotori della visione retorica della poesia classica. Il suo famoso libro *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*,

²⁴ Rimando all'Appendice per la schedatura delle canzoni.

sebbene non sia esente da forzature in alcuni casi, fornisce ancora utili strumenti metodologici per quanto riguarda la definizione dei generi non retorici. Nello specifico Cairns ha stabilito una serie di condizioni che devono essere soddisfatte affinché si possa parlare di un genere non retorico, valide anche per la nostra tradizione:

1. The social custom underlying the hypothesized genre must be clearly demonstrable, if possible by evidence independent of the examples of the genre.
2. The primary elements of the genre should be distinct from those of any other genre.
3. The correspondences of the secondary elements (topoi) throughout the examples of the genre should be such to exclude random coincidence and the topoi, as a body, should be recognizably distinct from the topoi of any other genre.
4. A sufficient number of clear examples of the genre must be available. This number will vary depending on the ease of fulfilling the other conditions.
5. It is helpful, though not essential, if some early example of the genre survives, or is known of in Homer or in a lyric poet, which could have been treated as a model for the genre by later writers.²⁵

Specificherei in aggiunta a questi cinque punti che gli elementi comuni non devono essere solo contenutistici ma anche formali.²⁶

Un buon esempio di genere non retorico è offerto dal παρακλαυσίθυρον classico e in particolare dal trattamento riservatogli da un autore eclettico come Giovanni Guidiccioni. Il genere non è tra i più diffusi in volgare nel Cinquecento per ovvie ragioni, nondimeno il caso del sonetto 90 del lucchese è istruttivo sul piano metodologico perché dimostra l'importanza di individuare il genere e/o il tema del testo al fine di una corretta interpretazione nonché della determinazione dei modelli e delle fonti. Si tratta di un assunto metodologico valido per tutta la letteratura classica e classicista: qualsiasi atto esegetico o di analisi intertestuale è vano finché non si è identificato il genere cui appartiene il testo in esame, in quanto esso orienta l'interpretazione degli elementi convenzionali.²⁷ I generi hanno dunque una funzione di guida e fungono da garanzia di comunicabilità, giacché, come ha chiarito Giovanni Nencioni in un saggio dedicato all'*antropologia poetica*,

i "generi" non sono soltanto gli stampi letterari che ben conosciamo: sono tutte le combinazioni sintattiche paradigmatiche che si concretano nel messaggio e che garantiscono, se condivise dal destinatario, la comunicazione. Ogni lingua è anche un codice di "generi", minimi e massimi, l'uno inserito nell'altro come in un gioco di scatole cinesi, l'uno affiancato all'altro, secondo rapporti e tensioni tanto più complicati ed eterogenei quanto più profondo e travagliato è lo spessore della tradizione. Molto prima dei linguisti moderni gli antichi cultori dell'ermeneutica avevano compreso che l'interpretazione, cioè la sua possibilità, si fondava sull'esistenza, la costanza e la comunione di siffatti generi o stampi o matrici che dir si vogliono.²⁸

Vediamo il sonetto, una preghiera alla Luna.

«O tu, cui il sol de la sua luce adorna,

²⁵ Cairns, *Generic Composition*, cit., p. 83.

²⁶ Cfr. anche G.B. Conte, *Il genere tra empirismo e teoria*, in Id., *Generi e lettori. Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 145-74, a pp. 146-47, in generale sul concetto di genere: «secondo me esiste almeno una funzione che dà senso al concetto critico di genere, e che rende produttivo occuparsene: quella che associa, mettendoli in relazione e in corrispondenza, elementi di contenuto e di forma. [...]». Una classificazione per contenuti rischia di non marcare mai il limite fra generale e particolare: [...]. Voglio dire che per chi ragiona in questo modo non esiste più un limite preciso fra il genere come *matrice generativa* [...] e la classificazione individuale di singoli testi. Questo limite manca, appunto, perché si perde il vincolo tra strutture del contenuto e strutture dell'espressione. Il genere in questo caso funziona da ricetta (prontuario meccanico di confezionamento) e non come *strategia* di composizione letteraria».

²⁷ Si veda per la poesia classica Cairns, *Generic Composition*, cit.

