



Classicisme politique : le pétrarquisme dans la poésie engagée italienne au XVIème siècle

Chiara Natoli

► To cite this version:

Chiara Natoli. Classicisme politique : le pétrarquisme dans la poésie engagée italienne au XVIème siècle. Littératures. Université Grenoble Alpes; Università degli studi (Palerme, Italie), 2017. Français. NNT : 2017GREAL001 . tel-01691103

HAL Id: tel-01691103

<https://theses.hal.science/tel-01691103>

Submitted on 23 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

**préparée dans le cadre d'une cotutelle entre l'*Université
Grenoble Alpes* et l'*Université de Palerme***

Spécialité : Études Italiennes

Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 - 7 août 2006

Présentée par

Chiara NATOLI

Thèse dirigée par **Patrizia DE CAPITANI**
codirigée par **Matteo DI GESÙ**

préparée au sein des **Laboratoires Luhcie** et «**Scienze Umanistiche**»

dans les **Écoles Doctorales LLSH** et «**Studi letterari, filologici e
linguistici**»

Classicisme politique. Le pétrarquisme dans la poésie engagée italienne au XVI siècle (1525 – 1565)

Thèse soutenue publiquement le 11 mars 2017
devant le jury composé de :

M. Raffaele RUGGIERO

Professeur, Université d'Aix-Marseille, Président du jury

Mme Patrizia DE CAPITANI

Professeur, Université Grenoble Alpes, Directrice

M. Matteo DI GESÙ

«Ricercatore», Università degli Studi di Palermo, Co-directeur

M. Claudio GIGANTE

Professeur, Université Libre de Bruxelles, Examineur



Indice

Introduzione	1
Parte I – Fondamenti	
I. Stato della questione	
1.1 Il petrarchismo come categoria storiografica	7
1.2 Petrarca politico	20
II. Petrarchismo politico: autori, raccolte e antologie	
2.1 Il <i>corpus</i> testuale: criteri, metodi, scelte	33
2.2 I poeti e le istituzioni	45
2.3 I componimenti politici nelle raccolte d'autore	59
2.4 Le antologie: il caso delle <i>Rime diverse di molti eccellentissimi autori</i> (1545)	69
Parte II – Forme e testi	
I. Sonetti	
1.1 Per una ricognizione preliminare: sonetti politici nella poesia cinquecentesca	83
1.2 Il codice politico petrarchista: forme e meccanismi dell'imitazione	102
1.3 Tra esercizio di stile e militanza	118
II. Canzoni	
2.1 La canzone politica nel Cinquecento: un territorio della <i>gravitas</i>	127
2.2 L'imitazione della canzone politica di Petrarca: il caso di Sannazaro	135
2.3 Anni di fondazione: Trissino, B. Tasso, Alamanni	148
2.4 L'encomio e la propaganda: l'ambiente culturale romano e farnesiano	175
2.5 La canzone politica nella lirica meridionale	190
Parte III – Figurazioni	
I. La rappresentazione dell'Italia	
1.1 Un'espressione letteraria	209
1.2 Decadenza e riscatto	211
1.3 Geografie petrarchiste: gli spazi simbolici della nazione	219
1.4 La personificazione femminile	225
II. Italiani e stranieri	
2.1 «Virtù contra furore»: la liberazione dell'Italia	235
2.2 Patria e patrie	241
2.3 Gli stranieri e le alleanze internazionali	245
III. La guerra d'Oriente	
3.1 Una proliferazione di rime	251
3.2 La rappresentazione del Turco	258
3.3 Eredità petrarchesche	263
Conclusioni	273
Bibliografia	283

Introduzione

Con una fortunata metafora, la tradizione classicista della letteratura italiana è stata paragonata a una lineare «autostrada» transitabile dal «casello» Petrarca al «casello» Leopardi.¹ Nel 1818 il poeta recanatese, appena ventenne, esordiva sulla scena letteraria dando alle stampe due canzoni patriottiche attraversate dal dialogo puntuale con i modelli della tradizione. Guardando a quei componimenti, verrebbe da dire che questa autostrada contempra al proprio interno una specifica corsia – quella del classicismo politico della lirica italiana – che consente di percorrere a ritroso i cinque secoli che da *O Patria mia* di Leopardi conducono a *Italia mia* di Petrarca. Nello spazio di tale tradizione, questa ricerca intende occuparsi della fase cruciale di definizione del canone linguistico e retorico classicista rappresentata dal petrarchismo cinquecentesco. L'obiettivo è quello di definire l'esistenza di un codice della lirica politica petrarchista che trova origine nell'imitazione dei componimenti civili del *Canzoniere* e che, con modalità di fatto simili a quanto avviene nella materia amorosa, si stabilizza nella prassi poetica collettiva cinquecentesca, riemergendo, rivitalizzato da esperienze individuali e contingenze storiche, ogni qual volta si tratti di affrontare argomenti di natura politica. Si analizzerà dunque il rapporto instaurato dai lirici rinascimentali con una materia del *Canzoniere* meno vulgata, recepita come stilisticamente grave ed eloquente e alternativa a quella amorosa. Sebbene implicazioni politiche possano attraversare la poesia del Cinquecento anche quando modulata su altri registri,² ci si limiterà quindi a far qui riferimento a una

¹ A. Quondam, *La lirica e la tradizione*, in Id., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Panini, Modena 1991, pp. 13-44, p.21.

² Faccio riferimento all'ipotesi di un petrarchismo politico allusivo e cifrato, celato sotto le rime d'amore dei poeti fiorentini frequentatori degli Orti Orticellari, cfr. D. Chiodo, R. Sodano, *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, Franco Angeli, Milano 2012; ma si veda anche la rilevanza politica di certo petrarchismo riformato che utilizza i sonetti babilonesi del *Canzoniere* e il Petrarca spirituale della canzone alla Vergine per dar voce alla propria condanna

micro-variante del macro-genere petrarchistico situata intorno alla tradizione della canzone grave di argomento civile del Petrarca di *Italia mia*, *Spirto gentil* e *O aspectata in ciel*.

Complice la stroncatura ottocentesca che marchiò la poesia petrarchista come licenziosa e disimpegnata, storicamente la critica non ha riservato le proprie attenzioni alla lirica civile del Cinquecento. Oggi, abbattuto lo stigma da tempo e stabilita definitivamente la pluralità interna al petrarchismo,³ la ricchissima bibliografia di studi sull'argomento comprende anche alcuni lavori che insistono sulla necessità di riconoscere la presenza di un insieme considerevole di componimenti di ispirazione politica nella lirica del Cinquecento.⁴ Sulla scorta di queste sollecitazioni, questo lavoro intende innanzitutto confermare l'esistenza di una ricca produzione di materia politica tra le rime dei poeti petrarchisti, per poi analizzarne le forme e verificare se sia possibile riscontrarvi una ripresa diffusa del modello petrarchesco, rappresentato dai componimenti civili del *Canzoniere*, in termini di strutture metriche, rimiche, lessicali, retoriche e quale serbatoio di motivi e figurazioni. A questo scopo, accanto ai lavori critici sul petrarchismo, si fa riferimento anche agli studi sulla costruzione letteraria dell'identità nazionale italiana, che si sono già occupati di rintracciare quei palinsesti retorici ricorrenti nella lirica civile classicista riscontrabili anche nella lirica petrarchista. La continuità interna alla tradizione del classicismo politico, come si vedrà, unisce

religiosa del Papato. Cfr. D. Dalmas, *Il petrarchismo riformato di Celio Secondo Curione*, «Levia Gravia», IV, 2004, pp. 179-192.

³ A proposito della pluralità interna al sistema petrarchistico cfr. S. Jossa, S. Mammana, *Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema*, in *Nel libro di Laura*, a cura di L. Collarile, D. Maira, Schwabe, Basel 2004, pp. 91-115; R. Gigliucci, *Appunti sul petrarchismo plurale*, «Italianistica», XXXIV, 2, 2005, pp. 71-75; Id., *Antipetrarchismo interno o petrarchismo plurale?*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, a cura di A. Corsaro, H. Hendrix, P. Procaccioli, Vecchiarelli Editore, Manziana 2007, pp. 91-101; G. Forni, *Pluralità del petrarchismo*, Pacini, Pisa 2011.

⁴ Cfr. D. Chiodo, *Un petrarchismo negletto: l'arengo politico nella lirica cinquecentesca*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, vol. II, a cura di F. Calitti, R. Gigliucci, Bulzoni, Roma 2006, pp. 293-303. Il contributo si legge oggi in Id., *Più che stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, Vecchiarelli Editore, Roma 2013, pp. 51-52. Nello stesso volume, a proposito della produzione di ispirazione politica nella poesia petrarchista si vedano anche i saggi: *“E viva amore e muoia soldo”. Il magistero molziano alla corte di Ippolito de' Medici*, pp. 63-70; *Occasioni poetiche alle corti farnesiane*, pp. 104-120. Sulla stessa linea D. Chiodo, R. Sodano, *Le muse sediziose*, cit.; gli articoli di R. Sodano: *La morte di Ippolito de' Medici: nuovi documenti dall'Archivio Gonzaga*, «Lo Stracciafoglio», n. 1, 2000, pp. 30-36; Id., *Gandolfo Porrino, dalle Rime*, «Lo Stracciafoglio», n. 4, 2001, pp. 15-24; F. Pignatti, *Carlo V, Ippolito de' Medici e una caduta da cavallo. Un sonetto di Francesco Maria Molza (ed. Serassi, I 148)*, «Filologia e critica», XXVII, 2012, pp. 269-288.

Petrarca ai petrarchisti nella riproposizione di temi topici, di retoriche nazionali archetipiche nei *Fragmenta* e ricorrenti nella poesia civile del Cinquecento: su tutti il mito umanista di Roma antica, all'origine dell'intera cultura rinascimentale. Tuttavia, assunta la natura tutt'altro che monolitica del petrarchismo, quest'analisi non fa a meno di inserire ogni testo e ogni autore affrontato nell'ambito della declinazione plurale del sistema, interrogandosi di volta in volta sulle svariate possibilità di torsione del modello, sulla base di quanto già individuato dalla critica in termini di deviazioni e micro-varianti. L'imitazione dei classici, l'eredità del modello dantesco, le variazioni sperimentali che dilatano il petrarchismo nelle sue svariate realizzazioni effettive sono dunque, per quanto possibile, di volta in volta qui osservate nella loro incidenza sulla lirica politica.

L'indagine è stata condotta su un *corpus* testuale costituito esclusivamente da sonetti e canzoni e ritenuto rappresentativo del composito panorama geografico e culturale che caratterizza la lirica petrarchista. I criteri adottati hanno determinato quello che è soltanto uno dei tanti percorsi possibili, esemplato necessariamente sulla base di inclusioni ed esclusioni. Le ragioni di queste scelte sono illustrate nella parte iniziale della tesi, dedicata a fornire alcune premesse necessarie all'analisi dei componimenti politici condotta nelle due sezioni successive. La prima sezione è composta da due capitoli. Il primo, teorico, è occupato da un *excursus* sulla storiografia letteraria che si è confrontata con il petrarchismo, dalla bocciatura desanctisiana alla svolta critica degli anni Settanta fino ai lavori che più recentemente hanno contribuito a ridefinire lo statuto della categoria, seguito da una ricognizione sintetica sul Petrarca politico. Nel secondo capitolo si descrivono il *corpus* preso in esame e le scelte adottate, e si traccia un quadro generale utile alla comprensione delle dinamiche di produzione dei testi poetici nel Cinquecento, con uno sguardo ai luoghi di aggregazione intellettuale e alle istituzioni culturali, ai meccanismi interni alla composizione del *liber* di rime in rapporto all'organizzazione strutturata del *Canzoniere* petrarchesco, e al genere editoriale di ampio successo delle antologie di *Rime di diversi*, principali veicoli di trasmissione dei testi petrarchisti. In tutti questi casi si tenta di applicare gli studi critici esistenti allo specifico oggetto di questa ricerca: si osserva da vicino la figura del letterato a corte in rapporto alla produzione lirica di argomento

politico, si riflette sulla funzione dei componimenti civili nell'impalcatura strutturale della raccolta d'autore, si analizza la prima antologia di *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* del 1545⁵ per fornire un esempio dell'incidenza di versi politici all'interno di queste decisive esperienze editoriali.

La seconda parte della tesi è dedicata all'analisi dei componimenti rintracciati e alla definizione del codice formale del petrarchismo politico. Il capitolo sui sonetti dà conto, in primo luogo, del gran numero di testi politici composti nel genere metrico che meglio rappresenta l'esercizio lirico petrarchista, mediante una mappatura introduttiva che mostra la cospicua produzione di rime politiche per aree geografiche e culturali. In seguito, si indaga la relazione intrecciata da questi testi con il modello fornito dal Petrarca civile per appurarne le maniere di riutilizzo formale e si riflette sul confine che questa massiccia produzione lirica istituisce tra l'esercizio di stile e le esigenze militanti. Il capitolo successivo, dedicato alle canzoni, consente di osservare il rapporto con l'archetipo petrarchesco nell'ambito del medesimo genere metrico. L'insieme circoscritto di esempi riscontrati nel *corpus* permette in questo caso di condurre un'analisi ravvicinata dei singoli testi e di addentrarsi ancor meglio nelle dinamiche di riutilizzo formale del modello petrarchesco, segnalando anche alcune istanze di sperimentazione che da questo tendono a discostarsi.

La decisione di analizzare i testi raccolti in base al genere metrico potrebbe sollevare alcune perplessità riguardanti l'astrazione dei singoli componimenti dal complesso dell'opera di provenienza. Consapevoli di questo rischio, si affida alla prima parte il compito di garantire una visione di insieme sulle dinamiche di produzione delle raccolte d'autore e delle antologie e si cerca di contestualizzare i testi trattati nell'ambito della produzione complessiva dei poeti in questione, della loro biografia e dei rapporti intertestuali instaurati con gli altri lirici contemporanei. A vantaggio della scelta compiuta va comunque ricordato che nella poesia cinquecentesca le raccolte personali pubblicate in vita dagli autori rappresentano un caso minoritario. Anche all'interno del *corpus* qui studiato, autori importanti come Giovanni Guidiccioni, Francesco Maria Molza e Vittoria

⁵ F. Tomasi, P. Zaja (a cura di), *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* (Giolito 1545), Res, San Mauro Torinese 2001.

Colonna non si occuparono mai di dare alle stampe un'edizione ordinata delle proprie rime. Nel Cinquecento i loro componimenti si diffondevano grazie alla circolazione manoscritta ed erano dati alle stampe in varie antologie, a volte sottratti al controllo degli autori stessi o pubblicati postumi per iniziativa di tipografi e poligrafi intraprendenti. Le stesse edizioni su cui oggi leggiamo i loro testi sono il frutto di assemblaggi e ordinamenti non sempre poi così attendibili, in alcuni casi del tutto arbitrari.⁶ Tra la forma chiusa e ordinata del canzoniere, che vede i componimenti strettamente incastonati in un disegno complessivo, e quella potenzialmente espandibile di antologie che ammassano un gran numero di testi di autori disparati – ma pur sempre tutti riconducibili a uno stesso sistema che fa della lirica una pratica sociale esercitata per mezzo del medesimo codice linguistico e retorico – è la seconda a rappresentare la sede privilegiata di diffusione a stampa del petrarchismo.⁷ Lo stesso concetto di opera, dunque, andrà riconsiderato alla luce di questo panorama editoriale.

Una volta dimostrata l'esistenza di un nutrito gruppo di testi di materia politica nella poesia cinquecentesca e dopo aver individuato i tratti di un petrarchismo che riconosce il modello segnato dal Petrarca politico e lo riutilizza come tale, nella terza sezione, infine, ci si occupa più strettamente di alcuni temi e di alcune figurazioni che, radicati nell'archetipo petrarchesco, si stabilizzano anche nella poesia cinquecentesca: il motivo della decadenza d'Italia, l'esortazione alla liberazione dallo straniero, l'invito all'unità cristiana e alla guerra contro l'infedele d'Oriente. Nel Cinquecento l'affermazione del sistema linguistico normalizzato dalle prescrizioni bembiane genera la nascita di una

⁶ L'interpretazione delle *Rime* di Giovanni Guidiccioni – prima dell'edizione critica curata da E. Torchio, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2006 – è stata basata tradizionalmente sull'edizione curata da E. Chiorboli nel 1912 per Laterza, che presentava un ordinamento tematico dei componimenti arbitrario: si vedano a questo proposito i giudizi negativi di C. Dionisotti, *Orazione ai nobili di Lucca*, Edizioni Liturgiche e Missionarie, Roma 1945, p. 14; G. Gorni, *Annibal Caro e altri poeti farnesiani*, in *Poeti del Cinquecento. I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Ricciardi, Milano-Napoli 2001, p. 528-572, p. 529. Sempre da Gorni è stata definita «farraginoso» e condotta con «difettivo discernimento filologico», per quanto «ancora fondamentale», l'edizione Serassi delle *Rime* di Francesco Maria Molza, cfr. *Ivi*, pp. 463-64. All'ordinamento discutibile delle rime di Vittoria Colonna operato da S. Bullock ha fatto cenno S. Albonico in *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e sulle raccolte poetiche*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, p. 30.

⁷ Dei 101 autori compresi nella prima antologia di serie giolitina del 1545 abbiamo soltanto 28 edizioni personali, delle quali sette sono postume. Cfr. F. Tomasi, P. Zaja (a cura di) *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, cit., pp. XLVII-XLVIII.

comunità letteraria che si riconosce nell'impiego dello stesso codice comunicativo oltre la frammentazione politica e la crisi seguita al crollo del sistema di equilibrio quattrocentesco.⁸ Anche la ricorrenza di tali motivi contribuisce probabilmente alla costruzione di una narrazione e di una cultura identitaria italiana. D'altro canto, gli argomenti dei componimenti politici petrarchisti, pur essendo mutuati dal modello, risultano anche pienamente attuali nella Storia: il conflitto con il turco infedele che attanaglia l'Europa cinquecentesca e che ritorna frequente tra le rime dei petrarchisti può trovare il proprio ipotesto nella canzone 28 dei *Fragmenta* così come le svariate declinazioni della questione della 'libertà' d'Italia sembrano indurre spontaneamente la citazione di *Rvf* 53 e 128. La ricorrenza di forme e figurazioni non impedisce dunque di interrogarsi sulle ragioni vive e attuali all'origine della produzione petrarchistica di versi politici, provando a verificare se leggere la lirica politica cinquecentesca significhi soltanto osservare il riproporsi costante di un repertorio civile destoricizzato e fuori dal tempo o se sia possibile imbattersi anche in una rivitalizzazione del modello che, sfruttando le funzionalità comunicative di un genere lirico ormai pienamente affermatosi, dia vita a veri e propri interventi convinti e di parte. Anche la ripetizione di uno stesso codice può, infatti, essere orientata da finalità ideologicamente differenti, in base alle specifiche appartenenze e ai baricentri politici di riferimento nell'Italia delle alleanze internazionali, delle guerre franco-spagnole, delle resistenze municipali e delle patrie locali. A rivelarsi sono così gli interessi e le posizioni militanti di poeti alla corte di principi e signori, italiani e stranieri, protagonisti di delicate missioni diplomatiche al tempo delle guerre d'Italia, spettatori privilegiati di eventi dalla portata epocale, dal Sacco di Roma all'avanzata turca alle porte d'Europa.

⁸ A proposito della funzione unificante della normalizzazione linguistica bembiana in risposta alla frantumazione politica italiana cfr. il classico G. Mazzacurati, *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, il Mulino, Bologna 1985.

Parte I – Fondamenti

I. Stato della questione

1.1 Il petrarchismo come categoria storiografica

Se si volesse partire da lontano, la storia del termine «petrarchismo» prenderebbe le mosse da un dialogo parodico. Nel 1539 Niccolò Franco dava alle stampe *Il Petrarchista*, utilizzando per la prima volta la parola per far riferimento alla moltitudine di uomini di lettere che nel primo Cinquecento diventano discepoli di Petrarca, mentre fioriva il genere editoriale del commento al *Canzoniere*. Nel dialogo, il culto del poeta aretino assume i tratti dell'idolatria: il protagonista Sannio, intento ad allestire un commento ai *Fragmenta*, racconta all'interlocutore Coccio il proprio viaggio ad Avignone sulle tracce di Petrarca e di Laura che conduce alla scoperta di improbabili reliquie appartenute al poeta e alla donna e fatiscenti manoscritti originali. Irridendone le caratteristiche, Franco fa così i conti con l'esistenza di un soggetto culturale nuovo, protagonista di una vera e propria moda divampata in Italia dedicata all'ammirazione e all'imitazione di Petrarca.¹ Più tardi, quando nel 1547 morirà Pietro Bembo, Franco gli dedicherà un sonetto che, seppur sempre regolato sul registro dell'ironia, si occupa ancora

¹ N. Franco, *Il petrarchista*, a cura di R. L. Bruni, University of Exeter, Exeter 1979. Per l'esegesi del dialogo e per la posizione di Franco rispetto al sistema petrarchistico tra parodia e accettazione del modello poetico e culturale petrarchesco cfr. almeno R. L. Bruni, *Parodia e plagio nel "Petrarchista" di Niccolò Franco*, «Studi e problemi di critica testuale», n. 20, 1980, pp. 61-83; R. Rinaldi, «O petrarchisti, che vi venga il cancro». *Niccolò Franco e la parte del vero nel codice lirico cinquecentesco*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, vol. I, a cura di L. Chines, Bulzoni, Roma 2006, pp. 443-463; A. Quondam, *Petrarchisti e gentiluomini. 2. Ladri di parolette: per non essere mai più Tebaldei*, in Aa. Vv., *Petrarca. Canoni, esemplarità*, a cura di V. Finucci, Bulzoni, Roma 2006, pp. 21-71. Per una recente scheda critica sintetica cfr. G. Alfano, C. Gigante, E. Russo, *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Salerno, Roma 2016, pp. 309-310.

del significato storico della scuola petrarchistica inaugurata dal grammatico veneziano:

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

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

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

Tanto ch'a le mie spese io giurarei
che se non eri tu mastron di tutti,
tutti sariemo stati Tebaldei.²

Senza l'avvento del magistero bembiano, scrive Franco nell'ultima terzina, saremmo ancora tutti dei verseggiatori alla maniera di Tebaldeo. Esponente della tradizione lirica «cortigiana» tardo quattrocentesca, disprezzata dalla generazione successiva alla riforma bembiana, Tebaldeo impersona un passato ormai definitivamente archiviato con disprezzo. La nuova lingua volgare letteraria è quella esemplata sul modello di Petrarca e illuminata dalla lezione di Bembo, priva delle licenziosità e delle contaminazioni stilistiche sperimentatrici che avevano imbarbarito la lingua poetica quattrocentesca. La poesia della modernità, sembra intuire Niccolò Franco, è il petrarchismo.³

² Cito il testo da *Poesia italiana. Il Cinquecento*, a cura di G. Ferroni, Garzanti, Milano 1978, p. 391; a proposito di questo sonetto come esempio di percezione contemporanea della svolta segnata da Bembo rispetto alla poesia quattrocentesca, impersonata da Tebaldeo cfr. B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Laterza, Bari 1946, p. 342-343; A. Di Benedetto, *Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco*, «Italice», vol. 83, n. 2, 2006, pp. 170-215, p. 176; A. Alfano, C. Gigante. E. Russo, *Il Rinascimento*, cit., pp. 192-193.