²⁸ G. Nencioni, *Antropologia poetica?*, in «Strumenti critici», 19, 1972, pp. 243-258: 249.

Alma beata Luna, c'hor ten' vai
 Per l'ampio ciel superba de' bei rai,
 Ambe innalzando le tue ricche corna,
 Se ne la mente alcun dolce ti torna 5
 Ch'amando il bel pastor già sentito hai,
 Nascondi il chiaro tuo splendore homai
 Che l'ombra fosca de la notte aggiorna,
 A ciò ch'io possa sconosciuto e solo
 Per l'amico silentio gir là ov'io 10
 De' mie' affanni, o ch'io spero!, havrò mercede:
 Ch'intanto l'ora s'avvicina e 'l mio
 Desir mi sface et mi solleva a volo
 Se non quanto il poter fallace riede».

Secondo Gorni, che ha incluso il testo nei suoi *Poeti del Cinquecento*,

autore della prece alla Luna sarà un pastore, se il ricordo di Endimione a 6 vale come chiave di lettura. I modelli classici, peraltro, pertengono all'epica omerica (segnatamente la preghiera di Odisseo, in *Il.* x 277-82) e virgiliana (la preghiera di Niso, pronunciata «sublustris noctis in umbra» di *Aen.* ix 404-9, che comincia appunto «Tu, dea».²⁹

In seguito l'editore critico, Emilio Torchio, ha ripreso la proposta di Gorni aggiungendo che essa «pare confermata dai modelli elegiaci (*Am.* I 13, III 6; PROP. III 11 ss.), tipici dei testi pastorali, più che da quelli cui GORNI stesso rimanda».³⁰ Le fonti epiche erano forse presenti nella mente di Guidiccioni, nondimeno sono possibili riscontri molto più significativi e meno fuorvianti, poiché la proposta di identificare il locutore del testo con un pastore pare erronea. Innanzitutto va rilevato che sia Gorni che Torchio non si sono accorti che il testo è legato ad un genere classico preciso, il κῶμος, ossia, traducendo la definizione di Cairns, “parole ed azioni di amanti che, all'interno dell'antica tradizione delle visite post-simpotiche all'amata, tentano, di solito invano, di raggiungere l'oggetto del loro amore”.³¹ Il nostro sonetto non può essere ricondotto semplicemente a questo genere, bensì ne rappresenta un sotto-genere, secondo un processo abbastanza diffuso per cui temi o motivi di singoli generi acquistano un peso tale da divenire loro stessi generi, un procedimento che ritroviamo ad esempio applicato alla stessa situazione negli epigrammi dell'*Antologia Palatina* (*AP* V.123 e 191),³² che sono riconducibili a κῶμοι di *exclusi* o *admissi*

²⁹ Giovanni Guidiccioni, a cura di G. Gorni, in *Poeti del Cinquecento, I Poetici lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di M. Danzi, G. G. e S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 542-549: 545.

³⁰ G. Guidiccioni, *Rime*, ed. critica a cura di E. Torchio, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006, p. 210.

³¹ Cairns, *Generic Composition*, cit., p. 76.