³ Una battuta simile in relazione al ruolo di Bembo nella costituzione della poesia moderna si trova anche nella lettera a Dante Alighieri apparsa nelle *Lettere di diversi autori, raccolte per Venturin*

Questa storicizzazione ad opera di un contemporaneo – per di più non inquadrabile nelle fila degli stretti seguaci bembiani – appare quanto mai acuta nel sintetizzare la funzione di spartiacque occupata da Bembo nella fondazione di una nuova stagione poetica. Il percorso che condusse alla canonizzazione di una lirica volgare forgiata sull'esempio di Petrarca si compose di alcune tappe cruciali e si perfezionò nel giro di pochi anni intorno alle imprese editoriali del veneziano. Nel 1501 vedeva luce un'edizione fondamentale del *Canzoniere* petrarchesco, curata da Bembo per Aldo Manuzio. Nel 1525 le *Prose della volgar lingua* nominavano il poeta aretino modello esclusivo della lingua poetica volgare e nel 1530 la pubblicazione della *princeps* delle *Rime*, accompagnata da quella postuma dei *Sonetti e Canzoni* di Sannazaro, segnava quella che è stata ritenuta la data di nascita del petrarchismo cinquecentesco e con esso della moderna letteratura volgare.⁴

Ma l'autorevolezza della proposta bembiana tra i contemporanei si misurava non soltanto sui tanti seguaci, ma anche sulle resistenze che non mancò di suscitare tra chi, lungi dall'allinearsi in maniera ortodossa, sperimentò vie consapevolmente alternative. Dalla pubblicazione dell'antologia giuntina di rime antiche, *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, che nel 1527 proponeva un altro canone lirico volgare, partendo da Giacomo da Lentini e arrivando alle rime di Dante, estromesso dal *pantheon* dei modelli letterari di Bembo e ripreso invece da Gian Giorgio Trissino, alle proposte di eclettismo imitativo che guardano ai classici di Antonio Brocardo, Bernardo Tasso e Luigi Alamanni, fino alle dichiarazioni di poetica di Alessandro Piccolomini, che nei

Ruffinelli, cc. 56v-63v, edite a Mantova nel 1547. Cfr. l'edizione di A. Vallone, *La 'Lettera a Dante' di Niccolò Franco*, in Id., *Percorsi danteschi*, Le Lettere, Firenze 1991, pp. 95-108, p. 99: «s'egli non fusse stato sì Petrarchista, noi altri a quest'ora saressimo Tebaldei». A proposito della lettera si veda anche A. Quondam, *Petrarchisti e gentiluomini. 2. Ladri di parolette*, cit., pp. 40-44.

⁴ Cfr. C. Dionisotti, *Introduzione* a P. Bembo, *Prose e Rime*, Utet, Torino 1960, pp. 9-60, oggi anche in Id. *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Einaudi, Torino 2002, pp. 23-77; Id., *Appunti sulle rime del Sannazaro*, in Id. *Scritti di storia della letteratura italiana*, a cura di T. Basile, V. Fera, S. Villari, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2009, vol. II (1963-1971), pp. 1-37, l'articolo è apparso per la prima volta in «Giornale storico della letteratura italiana», 1962, pp. 161-211; F. Erspamer, *La svolta del 1530: Sannazaro e Bembo*, in F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Bollati Boringhieri, Torino 1993-1996, vol. II, pp. 193-199; a proposito della normalizzazione bembiana e della lirica petrarchista come nascita della moderna letteratura volgare cfr. almeno G. Mazzacurati, *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, cit.; A. Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, cit.

Cento sonetti esprime la propria preferenza per il modello oraziano, e per la materia grave e morale rispetto a quella amorosa,⁵ o di Annibal Caro, che nell'*Apologia* contro Lodovico Castelvetro si professa seguace tanto di Petrarca quanto dei migliori autori della modernità quali Guidiccioni, Molza e Della Casa.⁶

La comprensione delle dinamiche di affermazione della lingua lirica esemplata sul modello petrarchesco e lo studio delle sue realizzazioni sono acquisizioni critiche relativamente recenti. Sulla loro maturazione ha a lungo pesato la netta stroncatura ottocentesca della poesia petrarchista, ritenuta vacua e ripetitiva, così come la svalutazione dello stesso Petrarca, cui il fronte romantico-risorgimentale fondatore della nuova identità nazionale preferì sempre Dante.⁷ Nel capitolo sul Cinquecento della *Storia della letteratura italiana*, De Sanctis eleggeva Ariosto e Machiavelli a grandi autori, sintesi del secolo. Per il resto le sue pagine trasudavano l'avversione per la proliferazione di una rimeria dominata da mediocrità e servilismo, amore per la forma e indifferenza del contenuto:

Latinisti e rimatori erano le due più grosse schiere de' letterati. Nelle loro opere l'importante è la frase, un certo artificio di espressione, che riveli nell'autore coltura e conoscenza de' classici. I lettori, non meno colti ed eruditi, rimanevano ammirati, trovando nel loro libro le orme del Boccaccio o del Petrarca, di Virgilio o di Cicerone. Pareva questa imitazione il capolavoro dell'ingegno. E mi spiego come uomini assai mediocri furono potuti tenere in così gran pregio, quali Pietro Bembo, il caposcuola, e monsignor Guidiccioni e Bernardo Tasso e simili, noiosissimi. Ma la frase, in tanta insipidezza del fondo, non poteva essere sufficientemente alimento all'attività di una borghesia così svegliata ed eccitata, che decorava la sua sensualità e il suo ozio co' piaceri dello spirito.⁸

⁵ La preferenza per la materia morale, la dedizione al modello oraziano e la volontà di contaminare l'esempio petrarchesco con altre fonti volgari moderne come quelle di Bembo e Vittoria Colonna sono esplicitamente dichiarate dall'autore nell'epistola prefatoria all'edizione A. Piccolomini, *Cento sonetti*, Valgrisi, Roma 1559. L'epistola prefatoria è pubblicata in D. Chiodo, *Alessandro Piccolomini, Prefatoria ai Cento sonetti (1548)*, «Lo Stracciafoglio», n. 4, 2001, pp. 5-14.

⁶ Cfr. A. Caro, *Apologia degli Accademici di Banchi di Roma contra M. Lodovico Castelvetro*, in Id., *Opere*, a cura di S. Jacomuzzi, Utet, Torino 1974, pp. 85-328, p. 114.

⁷ A proposito della destituzione ottocentesca di Petrarca dal ruolo di "padre" della lingua e della letteratura italiana in volgare e della sua sostituzione con Dante, a partire dalle esigenze di costruzione identitaria nazionale cfr. A. Quondam, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Rizzoli, Milano 2004.

⁸ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, introduzione di G. Ficara, Einaudi, Torino 1996, p. 385.

Qualche anno più tardi, del resto, Arturo Graf, apriva il proprio saggio su *Petrarchismo e Antipetrarchismo nel Cinquecento* con un incipit destinato a divenire memorabile, che definiva il petrarchismo «una malattia cronica della letteratura italiana» inaugurata dallo stesso «poeta che gli diede il nome»:

Il Petrarchismo è una malattia cronica della letteratura italiana. A cominciare dai tempi stessi del poeta che gli diede il nome, e a venir giù sino a quelli dei nonni bisnonni nostri, ogni secolo della nostra storia letteraria se ne mostra, non voglio dire infetto, che potrebbe parere troppo irriverente verso la causa prima e non volontaria del male, ma soprapreso, o colpito, in varii modi e con diversità di grado e di effetti. È una specie di febbre ricorrente, da cui non so se possiam dirci ancora in tutto e per sempre guariti, ma che già più di una volta c'ebbe a tornar pernicioso.⁹

Fu per primo Benedetto Croce a prendere le distanze da tali giudizi negativi, riabilitando il petrarchismo a tendenza poetica dei «maggiori ingegni del tempo»:

Un altro avvenimento di molta importanza fu il cosiddetto «petrarchismo», che dai critici e storici, e nell'opinione vulgata, si suol giudicare un malanno che si appiccicò alla poesia italiana in sui primi del cinquecento e la ridusse a frigida e anemica. A far diffidare di questo giudizio sarebbe dovuta bastare la considerazione che tutti i maggiori letterati, tutti i migliori ingegni del tempo (e non già la inesperta gioventù chiassosa o la gente che si unisce sempre alla moda quale che sia), approvarono, applaudirono, aiutarono e seguirono quel moto letterario e attestarono gratitudine e venerazione a colui che primo e più fortemente gli diè l'impulso, il Bembo.¹⁰

Un vero e proprio rinnovato moto di interesse verso la lirica del Cinquecento, animato da curiosità e volontà di riscoperta, si riscontra però soltanto nel secondo dopo guerra. Alle soglie degli anni '60, la critica sulla poesia petrarchista annoverava il saggio e l'importante antologia di *Lirici del Cinquecento* di Baldacci, seguita da quella a cura di Ponchioli,¹¹ che cominciavano a stabilizzare

⁹ A. Graf, *Petrarchismo e Antipetrarchismo nel cinquecento*, Tip. della Camera dei Deputati, Roma 1886, p. 3

¹⁰ B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, cit., p. 339.

¹¹ Cfr. L. Baldacci, *Il Petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1957; Id. (a cura di), *Lirici del Cinquecento*, Salani, Firenze 1957; D. Ponchioli (a cura di), *Lirici del Cinquecento*, Utet, Torino 1958.

un certo canone di autori tra i quali spiccavano, accanto al caposcuola Bembo, figure come quelle di Della Casa e Michelangelo, ma anche personaggi meno noti, e rivalutati, quali Gaspara Stampa e Galeazzo di Tarsia. Si sancivano, inoltre, alcune tendenze metodologiche che si sarebbero rivelate di lunga durata come l'ordinamento degli autori in base alle aree geografiche, e lo spazio assegnato alla poesia femminile. Negli anni successivi, il panorama critico fu poi completato dai primi interventi di carattere generale di Mazzacurati e Raimondi e dagli studi che Dionisotti dedicò a Bembo e Sannazaro.¹² Furono tuttavia gli anni Settanta a segnare l'avvio di un nuovo corso nella storia della storiografia letteraria sul petrarchismo cinquecentesco. La stagione fu aperta da alcuni studi di Amedeo Quondam e Giulio Ferroni che si proponevano esplicitamente di superare quella visione che relegava la lirica cinquecentesca alla monotonia di una costante ripetizione di voci identiche, dalle quali astrarre in positivo poche esperienze autentiche. La tendenza era adesso quella dell'ampliamento dei materiali studiati a favore di una conoscenza integrale del fenomeno che privilegiasse le ragioni di ricostruzione storica a quelle di valore estetico. Con il saggio *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma «antologia»*,¹³ Quondam insisteva sulla necessità di un'ampia ricognizione di autori e testi che superasse i limiti imposti dalla forma antologica. Allo stesso tempo il critico invitava a orientare gli studi verso la conoscenza della struttura compositiva del libro di rime cinquecentesche, esortando a riscoprire le raccolte poetiche del tempo, quelle sì, antologie dal valore storico e letterario imprescindibile, in quanto di fatto veicoli privilegiati di circolazione della lirica petrarchista dagli anni Quaranta del XVI secolo in poi. Nel volume *La locuzione artificiosa*,¹⁴ in cui si analizzava il rapporto tra petrarchismo e manierismo nella lirica meridionale, Ferroni e Quondam avevano già messo in pratica alcuni di questi principi teorici, delineando nelle pagine

¹² Cfr. G. Mazzacurati, *Il problema storico del petrarchismo italiano*, Liguori, Napoli 1963; E. Raimondi, *Il Petrarchismo nell'Italia meridionale*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1973; C. Dionisotti, *Introduzione* a P. Bembo, *Prose e Rime*, cit.; Id., *Appunti sulle rime del Sannazaro*, cit. Ma si ricordi anche il lavoro di G. Santangelo, *Il petrarchismo del Bembo e di altri poeti del '500*, Istituto editoriale cultura europea, Roma-Palermo 1962.

¹³ A. Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma «antologia»*, Bulzoni, Roma 1974.

¹⁴ G. Ferroni, A. Quondam, *La locuzione artificiosa. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Laterza, Roma-Bari 1975. A cura di Ferroni si veda anche l'antologia *Poesia italiana del Cinquecento*, cit.

introduttive alle parti rispettivamente curate le prime coordinate utili alla comprensione del fenomeno. Erano sancite la dimensione collettiva e il valore sociale del petrarchismo, quale mezzo di comunicazione e codice di appartenenza praticato dalla classe culturale italiana. Si definiva poi il carattere normativo dell'istituzione petrarchista e il senso della codificazione bembiana che aveva generato la nascita di un vero e proprio sistema linguistico di massa. Sempre in quegli anni si ponevano le prime basi per lo studio della produzione petrarchista all'interno dei luoghi di organizzazione e produzione della cultura rinascimentale, *in primis* corti e accademie.¹⁵ Nel frattempo, l'approfondimento sullo statuto materiale del libro e sulle forme di produzione dei testi proseguiva dando alla luce le prime ricerche dedicate al rapporto tra il petrarchismo e la diffusione della stampa oltre che, soprattutto in ambito strutturalista, alcuni studi sui principi interni alla costruzione di un canzoniere rinascimentale.¹⁶ Nel 1985 Giancarlo Mazzacurati pubblicava *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, altro importante saggio destinato a diventare una pietra miliare della storiografia letteraria. Vi si indagava l'istituzione dei nuovi modelli culturali che all'inizio del Cinquecento avevano destituito le origini municipali e le culture locali della vecchia Italia comunale, in corrispondenza della perdita dell'indipendenza italiana e dell'avanzare degli assolutismi. In questo contesto, la grammatica bembiana assumeva la funzione politica di aver dettato la costruzione di una comunità di intellettuali. Alla frantumazione politica e alla marginalizzazione economica dell'Italia faceva da contraltare la normalizzazione linguistica e grammaticale della scrittura in volgare. Allo stesso modo, Roberto Fedi individuava nel sistema della comunicazione letteraria e nell'imporsi del modello linguistico volgare petrarchistico le basi della costruzione di una cultura identitaria italiana, che si afferma al di sopra delle divisioni politiche e geografiche:

La reale e profonda tradizione letteraria può così, all'interno delle divisioni statali e regionali, essere formalizzata come «italiana» solo in relazione alle caratteristiche

¹⁵ Cfr. A. M. Romani, A. Quondam (a cura di), *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622)*, Bulzoni, Roma 1978.

¹⁶ M. Santagata, A. Quondam (a cura di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Panini, Modena 1989.

che pertengono strettamente al suo sistema linguistico, alla sua forma. È un caso unico in Europa: la tendenza delle altre entità nazionali europee, in cui la progressiva appropriazione degli standard linguistici e della loro grammaticalizzazione in termini di scrittura segue il processo di fondazione del sistema politico, in Italia è invertita. Qui, lo slancio all'unificazione dei vari stati italiani venne soprattutto dalle comunicazioni letterarie; più che altro dalla lirica. Potremmo dire con un paradosso, che però è solo apparentemente tale, che l'Italia, questa entità così piena di storia e così accerchiata di Passato, si è alimentata nei secoli di una lingua senza storia.¹⁷

Il rapporto tra petrarchismo e modernità letteraria era così definitivamente stabilito e collocato all'interno di quell'«autostrada» della tradizione classicista della letteratura italiana – con la nota metafora di Amedeo Quondam – che inizia dal «casello» Petrarca e si conclude al «casello» Leopardi.¹⁸

«Petrarchismo è Classicismo» potrà dunque infine affermare Quondam, tirando le somme di un trentennio di studi sulla lirica del Cinquecento:¹⁹

La nascita della poesia dei petrarchisti, insomma, è del tutto in sincronia con la nascita del sistema letterario e culturale classicistico, e i protagonisti di queste due storie, impropriamente separate dalle nostre pigrizie, sono gli stessi: umanisti inquieti e lungimiranti. Ma non solo: la nuova poesia lirica petrarchistica che connota le traiettorie, presto in fittissima trama, delle letterature e delle culture europee assumerà ovunque, e progettuamente, le proporzioni di forma genetica, globalmente rappresentativa, di questa nuova cultura classicistica: in primo luogo perché si costituisce come *langue* metalinguistica, determinata a rappresentare quella cultura nel suo stesso senso e nel suo stesso valore (sempre coerenti e condivisi) in ogni singolo atto comunicativo.²⁰

Al centro del sistema classicista vi è il concetto di imitazione, che Bembo adatta dal latino al volgare letterario italiano forgiato sul modello aristocratico del fiorentino trecentesco. Ma è proprio l'idea classicistica di *imitatio* che pone alla

¹⁷ R. Fedi, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Cinquecento*, Salerno, Roma 1990, p. 31-32.

¹⁸ Cfr. A. Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, cit.

¹⁹ Id., *Sul Petrarchismo*, in *Il petrarchismo un modello di poesia per l'Europa*, vol. I, cit., pp. 27-92, p. 36. Ma per un bilancio di Quondam sullo stato degli studi sul petrarchismo si veda anche la precedente *Introduzione* a Id. (a cura di), *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici*, Bulzoni, Roma 2004.

²⁰ Id. *Sul Petrarchismo*, cit., pp. 30-31.

storiografia letteraria altri interrogativi circa lo statuto della poesia petrarchista. La codificazione bembiana in reazione allo sperimentalismo delle culture municipali e cortigiane quattrocentesche fornisce ai letterati italiani un codice espressivo in cui riconoscersi, un vocabolario e una lingua unificanti in grado essi stessi di garantire la funzione privilegiata degli intellettuali travolti proprio dalla crisi politica. Ma quanto la normalizzazione linguistica e la continuità di temi e motivi lasciano spazio alla variazione? Come collocare le svariate esperienze poetiche all'interno di questo sistema omologante?

Si può dire che il problema del rapporto tra macro-invarianti e micro-varianti abbia rappresentato una delle principali materie di dibattito sviluppatesi intorno al petrarchismo cinquecentesco tra gli anni Settanta e gli anni Duemila. Una prima risposta arriva ancora da Quondam che supera il problema guardando al petrarchismo come «sistema linguistico della ripetizione», fondato sulla stabilità di *inventio* e *dispositio* degli argomenti, prescritte dall'imitazione del modello, e aperto a possibilità inventive sul piano dell'*elocutio*.²¹ In questa direzione è quindi possibile analizzare la lirica cinquecentesca come manifestazione dell'adesione a una norma linguistica invariante e codificata, capace però, nelle sue realizzazioni, di continue variazioni, come «un sistema chiuso, ma percorribile al suo interno, componibile e adattabile su livelli differenti, situati su piani diversi della stessa istituzione».²² L'interesse della critica letteraria per la dialettica tra norma e variazione ha generato nuove prospettive metodologiche di approccio agli autori e ai testi della lirica cinquecentesca dominate dalla necessità di ampliare il campo di indagine al fine di far emergere le diverse anime del petrarchismo. Accanto alle edizioni di raccolte di poeti poco studiati, gli anni più recenti hanno visto incrementarsi anche gli studi sulle antologie cinquecentine di *Rime di diversi*, a partire dalla moderna riedizione delle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* curata da Lodovico Domenichi per Giolito de Ferrari a Venezia nel 1545.²³ È poi ormai possibile

²¹ Id., *Il Naso di Laura*, cit., p. 193.

²² *Ivi*, p. 196.

²³ F. Tomasi, P. Zaja, (a cura di), *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, cit.. A proposito della pubblicazione moderna di raccolte di poeti cinquecenteschi, le Edizioni Res sono meritevoli di aver pubblicato a partire dagli anni Novanta in poi un gran numero di edizioni dedicate alle rime dei poeti rinascimentali. Per una ricognizione analitica sui lavori dedicati alla

approfittare anche della pubblicazione di alcune raccolte di lirici del Cinquecento di ampio respiro, che si discostano in maniera significativa dalla forma tradizionale dell'antologia di poesia petrarchista: il volume progettato dalla Ricciardi e diretto da Guglielmo Gorni, che amplia notevolmente il raggio degli autori accolti, ponendo la lirica petrarchistica accanto ad altre realizzazioni del Cinquecento poetico;²⁴ l'antologia di lirici rinascimentali curata da Roberto Gigliucci, che inizia con il quattrocentesco Giusto de Conti e termina con il barocco Angelo Grillo, ridiscutendo la categoria storiografica, declinandola al plurale e analizzando i diversi 'petrarchismi' nelle note introduttive ai testi;²⁵ la raccolta di lirici europei a cura di Gian Mario Anselmi, che colloca il petrarchismo in una dimensione europea, e che suddivide la sua sezione italiana in differenti aree geografiche e stilistiche.²⁶

Negli anni in cui nascevano questi lavori, la teorizzazione dello statuto multiforme del petrarchismo giungeva a nuove elaborazioni. La coscienza di un'unitarietà di fondo del genere petrarchistico, inteso come sistema linguistico e culturale, si accompagnava adesso al definitivo riconoscimento della sua pluralità interna. Il rapporto tra la lirica del Cinquecento e il modello segnato da Petrarca è così studiato nei termini di un continuo gioco tra imitazione e scarto, ripetizione e differenza. In questa direzione Stefano Jossa e Simona Mammana parlano di petrarchismo come «sistema plurale, capace di ammettere al proprio interno la differenza proprio perché gli individui sono *funzioni* del sistema».²⁷ E Roberto Gigliucci propone la distinzione tra «petrarchismo *koinè*» e «petrarchismo plurale» facendo riferimento in un caso al progetto di lingua colta unificata e

lirica del Cinquecento tra gli anni Novanta e Duemila cfr. G. Forni, *Rassegna di studi sulla lirica del Cinquecento (1989-1999). Dal Bembo al Casa*, «Lettere italiane», LII, n. 1, 2000, pp. 100-140; Id., *Rassegna di studi sulla lirica del Cinquecento (1989-2000). II. Dal Tansillo al Tasso*, «Lettere italiane», LIII, n. 3, 2001, pp. 422-461.