³² *Anth. Pal.* V.123 (Filodemo): «εἰς Καλλίστιον τὴν ἑταίραν // Νυκτερινὴ δίκερως φιλοπάννουχε φαῖνε, Σελήνη, / φαῖνε δι' εὐτρήτων βαλλομένη θυρίδων· / αὐγαζε χρυσεὴν Καλλίστιον· ἐς τὰ φιλεύντων / ἔργα κατοπτεῦειν οὐ φθόνος ἀθανάτη. / ὀλβίζεις καὶ τήνδε καὶ ἡμέας, οἶδα, Σελήνη· / καὶ γὰρ σὴν ψυχὴν ἔφλεγεν Ἐνδυμίον» [*Splendi, o Luna notturna bicorni, affezionata ai veglianti, illumina attraverso le finestre lattee e lascia cadere i tuoi raggi sull'aureo Callistio; non è un'offesa per un immortale spiare l'opera degli innamorati. Tu ci consideri entrambi lei ed io felici, lo so, o Luna, perché Endimione pure infiammò il tuo cuore*]; *Anth. Pal.* V.191 (Meleagro): «εἰς ἑταίραν ἄσωτον· ζηλότυπον καὶ μανίας μεστόν // Ἄστρα καὶ ἡ φιλέρωσι καλὸν φαίνουσα Σελήνη / καὶ Νῦξ καὶ κῶμων σύμπλανον ὄργανιον, / ἄρά γε τὴν φιλάσωτον ἔτ' ἐν κοίταισιν ἀθρήσω / ἄγρυπνον, λύχνῳ πόλλ' ἀποδοαμένην; / ἢ τίς ἔχει σύγκοιτον; ἐπὶ προθύροισι μαράνας / δάκρυσιν ἐκδήσω τοὺς ἰκέτας στεφάνους, / ἐκδήσω Salmasius ἐκδήσας· ἐν τῷδ' ἐπιγράματι· “Κύπρι, σοὶ Μελέαγρος, ὁ μύστης / σῶν κῶμων, στοργῆς σκῦλα τὰδ' ἐκρέμασε”» [*O stelle e Luna, che illuminate bene la strada per coloro i quali sono disposti all'amore, e Notte, e tu, mio strumento che accompagni le mie baldorie, osserverò io la mia lasciva/la mia druda, ancora sveglia sul suo letto, cantando alla sua lampada? O qualcuno condivide il suo letto? Togliero la mia ghirlanda supplichevole, la bagnerò di lacrime, e l'affiggerò alla sua veranda, inscrivendovi solo questo: «Cipride, al tuo Meleagro, l'iniziato nelle tue baldorie, ha appeso queste spoglie di amore»*].

amatores.³³ Il viaggio dell'innamorato verso la porta dell'amata in una notte oscura, non illuminata dalla luna, è infatti una costante del παρακλαυσίθυρον latino, a differenza di quello greco.³⁴ Non solo, Guidiccioni innova ulteriormente la tradizione applicando il principio dell'inversione, giacché la preghiera alla luna affinché si nasconda e lasci passare il poeta inosservato rappresenta un rovesciamento della normale preghiera alla luna perché illumini il percorso dell'amante e in seguito l'incontro con l'amata, come avviene nella epistola di Leandro a Ero nelle *Heroides* ovidiane, che sembra proprio la fonte di Guidiccioni.

Luna fere tremulum praebibat lumen eunti
 ut comes in nostras officiosa vias.
 Hanc ego suspiciens, «faveas, dea candida,» dixi,
 «et subeant animo Latmia saxa tuo. 65
 Non sinit Endymion te pectoris esse severi;
 flecte, precor, vultus ad mea furta tuos!
 tu dea mortalem caelo delapsa petebas;
 vera loqui liceat!, quam sequor ipsa dea est.
 Neu referam mores caelesti pectore dignos, 70
 forma nisi in veras non cadit illa deas.
 A Veneris facie non est prior ulla tuaque;
 neve meis credas vocibus, ipsa vide!
 quantum, cum fulges radiis argentea puris,
 concedunt flammis sidera cuncta tuis, 75
 tanto formosis formosior omnibus illa est;
 si dubitas, caecum, Cynthia, lumen habes.»
 Haec ego vel certe non his diversa locutus
 per mihi cedentes sponte ferebar aquas.³⁵

Nell'epistola troviamo infatti anche l'associazione con il mito di Endimione: come Leandro ricorda alla luna che grazie a Endimione ella non ha un cuore insensibile, così il locutore del sonetto invoca la dolcezza del ricordo del pastore. Questa accoppiata, l'invocazione alla luna e l'esempio di Endimione, fu presto codificata nel genere e la reperiamo, ad esempio, negli epigrammi dell'*Antologia Palatina* già citati. In tutti questi componimenti e negli altri appartenenti a questa categoria non vi è traccia di pastori, bensì sempre di innamorati che, di norma dopo una baldoria, intendono recarsi dall'amata.