²⁴ *Poeti del Cinquecento*, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, cit.

²⁵ *La lirica rinascimentale*, a cura di R. Gigliucci, scelta e introduzione di J. Risset, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2000.

²⁶ *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, Bur, Milano 2004. Sull'estensione europea del petrarchismo oltre ai volumi di *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, cit., si vedano anche i numeri XIV, 2011 e XV, 2012 della rivista «Italique» a cura di S. Jossa che raccolgono i contributi dei *panels* della *Renaissance Society of America*, Venezia, 8-10 aprile 2010, dedicati a *European Petrarchism Reading and Writing Petrarch in the Renaissance*.

²⁷ S. Jossa, S. Mammana, *Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema*, cit., p. 93.

unificante immaginato da Bembo, e nell'altro alle sue realizzazioni effettive, in un saggio di cui conviene riportare integralmente i paragrafi iniziali:

Possiamo parlare di *petrarchismo koinè* quando intendiamo la lingua e l'*ideologia* del petrarchismo 'regolato', ovvero il progetto di uniformazione linguistica e tematica all'ombra dell'*imitatio* monostilistica bembiana, insomma alternativa alla *mellificatio* poliziana. *Target*: una lingua colta unificata, per la stampa come sistema comunicativo, per la società, per l'uomo. Un sistema, organicamente inserito nel sistema autostrada del classicismo, per evocare la metafora critica di Quondam. E d'altronde machiavellianamente, un *rimedio* contro la ruina: «La poesia italiana trova una sua sicurezza, una garanzia di lunga durata, con cui può credere di salvarsi dalla barbarie, dalle forze minacciose della crisi e della disgregazione», come scriveva Ferroni nel 1978.

Quando parliamo invece di *petrarchismo plurale*, intendiamo riferirci all'*effettività* del petrarchismo nella sua fenomenologia storica. Posto che anche il Bembo non è sempre perfettamente 'bembiano' nel senso più manualistico del termine [...], si danno varie 'deviazioni', che poi è assurdo chiamare tali: piuttosto microvarianti di una macroinvariante.²⁸

Gigliucci propone un elenco di tredici micro-varianti di petrarchismo: da quello "classicista" che integra il modello petrarchesco a quello degli autori greci e latini, a quello "grave" che da Bembo, e attraverso Della Casa, giunge a Tasso, fino al "petrarchismo fortemente ibridato con Dante" di Trissino. Lo studioso riprende categorie già stabilmente individuate dalla critica, come quelle di petrarchismo "femminile" e "artificioso", e individua vie liriche meno riconosciute come quella del "petrarchismo filosofico-petroso" della linea Pico-Buonarroti influenzata da Cavalcanti e Dante, e del "petrarchismo uxorio" delle rime indirizzate alla figura della moglie, estranee alla tradizione cortese-petrarchesca.²⁹ Un elenco dichiaratamente implementabile e di cui si segnala la

²⁸ R. Gigliucci, *Appunti sul petrarchismo plurale*, cit., p. 71.

²⁹ Le tredici varianti proposte da Gigliucci sono: petrarchismo classicista, petrarchismo bucolico, petrarchismo grave, petrarchismo antigrave, petrarchismo filosofico-petroso, petrarchismo madrigalistico-concettoso, petrarchismo con sperimentazione metrica apetrarchesca, petrarchismo femminile e omofilo, petrarchismo uxorio, petrarchismo spirituale, petrarchismo fortemente ibridato con Dante e altri autori volgari, petrarchismo artificioso, petrarchismo neocortigiano con elazione stilistica nel secondo Cinquecento.

flessibilità dettata dalla sovrapponibilità dei petrarchismi plurali, proprio in virtù dell'appartenenza allo stesso sistema.

Sulla scorta del quarantennio di studi di cui abbiamo riportato sinteticamente alcune tappe nodali, nel corso di questa trattazione si farà riferimento alla categoria storiografica del petrarchismo quale sistema unitario, ma attraversato da pluralità.³⁰ Un sistema linguistico organico e un serbatoio di immagini, un palinsesto di motivi e temi a disposizione dei lettori/autori cinquecenteschi. Un'esperienza decisiva nella costruzione dell'identità soggettiva e collettiva degli uomini del Rinascimento, dalla rilevanza politica perché determinante nella costruzione di una comunità.³¹ Una tappa centrale nella storia della letteratura e della cultura classicistica italiana ed europea. E al tempo stesso un insieme di micro-varianti di stile, di poetica, di realizzazioni individuali che ne animano la natura dinamica e articolata.

Stabilita la dimensione plurale del petrarchismo, è dunque proprio all'interno di questo sistema composito che è possibile posizionare il nostro specifico oggetto di indagine, il *petrarchismo politico*: una delle tante possibili micro-varianti della *koiné* collocabile nell'ambito formale della *gravitas*. Di recente Roberto Fedi ha segnalato una serie di esempi di sonetti politici da Della Casa a Guidiccioni a Michelangelo, espressione di un petrarchismo eterodosso che quando si tratta di intervenire nella vita politica del tempo, è sempre a Petrarca che si rivolge, ma «a un Petrarca non banalizzato, un Petrarca anch'esso militante». ³² E ancora sulle implicazioni politiche di determinata rimeria cinquecentesca si sono sempre recentemente espressi alcuni dettagliati studi critici di Domenico Chiodo, Rossana Sodano e Franco Pignatti, che hanno attestato come la categoria petrarchista annoveri al proprio interno un battagliero «arengo»

³⁰ A favore della dimensione plurale e variabile del sistema petrarchistico si schiera con decisione anche G. Forni, nella *Premessa* a Id., *Pluralità del petrarchismo*, cit.

³¹ Si veda a questo proposito S. Jossa, *Petrarchismo europeo. Leggere e scrivere Petrarca nel Rinascimento (Presentazione)*, «Italique», XIV, 2011, pp. 13-17.

³² R. Fedi, *Una repubblica letteraria. I lirici del Rinascimento*, in R. Iounes-Vona e D. Comberiati (a cura di), *Il discorso della nazione nella letteratura italiana*, Cesati, Firenze 2012, pp. 21-34, p. 28.

di poeti, essi stessi spesso uomini politici, impegnati a utilizzare i propri versi in funzione militante.³³

In alcuni interventi dedicati a definire il ruolo determinante di Petrarca nella storia dell'umanesimo europeo, Gian Mario Anselmi ha espresso la necessità di riabilitare accanto al poeta fondatore del «moderno esistenzialismo» anche il peso dell'altro Petrarca, quello che fu maestro della nuova identità etica e civile europea.³⁴ Secondo lo studioso, la citazione di *Italia mia* inserita da Machiavelli a conclusione del *Principe* si eleva a sintomo esemplare dell'immensa fortuna del Petrarca politico – trattatista, ma anche poeta – nella cultura occidentale. I versi inneggianti all'«antico valor» degli «italici cuor» nel capitolo XXVI, dedicato all'esortazione a «liberare la Italia da' barbari», divengono così il «segno di una intera episteme culturale»³⁵ che nel Cinquecento riconosce Petrarca quale maestro della *renovatio* fondativa di una nuova identità. Se questa riflessione conduce Anselmi ad affermare l'opportunità di indagare l'eredità dell'intellettuale, trattatista latino e filosofo morale nel rinascimento europeo di Erasmo, Machiavelli, Guicciardini fino al romanticismo tedesco, è vero anche che – e veniamo qui al nostro studio – essa può parimenti indurci a considerare quale sia stata la fortuna del Petrarca politico dei versi volgari. È, infatti, noto come il modello petrarchesco consacrato dalla normalizzazione bembiana abbia fornito agli intellettuali italiani «un repertorio di pronto uso di casi come di forme lirico-amorose e linguistiche»,³⁶ ma non esiste, tuttavia, una trattazione critica sistematica che indaghi le eventuali vie di trasmissione e sedimentazione dei versi politici del poeta aretino nel Cinquecento.

³³ Cfr. D. Chiodo, R. Sodano, *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, cit.. Lo studio interpreta i versi dei poeti del circolo fiorentino degli Orti Oricellari come un codice cifrato che cela, dietro la poesia amorosa, agguerriti componimenti di natura politica. Ma si vedano in generale gli studi di D. Chiodo riuniti in *Più che stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, Vecchiarelli Editore, Roma 2013; gli articoli di R. Sodano: *La morte di Ippolito de' Medici: nuovi documenti dall'Archivio Gonzaga*, «Lo Stracciafoglio», n. 1, 2000, pp. 30-36; Id., *Gandolfo Porrino, dalle Rime*, cit.; F. Pignatti, *Carlo V, Ippolito de' Medici e una caduta da cavallo. Un sonetto di Francesco Maria Molza* (ed. Serassi, I 148), cit.

³⁴ G. M. Anselmi, *Introduzione*, in *Lirici europei del Cinquecento*, cit., pp. 5-49, p. 5. L'intervento è stato poi in parte riproposto in Id. «L'eredità di Petrarca», in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, vol. I, cit., p. 1-16.

³⁵ *Ivi*, p. 7

³⁶ C. Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in *Letteratura Italiana*, a cura di A. A. Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino 1986, p. 647.

1.2 Petrarca politico

La storiografia ottocentesca, che disprezzò la poesia petrarchista ritenendola formalista e priva di qualunque attrattiva etico-politica, non riservò a Petrarca un ruolo di primo piano nella costituzione del canone letterario della nuova Italia. Negli anni di fermento in cui si lavorava alla costruzione dell'identità nazionale della patria unita, la condanna investì l'intero sistema culturale d'Ancien Règime tra Cinquecento e Settecento e con esso anche la tradizione classicistica della lirica italiana. L'idea che il percorso progressivo della storia nazionale depositato nella letteratura fosse pregiudicato da tre secoli di crisi, servilismo e decadenza non poteva non determinare l'avversione per il poeta che tutti avevano imitato e che si trovava all'origine di quella poesia ritenuta disimpegnata e vacua, tutta forma e niente contenuto. Per di più, la biografia intellettuale di Petrarca, la sua frequentazione delle corti europee, i suoi rapporti con Principi e Papi furono interpretati alla stregua di una disonorevole dipendenza dal potere e dalla tirannia, che poco poteva allinearsi alle esigenze di riscatto dettate dalla fase risorgimentale. Così la storiografia critica post-unitaria a Petrarca preferì sempre Dante, compiendo quel «parricidio» che vide la destituzione del poeta aretino dal ruolo di capostipite della tradizione linguistica e letteraria italiana.³⁷

Non ci interessa qui soffermarci sui tanti contenuti civili disseminati lungo l'opera petrarchesca che, a lungo ignorati, sono oggi invece oggetto di specifici studi critici. Tuttavia non è possibile procedere alla definizione di cosa sia stato il petrarchismo politico senza individuare in via preliminare quale modello – formale e ideologico – si trovasse a disposizione di un lirico del Cinquecento che volesse affrontare la materia nei propri componimenti. Usufruendo dei lavori che, soprattutto in tempi recenti e messa definitivamente da parte la prospettiva romantico-risorgimentale, se ne sono occupati,³⁸ in questo paragrafo ci limiteremo

³⁷ Su questi argomenti cfr. A. Quondam, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, cit. A proposito dell'invenzione delle tradizioni identitarie nazionali moderne si rimanda ai classici E. J. Hobsbawm, T. Ranger, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1987; B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e diffusioni dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 1996.