In conclusione dunque i due esempi adottati paiono oltremodo significativi. Sia il mancato riconoscimento dell'impostazione retorica della canzone bembesca sia quello del genere del sonetto guidiccioniano, che ha portato con sé un fraintendimento sul piano esegetico, sono infatti sintomatici della postura che non di rado caratterizza ancora la critica sulla lirica del Cinquecento, anche nei suoi esponenti migliori. Questo dato emerge con maggiore evidenza nei commenti, spesso ricchissimi di

³³ Per AP V.123 vd. F.C. Cairns, *Philodemus AP 5.123, the Epigrammatic Tradition, and Propertius 1.3*, in *Latin Elegy and Hellenistic Epigram: A Tale of Two Genres at Rome*, edited by A. Keith, NewCastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, pp. 33-50: 39-40.

³⁴ Cfr. Orazio, *Carm.* I.25.10-12, «flebis in solo levis angiportu / Thracio bacchante magis sub / interlunia vento»; Tibullo, *El.* I.2.35-36, «Parcite luminibus, seu vir seu femine fiat / Obvia: celari vult sua furta Venus»; Ovidio, *Am.* I.6.10, «mirabar, tenebris quisquis iturus erat» (ed eventualmente Propertio, *El.* I.18.1-2).

³⁵ Ovidio, *Her.* 18.62-79.

riscontri intertestuali di dettaglio, specie circa la presenza petrarchesca sul piano linguistico, ma altrettanto poveri di indicazioni in merito all'*inventio* dei testi.

Nonostante ciò è doverosa una certa prudenza nell'applicazione del metodo proposto, che non deve essere assolutizzato e non è esente da pecche e rischi. Innanzitutto il riconoscimento del debito nei confronti della tradizione retorica, della convenzionalità di determinati motivi e dei loro nessi, non ci deve far cadere nell'errore di ritenere che le poesie del Cinquecento siano centoni di luoghi comuni, giacché i poeti sceglievano questi ultimi in funzione del messaggio da veicolare, del contesto e del pubblico cui il testo rispondeva ed era destinato, non viceversa.³⁶ Si tratta di un'attitudine che trova riscontro pure nella filologia umanistico-rinascimentale, nello specifico Malcolm Heath ha rilevato che l'approccio degli uomini rinascimentali a Pindaro è *retorico in due sensi*:

First (and most obviously) the terms of the analysis are drawn directly from the late Graeco-Roman rhetorical system. [...]. At a deeper level, the approach is rhetorical in the sense that it attempts to grasp each poem as a plausible utterance in a particular context; its aim is to show how each part of the poem can be construed as a rhetorically appropriate response to some salient and response-demanding feature of that context. It is for that reason that the nineteenth-century requirement that all parts of a poem be subordinated to a *single* theme or function is alien to the Renaissance commentators. If the situation to which the poem responds is a complex one, then a complex response is required. [...]. Having justified the parts of the poem individually, the rhetorical commentator will of course wish also to show that they are disposed appropriately in relation to each other, that the poet has organised his response to the rhetorical demands of the context in the most effective way.³⁷

Inoltre, contro il mito romantico della retorica come prigioniera della soggettività, non va dimenticato che proprio la presenza di vincoli, di condizioni da rispettare può fungere da stimolo per la creatività e condurre ad un risultato innovativo.³⁸

In secondo luogo, occorre sempre una lettura attenta del singolo testo e dell'insieme in cui esso è inserito al fine di non assegnare un peso eccessivo alla ricorrenza di concetti, stilemi e parole. Infine, in modo analogo, bisogna astenersi dalla tentazione di ricondurre ogni elemento al codice: nel sonetto appena analizzato, il paragone con il mito di Endimione è indubbiamente parte dell'identikit del genere, nondimeno vi sono casi in cui il dettaglio (erudito, mitologico, *etc.*) non è legato a una convenzione retorica, bensì conseguenza della curiosità e/o dell'erudizione dell'autore.³⁹ Insomma, come ogni metodo,

³⁶ Considerazioni analoghe sono state compiute da Hugh Lloyd-Jones in merito alla critica pindarica, in particolare alle proposte metodologiche di Bundy e alla loro riproposizione meccanica negli studi successivi: «Inevitably his approach [Bundy's] has been adopted by a number of those humdrum scholars who are forever on the look-out for a mechanical recipe for getting results, and these have created a dreary scholasticism, treating an ode as a collection of commonplaces strung together by a few stock devices. In fact the commonplaces were originally chosen because of their relation to reality, and both they and the traditional devices are used as the context demands, and are skilfully adapted by the poet according to his needs, so that to talk of 'formulae' in this connection is out of place» (H. Lloyd-Jones, *Pindar*, in «Proceedings of the British Academy», 68, 1983, pp. 139-163: 147). Va però detto che il libro di Bundy fu una reazione alla *fatale congiuntura dello storicismo ottocentesco con il Romanticismo ottocentesco* (ivi, p. 145) e per questa ragione spostò completamente l'attenzione sulla natura retorica, letteraria delle odi pindariche, deprimendo forse in modo eccessivo i loro rapporti con la realtà e la storia.