³⁸ Per il Petrarca politico cfr. F. Gaeta, *Petrarca: un apolide disponibile e fortunato*, in Id., *Dal comune alla corte rinascimentale*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. A. Rosa, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, pp. 149-251, pp. 197-215; M. Feo, *Politicità del Petrarca*, in *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo*, atti del Convegno internazionale (Firenze, 19-22

a tracciare le coordinate di riferimento utili ai fini della nostra ricerca, soffermandoci specialmente sulle tre canzoni civili del *Canzoniere*.

Al contrario dei sonetti avignonesi, spesso censurati dalle edizioni cinquecentesche,³⁹ e probabilmente troppo sbilanciati sul registro violento dell'invettiva per far registrare una ripresa massiccia nell'era del classicismo petrarchista,⁴⁰ *O aspectata in ciel*, *Spirto gentil* e *Italia mia*, come vedremo, rappresenteranno veri e propri ipotesti di riferimento per la lirica politica cinquecentesca. Inoltre, sebbene sia il Petrarca della lirica volgare a interessare strettamente ogni ragionamento sulla continuità del modello nei versi petrarchisti cinquecenteschi, pare qui indispensabile inquadrare le canzoni politiche nel sistema ideologico e culturale che emerge dalla produzione in latino quale luogo centrale della teorizzazione umanistica di quella *translatio studii* dal sapere antico a quello moderno sulla quale si fondano i temi portanti di tutto il Petrarca politico: l'elaborazione del culto di Roma e l'ideale della rinascita dell'urbe eterna nella disgregata Italia moderna.

*

Il culto di Roma

Petrarca individua in Roma, nella sua lingua e nella sua civiltà, il proprio unico possibile spazio di realizzazione intellettuale. Intorno al 1338, le prime due grandi opere di cui avvia la produzione – l'*Africa* e il trattato *De viris illustribus*, entrambe rigorosamente in latino, come del resto saranno tutti gli scritti petrarcheschi ad eccezione dei *Fragmenta* e dei *Trionfi* – sono dedicate alla

maggio 1991), «Quaderni petrarcheschi», n. 9, 1992, pp. 115-28; U. Dotti, *Petrarca civile, alle origini dell'intellettuale moderno*, Donzelli, Roma 2001; G. Baldassari, *Unum in locum. Strategie macrotestuali nel Petrarca politico*, Led, Milano 2006; Aa. Vv., *Petrarca politico*. Atti del Convegno (Roma-Arezzo, 19-20 marzo 2004), Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma 2006; E. Fenzi, *Petrarca*, il Mulino, Bologna 2008; Id., *Per Petrarca Politico: Cola di Rienzo e la questione romana*, in *Bucolicum carmen, V Pietas pastoralis*, «Bollettino di italianistica», n. 1, 2011, pp. 49-88.

³⁹ Cfr. E. Scarpa, *Motivi favolistici in un sonetto rifiutato*, in Id., *Schede per le "Rime" di Giovanni Della Casa*, Fiorini, Verona 2003, pp.181-187, p. 185; G. Fragnito, *Li libbri non zò rrobba da cristiano: la letteratura italiana e l'indice di CI VIII (11596)*, «Schifanoia», n. 19, 1999, pp.123-135, pp.125-126.

⁴⁰ I sonetti anti-avignonesi petrarcheschi sembrano tuttavia aver riscontrato una certa fortuna negli ambienti della cristianità riformata, prestandosi al riuso in funzione della condanna del Papato. Cfr. D. Dalmas, *Il petrarchismo riformato di Celio Secondo Curione*, cit.

celebrazione della Roma repubblicana. Nel 1340, proprio le parti già composte del poema sulla seconda guerra punica gli frutteranno la proposta di incoronazione poetica pervenutagli sia da Parigi sia da Roma. Il momento del duplice invito è descritto dallo stesso Petrarca nelle *Famliari*, in una epistola a Giovanni Colonna, e si trova quindi incastonato in quel ritratto ideale che il poeta rappresenta di sé nel proprio epistolario. L'episodio assume dunque i connotati simbolici di una scelta di campo che segna tutta l'attività intellettuale petrarchesca.⁴¹ L'unica possibile capitale del sapere moderno è Roma ed è lì che Petrarca decide di ricevere l'investitura poetica. Proprio la contrapposizione tra Roma e Parigi, la negazione della presunta egemonia culturale rivendicata dagli ambienti intellettuali francesi e la conseguente riaffermazione del primato romano, animeranno molto più tardi, nel 1373, una delle sue ultime opere, l'invettiva *Contra eum qui maledixit Italiae*.

Il culto della grandezza di Roma emerge con forza, saldando letteratura e vita, in occasione della vicenda di Cola di Rienzo e della sua rivoluzione repubblicana al governo della città nel 1347, inizialmente sostenuta con entusiasmo da Petrarca nonostante l'affiliazione alla famiglia dei Colonna, schierata contro il tribuno.⁴² Quando Cola nel mese di maggio di quell'anno prende il potere, il poeta non tarda a mettersi in contatto con lui inviandogli la celebre epistola *Hortatoria* con la quale lo incoraggia a proseguire l'impresa e esorta il popolo romano a seguirlo. Nella lettera, la realtà politica attuale e la storia di Roma antica si sovrappongono e l'elogio della Roma repubblicana è funzionale alla celebrazione di Cola, nuovo Bruto in grado di restituire la libertà alla città devastata dal governo delle famiglie nobiliari dei Colonna e degli Orsini, che con le loro violenze ne hanno offeso il glorioso passato. Se Cola incarna dunque l'antica *virtus* repubblicana, i baroni impersonano la barbarie e sono trasfigurati nell'immagine di lupi famelici, mentre il popolo è un gregge di pecore che ha permesso che si facesse scempio della città.⁴³ L'entusiasmo si esaurirà

⁴¹ Id., *Le Familiari*, edizione per cura di V. Rossi, Sansoni, Firenze 1932-42, vol. I, *Liber quartus*, 4, pp. 167-168. Le *Famliari* si citeranno sempre da questa edizione.

⁴² Per la biografia petrarchesca cfr. E. H. Wilkins, *Vita del Petrarca e La formazione del «Canzoniere»*, a cura di R. Ceserani, Feltrinelli, Milano 1964.

⁴³ Per la traduzione e il commento dell'epistola *Hortatoria* (*Varia*, 48) cfr. F. Petrarca, *Epistole*, a cura di U. Dotti, Utet, Torino 1978, pp. 892-919.

presto e dopo una serie di scambi epistolari, nel novembre dello stesso anno, Petrarca si congederà definitivamente da Cola.⁴⁴ Tuttavia, quel che qui ci interessa mettere in luce è come nell'*Hortatoria* si trovino sintetizzati tanti degli elementi propri della formalizzazione letteraria del culto romano che accompagnano tutta la produzione petrarchesca. Roma è allegorizzata nei tratti di una madre che subisce violenza fisica da parte di tiranni spietati, che ne devastano le rovine e ne deturpano lo splendore antico. La memoria del passato ispira il sentimento di riscatto del presente e pone le basi per la costruzione di un nuovo corso che rievochi la grandezza antica. Grazie a Cola, infatti, l'Italia tutta può alzare il capo e sollevarsi dal proprio stato di languore:⁴⁵

Quantum vero conferet recordatio vetustatis et mundo dilecti nominis maiestas?
Quis non Rome ius suum prosequenti prosperos optet eventus? Tam iuste cause
patrocinium Deus hominesque suscipient. Italia, que cum capite egrotante languebat,
sese iam nunc erexit in cubitum; si persisteritis in incepto et letus rumor invaluerit,
mox et iocunda consurget.⁴⁶

Petrarca stabilisce così quel mito della continuità culturale e politica tra la Roma latina e quella attuale, sul quale fondare la moderna idea di Italia, che sarà ereditato dal sistema umanistico, rinascimentale e classicistico. In questa direzione, nelle *Familiari*, Petrarca affronta in più occasioni il tema del particolarismo italiano e delle lotte intestine agli Stati della penisola, individuandovi un ostacolo al raggiungimento della restaurazione della grandezza antica. Nella *Fam* XVIII, 16, indirizzata nel 1354 al doge di Venezia per esortarlo alla pace con Milano, quando il poeta si trovava a ormai a servizio dei Visconti, si trovano in prosa tanti degli elementi propri della canzone *Italia mia*: la polemica

⁴⁴ Cfr. *Fam* VII, 7.

⁴⁵ Su questa stessa linea sono anche le egloghe V, VI, VII, VIII, IX del *Bucolicum carmen*, che sotto il fitto velo dell'allegoria affrontano il tema del riscatto morale di Roma durante l'esperienza di Cola e il motivo dell'avversione nei confronti della Curia avignonese. In particolare su *Bucolicum Carmen* V, cfr. E. Fenzi, *Per Petrarca Politico: Cola di Rienzo e la questione romana*, cit.

⁴⁶ «E quanto non servirà la memoria dei tempi antichi e la maestà di un nome caro all'universo? Chi non vorrà augurare prospero successo a quella Roma che rinnova i suoi diritti? Iddio e gli uomini sosterranno una causa così giusta. L'Italia, che languiva con il suo capo reclinato, ecco già che si è levata sul gomito; se persisterete nell'impresa e prevarranno le liete notizie, presto balzerà in piedi intatta e felice». Cfr. F. Petrarca, *Epistole*, cit., pp. 906-907.

contro l'utilizzo di compagnie di ventura, motivata dai preparativi di discesa nella penisola di Carlo di Boemia in funzione anti-viscontea, la contrapposizione tra la patria italiana e i disdicevoli aiuti dei «barbari», l'invito all'unità tra gli Stati italiani e l'individuazione delle Alpi quale naturale barriera contro il popolo tedesco. Abbandonata la Francia e chiusa definitivamente l'esperienza con i Colonna, a seguito della crisi aperta dalla vicenda di Cola, ridimensionato ogni rapporto con la Curia avignonese e tramontato definitivamente ogni slancio repubblicano, il sogno di resurrezione della *romanitas* italiana non viene mai meno e, per quanto privo di ricadute nelle reali dinamiche storico-politiche del tempo, rimane un *leitmotiv* di carattere ideologico e letterario rintracciabile a più riprese soprattutto nel vastissimo epistolario petrarchesco. Pochi anni dopo l'esaltazione dell'impresa di Cola di Rienzo, Petrarca avvia il proprio lungo carteggio con l'imperatore Carlo IV di Boemia, eletto re dei Romani nel '46, con una prima lettera datata 24 febbraio 1351, che avrebbe poi posto ad apertura del X libro delle *Familiari*.⁴⁷ Come avrebbe continuato a fare fino al 1364 con numerose altre missive, lo esorta a scendere in Italia per restaurare la propria autorità imperiale. Esattamente come aveva fatto con Cola, Petrarca paragona la figura di Carlo a quelle degli eroi romani antichi. Nella lettera, Roma stessa, raffigurata ancora nelle vesti di una matrona in miseria, sollecita l'imperatore a giungerle incontro, elencando i nomi dei figli che in passato l'hanno resa grande, ed elevando Carlo IV a loro successore. Se Cola era stato paragonato a Bruto, nelle lettere all'imperatore Carlo è costantemente invitato a ricalcare le orme dei grandi personaggi dell'età romana imperiale, e in particolare di Cesare e Augusto.