³⁷ M. Heath, *The Origins of Modern Pindaric Criticism*, in «The Journal of Hellenistic Studies», 106, 1986, pp. 85-98: 90.

³⁸ Cfr. su questo punto anche il giudizio di Hardison, *The Enduring Monument*, p. 189: «but it is at least possible that Petrarch is a major artist because he could manipulate conventions more skilfully and develop them into richer harmonies than his rivals. If so, the conventions deserve respect, for they are the means which enable the poet to transform personal experience into universal art».

³⁹ Si veda quanto sostiene Lloyd-Jones, *Pindar*, cit., pp. 147-148 in merito alle digressioni mitologiche di Pindaro: «a third danger is that of using excessive ingenuity to try to prove the myth narrated in a given poem to be relevant to that poem's

anche questo deve essere applicato con prudenza e buonsenso, ma ha il vantaggio di impiegare categorie prossime, se non identiche, a quelle con cui ragionavano i poeti stessi e i loro modelli classici, e di poter essere declinato in modi diversi: anche laddove non sia presente un genere preciso (retorico o non), questa *forma mentis* rende attenti ai temi e alla costruzione retorico-argomentativa del testo, nonché al contesto e alla situazione comunicativa presupposte da quest'ultimo, tutte componenti essenziali di questa poesia.

Appendice

Bembo, *Rime* 174 (*Donna, de' cui begli occhi alto diletto*)

(In morte della Morosina)

<u>st. I</u>	<i>lamento</i>
1-9	richiesta alla donna, fonte di gioia in vita, di intercedere presso Dio affinché il poeta possa morire e raggiungerla
10-16	contrasto tra la condizione del poeta in terra e della donna in cielo
<u>st. II</u>	<i>lamento</i>
1-14	paragone tra la gioia del poeta quando la donna era in vita e il dolore del presente
14-16	ripetuta richiesta di intercessione alla donna
<u>st. III</u>	<i>lode</i>
1-9	lode della bellezza della donna attraverso la contrapposizione tra l'innamoramento gioioso causato da Amore e il dolore provocato dalla sorte con la morte dell'amata
10-16	lamento per avere perso la propria miglior parte, richiesta di morire
<u>st. IV</u>	<i>lode</i>
1-3	lode della donna in quanto guida del poeta in vita
4-16	paragone con il presente di dolore e oscurità e l'impossibilità di trovare una consolazione
<u>st. V</u>	<i>lamento</i>
1-8	desiderio (irrealizzabile) di avere uno stile capace di eternare la donna e così di vendicarsi con la morte
9-16	desiderio (irrealizzabile) di ritrarla in modo tanto sublime che il cielo si convincesse a riportarla nel suo corpo
<u>cong.</u>	apostrofe alla canzone affinché pianga con il poeta e renda note a tutti la morte della donna e la vita misera del poeta

Sannazaro, *Arcadia*, ecl. 5 (*Alma beata e bella*)

(In morte di Androgeo)

<u>st. I</u>	invocazione del defunto beato in cielo
<u>st. II</u>	(<i>consolazione</i>): diversità della beatitudine in cielo
<u>st. III</u>	<i>lode</i> : lode dell'eccellenza del defunto e lamento per la perdita di un animo così nobile
<u>st. IV</u>	<i>lamento</i> : pianto universale per la morte
<u>st. V</u>	promessa di eterni voti e di conseguenza di memoria immortale grazie ai versi di molti poeti, non solo del soggetto
<u>cong.</u>	invito alla natura ad adombrare i resti del defunto

Sannazaro, *Disp.* 19 (*Spirto cortese, che, sì bella spoglia*)

<u>st. I</u>	<i>lamento</i>
1-11	invocazione della donna, paragone tra la gioia in vita e il desiderio di raggiungere la donna in cielo
12-20	disperazione di rivedere la donna e speranza di morire per raggiungerla
<u>st. II</u>	<i>lamento</i>
1-13	lamento per la perdita della propria ragione di vita, necessità di adeguare lo stile alla nuova situazione e desiderio di morte
14-20	lamento per la privazione degli occhi rasserenanti della donna
<u>st. III</u>	<i>lamento</i>
1-5	lamento per la dimensione ridotta della tomba
6-12	apostrofe alla morte per la sua insensibilità alla bellezza della donna

theme; in many cases we must be content to observe that the myth illustrates Pindar's view of heroism and its relation to the gods only in a general way. To have unity, a Pindaric ode does not need to have a streamlined unity».

- 13-20 apostrofe alla morte per il dolore che ha provocato
st. IV *lamento*
 1-10 perpetuo pianto del poeta che potrebbe essere interrotto solo dalla salita in cielo
 11-120 morte come unico rimedio al dolore
st. V *consolazione e lamento*
 1-11 gioia per la vera vita della donna in cielo
 12-20 ricordo dell'innamoramento e contrapposizione dello sguardo innamorato a quello dolente del presente
st. VI *lamento*
 1-11 scomparsa di ogni bellezza nella natura con la morte della donna
 12-20 paragone tra le manifestazioni di dolore della natura e le proprie di creatura animata
cong. auspicio che la canzone resti al poeta e sia letta solo da chi ne condivide la condizione luttuosa

Ariosto, canz. 4 (*Spirto gentil, che sei nel terzo giro*)

(In vece di Filiberta di Savoia a Giuliano de' Medici)

- st. I *lamento*
 invocazione del marito deceduto, disperazione della possibilità di morire e invito al marito a volgere lo sguardo verso quello della donna mutato dopo la perdita
st. II *lamento*
 nuovo invito a volgere lo sguardo verso gli occhi della moglie, se non per amore almeno per pietà
st. III *lamento*
 trasformazione della moglie dopo il decesso: perdita della bellezza, volontà di recuperarla solo a condizione di andare in cielo presso il marito
st. IV *lamento*
 incredulità di fronte alla sopravvivenza al dolore causato dal ricordo della bellezza del defunto
st. V *lamento*
 speranza di morire per raggiungere il consorte, lamento per la resistenza del corpo alla malattia
st. VI *lode e lamento*
 lode delle virtù uniche del marito, scomparse dalla terra con la sua morte
st. VII *lamento comune*
 partecipazione al lutto di Roma e delle creature che abitano la natura
st. VIII *lamento comune*
 partecipazione di tutta la società al lutto, memoria indelebile e comune del defunto
cong. desiderio irrealizzabile di far pervenire al consorte il proprio messaggio

Guidiccioni, *Rime* 128 (*Spirto gentil, che ne' tuoi più verdi anni*)

(In morte del fratello Nicolao)

- st. I invocazione del fratello, invito a volgere lo sguardo alla condizione di pena del poeta in terra, impossibilità di morire
st. II ricordo della morte del fratello e conseguente dolore
st. III desiderio di morte, impossibilità di testimoniare l'amore verso il defunto con il pianto
cong. immagine persistente del poeta che piange sul sepolcro del morto e brama morte

Molza, *Rime* 284 (*O beato e dal ciel diletto Padre*)

(In morte di Raffaello)

- st. I *lamento*
 dedica della propria opera futura a papa Leone X, condivisione del dolore per la morte di Raffaello, in cui l'Italia aveva riposto le proprie speranze
st. II *lode*
 lode delle imprese di Raffaello per la restaurazione di Roma antica, contrapposizione del presente di decadenza
st. III *lamento*
 paragone tra la rovina presente ed altri eventi rovinosi del passato, invito a Roma a rinnovare ogni anno il lutto
st. IV *lamento*
 correctio, invito a piangere ogni ora, contrapposizione delle origini precarie all'immortalità conseguita dalla città grazie a Raffaello, lamento per la perdita e per l'impossibilità di una successione degna
st. V *lamento di Leone X*
 impossibilità per Leone X di trovare un degno sostituto e dolore per la rovina subita dalla città e per la morte di chi avrebbe potuto salvarla
st. VI *lamento (comune)*
 prodigi naturali seguiti alla morte di Raffaello, scomparsa dei valori dalla terra, pianto generale della città
st. VII *lamento comune*
 lutto dell'intera Italia, prodigi naturali