A proposito della celebrazione dell'esperienza repubblicana di Cola e della successiva preferenza per l'opzione monarchica è stato scritto che cercarvi una contraddizione interna è probabilmente fuorviante, se si ammette che «nel restaurare Roma e l'Italia ciò che interessa al poeta non sono gli orientamenti politici dei personaggi chiamati a realizzare questa restaurazione, ma la

⁴⁷ Per il carteggio integrale tra Petrarca e la corte dell'imperatore Carlo IV di Boemia cfr. F. Petrarca, *Lettere all'imperatore. Carteggio con la corte imperiale di Praga (1351-1364)*, a cura di U. Dotti, Diabasis, Reggio Emilia 2008.

restaurazione stessa».⁴⁸ Ciò che sta a cuore a Petrarca, insomma, non è l'esaltazione della libertà repubblicana di fronte all'oligarchia nobiliare, né la teorizzazione dell'effettiva applicabilità di una *restauratio imperii* in Italia.⁴⁹ Quello che conta è invece sempre il primato di Roma e, con esso, l'affermazione di quel patrimonio umanistico di cui Petrarca si fa portatore nella nuova funzione di intellettuale moderno, ed europeo, da egli rappresentata. A ciò sono dunque riconducibili le continue esortazioni indirizzate a Carlo IV per ristabilire l'Impero nella sua legittima sede romana, così come l'instancabile richiesta ai pontefici di ricondurre il papato a Roma.

Sul finire della sua vita, dopo aver sperato nel momentaneo ritorno da Avignone di Urbano V avvenuto nel 1367 e durato soltanto tre anni, con l'elezione di Gregorio IX Petrarca si vede definitivamente sconfitto nella battaglia per il ritorno della sede pontificia nella città eterna. Eppure il mito di Roma è ancora rilanciato a partire da una polemica personale che fornisce l'occasione per un'ultima teorizzazione di quell'ideale e che ne fa quasi da manifesto. Del 1373 è *l'Invectiva contra eum qui maledixit Italiae*, in risposta al frate francese Jean d'Hesdin che aveva criticato la lettera inviata da Petrarca a Urbano V, in cui il poeta si congratulava del rientro a Roma con una dura requisitoria contro l'Italia e a favore della Francia. In questo testo Petrarca chiama a sé la propria cultura classico-umanistica utilizzando Livio, Sallustio, Florio, Virgilio e Ovidio quali fonti utili a ribadire con veemenza il trionfo della civiltà romana al centro della storia universale: «Cos'altro infatti è la storia tutta, se non esaltazione di Roma?».⁵⁰ Alla gloria romana si contrappone così la barbarie gallica, e la rivendicazione del moderna supremazia francese condotta da Hesdin è da Petrarca rifiutata con forza. Quello di Roma è l'unico modello culturale, e politico, proponibile alla contemporaneità che Petrarca rilancia a un anno dalla propria

⁴⁸ A. Mazzocco, *Un'idea politica italiana in Petrarca*, in Aa. Vv., *Petrarca politico*, cit., pp. 13-25, p. 12.

⁴⁹ A questo proposito si veda anche quanto osserva U. Dotti nell'*Introduzione* a F. Petrarca, *Lettere all'imperatore*, cit., pp. 7-24, p. 9, quando ricorda che la consapevolezza di Petrarca dell'impossibilità della *restauratio imperii* si evince bene dal *De remedis*, e specialmente dai capitoli 96 e 116 del primo libro. In quest'ultimo, in particolare, la discesa dell'imperatore in Italia è auspicata dalla figura della Speranza, ma osteggiata dalla Ragione che elenca i motivi che la rendono inopportuna e anacronistica.

⁵⁰ F. Petrarca, *In difesa dell'Italia. (Contra eum qui maledixit Italiae)*, a cura di G. Crevatin, Marsilio, Venezia 1995, p. 95.

morte e consegna al Rinascimento: «Più solida di una montagna di diamante sempre la gloria di Roma riecheggerà per tutto il mondo, e sempre il nome di chi le porta invida sarà inglorioso o meglio infame».⁵¹

*

Le canzoni politiche

Il mito di Roma antica e l'idea di una moderna identità italiana fondata su di esso costituiscono i motivi capitali delle canzoni politiche del *Canzoniere*: *O aspectata in ciel beata et bella* (28), *Spirto gentil che quelle membra reggi* (53), *Italia mia, benché il parlar sia indarno* (128). Il risentimento nei confronti della Curia avignonese ispira invece il ciclo di sonetti 136-138 di invettiva contro l'«avara Babilonia». L'inserimento di questi componimenti all'interno del progetto assegnato da Petrarca alla lirica volgare delle «rime sparse» non fu pienamente compreso dagli ammiratori cinquecenteschi che non sempre nelle proprie edizioni e nei propri commenti rispettarono l'unitarietà del «vario stile» e della cronologia interna alla raccolta. Il significato dei testi di tematica politica nel *Canzoniere* oggi ci appare chiaro e la coerenza di un disegno in cui «tematica amorosa, poesia (l'aura fama) e identità del nuovo intellettuale europeo costituiscono un insieme organico»⁵² è ormai un dato critico indiscusso. Il vivo interesse per il Petrarca politico sorto nell'ultimo trentennio di studi ha prodotto tra l'altro alcuni nuovi strumenti per l'interpretazione delle canzoni civili e della loro funzione all'interno del *Canzoniere* petrarchesco. In particolare un recente lavoro di Gabriele Baldassari ha insistito sull'unitarietà del trittico politico dei *Fragmenta*, documentando l'esistenza di strategie macro-testuali nell'insediamento dei tre componimenti all'interno della raccolta.⁵³ Da questo studio è emerso che la disposizione delle tre canzoni risponde a una generale esigenza di equilibrio che le colloca tutte nella prima parte del *Canzoniere* con

⁵¹ *Ivi*, p. 97.

⁵² R. Antonelli, «*Rerum vulgarium fragmenta*» di Francesco Petrarca, in *Letteratura italiana*, a cura di A. A. Rosa, *Le Opere*, vol. I, *Dalle Origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992, pp. 379-471, p. 432; a questo proposito si veda anche M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto del Canzoniere di Petrarca*, il Mulino, Bologna 1992.

⁵³ G. Baldassari, *Unum in locum. Strategie macrotestuali nel Petrarca politico*, cit.

una numerazione significativa che vede ai margini opposti *O aspectata in ciel* e *Italia mia*, simbolicamente distanziate di cento unità, e al centro *Spirto gentil*. Sono così state stabilite le affinità metriche tra le canzoni, significative nella struttura dei *Fragmenta* dove gli schemi metrici sono sempre unici e le eventuali ripetizioni sono indice di un rapporto preciso instaurato nei testi.⁵⁴ Tanto il *pattern* formale quanto il senso ideologico più profondo sono dunque risultati coerente alle ragioni di un unico livello macro-testuale. Baldassari ha innanzitutto rilevato un repertorio lessicale comune ai tre testi e puntuali rapporti rimici che li uniscono: le serie *calle : valle : spalle* (Rvf 28, 128), *guerra : terra : serra* (Rvf 53, 128), *soma : chioma : Roma* (Rvf 28, 53). Inoltre, ha dimostrato come il legame formale si innesti in una coerente ciclicità tematica che vede *Italia mia* rappresentare il rovesciamento negativo delle premesse ideologiche positive di *O aspectata in ciel*. Se infatti la canzone 28 ineggia ad un Europa unita nel segno della cristianità e pertanto disegna un progetto di salvazione politica e civile, la patria lacerata e divisa di *Italia mia* ne rappresenta la regressione. La dicotomia tra guerra santa e guerre intestine secondo questa prospettiva si configura così quale macro-tema portante dell'intero trittico politico, che trova riscontri nell'intera opera petrarchesca e specialmente nell'epistolario.⁵⁵

Su un altro versante, sono stati gli studi sulla costruzione letteraria dell'identità nazionale italiana a contribuire a individuare i capisaldi su cui si fonda il sistema ideologico petrarchesco e delle sue canzoni politiche, dimostrando come prima a Dante e poi a Petrarca sia riconducibile la codificazione di un repertorio di forme e immagini consolidato nella tradizione italiana classicista e poi rinnovato e ripreso fino al Novecento.⁵⁶ *Topoi* privilegiati

⁵⁴ All'unicità metrica dei componimenti del *Canzoniere*, secondo Baldassari, è da ricondurre l'esclusione della canzone ad Azzo da Correggio (E21) *Quel ch'a nostra natura in sé più degno*, affine nello schema a *Italia mia*. Cfr. *Ivi*, pp.130-140.

⁵⁵ La contrapposizione tra guerra santa e guerre intestine si rintraccia anche in *Fam*, XI, 8; XIV, 5; XIV, 6; XV, 7.

⁵⁶ Mi riferisco ai numerosi studi sulla costruzione letteraria dell'identità nazionale italiana, di cui tra i saggi di indagine storica, si veda A. M. Banti, *La nazione del risorgimento. Parentela, santità e onore all'origine dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2006; sul fronte critico-letterario cfr. almeno G. Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino 1983; M. S. Sapegno, «Italia», «Italiani», in *Letteratura italiana*, a cura di A. A. Rosa, vol. V, *Le Questioni*, Einaudi, Torino 1986, pp. 169-221; S. Jossa, *L'Italia Letteraria*, il Mulino, Bologna 2006; M. Di Gesù, *Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana*, Carocci, Roma 2013.

della letteratura italiana diventeranno, infatti, sia il mito delle glorie antiche di Roma, sia l'anelito per la pacificazione e l'unificazione italiana, o la contrapposizione tra italiani e stranieri declinata sul piano della continuità con quella tra *romanitas* e barbarie, la personificazione femminile della nazione nelle vesti di una donna in rovina, il binomio patria/Italia connotato in una presunta naturale geografia, quella del «bel paese ch'Appennin parte, e 'l mar circonda et l'Alpe» del sonetto 146. Più che nel diretto rapporto con fatti di contingenza storica, è nello svolgimento di questi motivi che le canzoni petrarchesche trovano la propria prioritaria ragion d'essere. Non a caso la critica ha dovuto spendersi con energia per ricostruire le occasioni e i destinatari celati dietro allusioni spesso tanto oscure da lasciare ipotizzare il deliberato intento petrarchesco di offuscarne i riferimenti referenziali.⁵⁷