- st. VIII *lode*
 lode dell'opera pittorica e scultoria di Raffaello a Roma e del suo talento nella raffigurazione degli affetti
cong. speranza di potersi dedicare alle lettere e con queste dare gloria a Roma come Raffaello fece nelle arti

Tasso, *Rime d'occasione o d'encomio. Libro III, parte sesta* 1221 (*Già spiegava l'insegne oscure ed adre*)

(In morte di Barbara d'Austria, duchessa di Ferrara)

- st. I *lode*
 lode della bellezza intatta della duchessa malgrado la morte e delle sue virtù, pietà della Morte di fronte alla donna morta
- st. II *lode e lamento*
 dolcezza e dolore provocati dalla morte: aspetto pacifico della donna, pianto di chi è in lutto per lei temperato dalla lode
- st. III *lamento del marito*
 fermezza di Alfonso II nel suo ardore e dolore muto, fluttuazione al ricordo della vita con la moglie
- st. IV *lamento comune*
 lamento dell'Italia: dolore per la morte della duchessa, imputata a Fortuna, speranza di morire, ricordo dell'aspetto della donna che perpetua il desiderio
- st. V *lamento comune*
 lamento dell'Italia: condizione di oppressione, rovina dei monumenti e della gloria, capacità a malapena di difendersi dalle potenze straniere in contrasto con la gloria e le vittorie passate
- st. VI *lamento comune*
 lamento dell'Italia: immagine dell'Italia invasa dalle forze barbare, resistenza di Ferrara, che reca traccia della donna in ogni luogo e scritto
- st. VII *lamento comune*
 lamento dell'Italia: lode dell'origine della duchessa e ricordo delle speranze risposte in lei, disillusione e degradazione presenti, auspicio di una tomba degna della donna
- st. VIII *lamento comune*
 lamento di tutta la natura per la morte della duchessa
- st. IX *lamento comune*
 diffusione del lamento oltre i confini dell'Italia, commozione dell'Europa centrale
- st. X *consolazione*
 condizione beata della donna in cielo e descrizione della sua ascesa
- cong. contrapposizione del fuoco doloroso di Alfonso all'ardore celeste della moglie, auspicio di far sentire i propri lamenti e le lodi

Celio Magno, *Rime* 99 (*Pien di lagrime gli occhi e 'l cor di doglia*)

(In morte di Domenico Venier)

- st. I *lamento*
 pianto del poeta sulla tomba, invocazione ad Apollo ed altre divinità affinché piangano e lodino il defunto, auspicio di un pianto comune sostenuto dalla natura
- st. II *lode*
 ricordo dell'età di Domenico al momento della morte, lode delle sue virtù, ora fonti di dolore per chi lo piange
- st. III *lode*
 lode della bellezza esteriore specchio di quella interiore, delle opere letterarie, delle virtù e della devozione di Domenico
- st. IV *lode*
 lode delle poesie
- st. V *lode*
 lode delle virtù: saggezza e fermezza contro Fortuna, crescita attraverso le avversioni, conseguente morte gloriosa
- st. VI *lode*
 diffusione della fama di Domenico grazie alle sue virtù ineguagliabili che lo rendono degno del santuario di Apollo, cerchia di uomini virtuosi che lo circondava
- st. VII *lamento*
 dolore senza rimedi del poeta, ricordo dei giorni felici quando Domenico era in vita e della sua dedizione e bontà verso il poeta
- st. VIII *lamento e consolazione*
 lamento contro la morte, dolore del poeta, consolazione nel ricordo di Domenico e gratitudine verso di lui
- st. IX
 invocazione del defunto affinché ascolti il poeta, *topos modestiae*, invocazione ad Apollo e a chi è in lutto perché diffondano ovunque la lode di Domenico
- cong. apostrofe alla canzone affinché prenda esempio da Apollo e promessa di pianto eterno