Strutturando la propria teoria politico-culturale nelle tre grandi canzoni del *Canzoniere*, Petrarca dialoga con le fonti latine e volgari. Il primo modello con cui fare i conti, come sempre nei *Fragmenta*, è innanzitutto Dante. Alcuni capisaldi del sistema ideologico petrarchesco, infatti, sorreggono anche l'opera dantesca e vi generano precedenti archetipici nei confronti dei quali i debiti si fanno evidenti. È del resto proprio l'invettiva contro la «serva Italia» di Pg VI ad avviare la lunga tradizione della poesia italiana inneggiante al riscatto politico e culturale di una modernità fondata sulla grandezza di Roma antica e sulla coscienza della degenerazione presente. Accanto a Dante, sono poi i classici a farsi serbatoio di forme e figurazioni a disposizione delle canzoni civili petrarchesche. Non soltanto i riferimenti agli episodi e ai personaggi della storia romana costituiscono un tassello comune a *O aspectata in ciel*, *Spirto gentil* e *Italia mia*, ma rimandi testuali ad autori latini sono disseminati puntualmente lungo tutti e tre i componimenti. Da Virgilio e Lucano - *auctoritas* privilegiate per la composizione discorsiva della celebrazione di Roma e della definizione di Italia

⁵⁷ Cfr. G. Petronio, *Storicità della poesia politica del Petrarca*, «Studi petrarcheschi» n. 7, 1961, pp. 247-264, p. 263: «*Italia mia*, *Spirto gentil* non hanno data perché esse, per salire all'onore del Vat. Lat. 3195, cioè della silloge ultima, sono passate per un travaglio lungo di correzione che ha dovuto togliere loro le tracce di ciò che per il Petrarca era peccato d'origine: le tracce del momento particolare, dell'occasione immediata che le avevano generate». Sulla stessa linea anche G. Baldassari, *Unum in locum*, cit., p. 125: «l'atteggiamento critico più maturo sembra quello di assumere il basso grado di referenzialità dei tre componimenti come un tratto costitutivo della loro identità».

- a Orazio, Seneca, Ovidio e Claudiano. Ma al centro dei componimenti rimane, come sempre nel *Canzoniere*, soprattutto l'io del poeta-personaggio. Ha scritto Enrico Fenzi che le canzoni politiche finiscono per fare emergere decisamente l'io petrarchesco, «mostrando, *in re*, che l'amante frustrato e spossato di sé e dell'amore e il penitente perplesso che chiede aiuto alla fede per uscire dalle proprie crisi non è diverso da quello che mobilita tutta l'eloquenza e la forza di *indignatio* dell'intellettuale di razza per incitare alla crociata promessa da Filippo VI di Valois e indetta da Giovanni XXII (28, *O aspectata in ciel*), e per invocare la resurrezione di Roma (53, *Spirto gentil*) e dell'Italia tutta (128, *Italia mia*), erede dell'antica grandezza ne segno della pace e del buon governo»⁵⁸. E se le prime due canzoni sono occupate dall'appello a due nobili signori dei quali si chiede l'intervento diretto nelle sorti d'Italia e d'Europa, nella terza è la voce di Petrarca a ergersi solitaria affidando alla poesia il proprio giudizio storico e morale.

L'occasione di *O aspectata in Ciel* è stata rintracciata nella crociata progettata nel 1333, che ispira già il sonetto immediatamente precedente, *Il successor di Karlo, che la chioma* (Rvf 27). Nella canzone, Petrarca si rivolge probabilmente al frate domenicano Giovanni Colonna,⁵⁹ auspicando che la grazia di Dio muova il «nuovo Karlo», Filippo VI di Francia, a intraprendere la guerra santa. Il testo dunque, è orchestrato sull'idea di un'Europa fondata sulla comune identità cristiana, definita nei propri confini geografici e nelle proprie appartenenze territoriali, identificata di contrasto all'Oriente 'infedele' contro il quale si invoca la partecipazione unitaria all'«alta impresa» della crociata:

Chiunque alberga tra Garona e 'l monte
e 'ntra 'l Rodano e 'l Reno et l'onde salse
le 'nsegne cristianissime accompagna;
et a cui mai di vero pregio calse,
dal Pireneo a l'ultimo orizzonte
con Aragon lassarà vòta Hispagna;
Inghilterra con l'isole che bagna

⁵⁸ E. Fenzi, *Petrarca*, cit., p. 87.

⁵⁹ Cfr. M. Santagata, *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R. v. f. 7, 10, 28 e 48*, Pacini Fazzi, Lucca 1988, pp. 9-31.

l'Oceano intra 'l Carro et le Colonne,
infin là dove sona
doctrina del sanctissimo Elicona,
varie di lingue et d'arme, et de le gonne,
a l'alta impresa caritate sprona.
(vv. 31-42)⁶⁰

Contro i nemici della cristianità, l'Italia è invitata a destarsi «co' i suoi figli» e la tradizione antica non manca di far da modello eroico anche nella canzone dedicata alla crociata. I romani, in nome della generosità storicamente mostrata da Augusto nel difendere le «altrui ingiurie», sono invitati adesso a non tirarsi indietro nel vendicare le «offese» di Cristo, mentre le imprese di Salamina, delle Termopili e di Maratona figurano le future vittorie cristiane (vv 91-105). Il culto romano e l'esortazione al riscatto d'Italia diventano i temi centrali di *Spirto gentil* e *Italia mia*. Nella canzone 53 Petrarca invoca un nobile signore romano, probabilmente il senatore Bosone da Gubbio,⁶¹ perché risollevi le sorti di Roma riconducendola all'antico splendore. La sovrapposizione tra Roma e l'Italia si compie fin dalla prime stanze, quando lo «Spirto gentil» è invitato a svegliare l'Italia «vecchia, otiosa et lenta» (v.10) dal disonorevole sonno che la avvolge. L'allegoria della nazione addormentata, già utilizzata da Petrarca in *O aspectata in ciel* (vv. 70-71) attraversa così la prima e la seconda stanza di *Rvf* 53:

Che s'aspetti non so, né che s'agogni,
Italia, che suoi guai non par che senta:
vecchia, otiosa et lenta,
dormirà sempre, et non fia chi la svegli?
Le man' l'avess'io avvolto entro' capegli.

⁶⁰ F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 2004. D'ora in avanti le citazioni dal *Canzoniere* saranno tratte sempre da questa edizione.

⁶¹ Anche la canzone 53 si rivolge ad un dedicatario rimasto dai tratti misteriosi. A lungo si è immaginato che sotto le spoglie dello *Spirto gentil* si nascondesse Cola di Rienzo. Ma che proprio a Cola Petrarca affidasse nella canzone il ruolo di sostenitore della famiglia Colonna, acerrima nemica della rivoluzione romana, ha fatto ipotizzare che il componimento fosse piuttosto rivolto al senatore romano Bosone da Gubbio. Cfr. il commento di M. Santagata, in F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., pp. 275-276.

Non spero che già mai dal pigro sonno
 mova la testa per chiamar ch'uom faccia,
 sí gravemente è oppressa et di tal soma;
 ma non senza destino a le tue braccia,
 che scuoter forte et sollevarla ponno,
 è or commesso il nostro capo Roma.
 Pon' man in quella venerabil chioma
 securamente, et ne le treccie sparte,
 sí che la neghittosa esca del fango.
 (vv. 10-23)

La rappresentazione di Roma e dell'Italia nelle vesti di una donna in declino descritta nella propria corporeità dimessa e sfigurata giunge a compimento in *Italia mia*, dove ci si imbatte immediatamente nel «bel corpo» afflitto da «piaghe mortali» della patria (vv.1-3). Nella canzone 128, probabilmente composta tra il 1344 e il 1345, la parola del poeta dà voce alle speranze della stessa Italia, in nome della quale Petrarca chiede ai signori degli Stati italiani di porre fine alle discordie interne e all'ausilio di truppe mercenarie. Al motivo della decadenza dunque si associa qui quello delle «voglie divise», già affrontato nelle *Familiari*. Nel sistema di pensiero petrarchesco, la disunione italiana favorisce gli stranieri e ostacola il progetto di restaurazione dell'antica grandezza. La continuità tra *romanitas* e italianità è dunque ribadita anche nella canzone politica che più di tutte si farà modello retorico per le generazioni a venire. Al «latin sangue gentile» (v.74) e alla «vertù» romana (v. 93), si contrappongono la «tedesca rabbia» (v. 35) e «il furor de lassù» (v. 78) dei popoli stranieri ricondotti al ruolo storico e culturale di barbari e separati dalla barriera naturale delle Alpi, confine della nazione letteraria, prima ancora che di quella politica (vv. 31-35). In questa canzone, l'Italia geograficamente e culturalmente definita diventa così esplicitamente «patria», verso la quale il poeta dichiara amore e senso di appartenenza per mezzo della serie di interrogative incalzanti della sesta stanza:

Non è questo 'l terren ch'i' toccai pria?
 Non è questo il mio nido
 ove nudrito fui sì dolcemente?
 Non è questa la patria in ch'io mi fido,

madre benigna et pia,
che copre l'un et l'altro mio parente?
(vv. 81-86)

E proprio l'affetto per il «nido» natale rilancia nella stessa strofa l'appello al riscatto in nome dell'«antiquo valor» («vertù contra furore/ prenderà l'arme, et fia 'l combatter corto: / ché l'antiquo valore / ne l'italici cor' non è anchor morto» vv. 94-96) prima che la canzone giunga a conclusione affidando al congedo quell'accorato messaggio irenico che sancisce la cifra ideale del patriottismo petrarchesco: «I' vo gridando: Pace, pace, pace» (v. 122).

II. Petrarchismo politico: autori, raccolte, antologie

2.1 Il *corpus* testuale: criteri, metodi, scelte

La definizione di un sottogenere politico nella rimeria petrarchista intercetta interrogativi largamente affrontati dalla critica, innanzitutto a proposito della necessità di riconsiderare l'uniformità del fenomeno per riconoscerne la natura variegata, aperta alla contaminazione di modelli e registri. Secondo quanto stabilito dagli studi richiamati nel capitolo precedente, la nozione di "petrarchismo" sarà qui utilizzata come categoria storico-critica con la quale si fa riferimento a un insieme di lirici del XVI secolo accomunati dall'uso generalizzato del *Canzoniere* come modello di lessico, di stile e di figurazioni, senza metterne da parte la pluralità interna. Considerando individualità e differenze come «funzioni del sistema»,¹ si tenterà dunque di definire l'esistenza di una variante del fenomeno del petrarchismo dedita alla materia politica e dettata dall'imitazione delle canzoni civili dei *Fragmenta*.

A questo scopo è necessario in primo luogo mostrare l'esistenza di componimenti di argomento civile all'interno della lirica cinquecentesca e in seguito stabilire se vi sia un'eventuale relazione tra questi e il modello stilistico, linguistico e retorico fornito da Petrarca. Uno studio del genere deve essere condotto su un campo di indagine delimitato dalla scelta di un *corpus* testuale significativo. Fare semplicemente ricorso all'insieme di poeti petrarchisti proposto dagli studi e dalle antologie già esistenti, infatti, non è possibile per più di una ragione. Nonostante svariati poeti siano comunemente inclusi nelle disamine sul petrarchismo, non è definibile un unico insieme di autori petrarchisti, poiché ogni studioso che si è confrontato con l'argomento, adottando criteri differenti, ha di volta in volta incluso ed escluso poeti diversi. Del resto sono stati proprio gli studi

¹ Cfr. S. Jossa, S. Mammana, *Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema*, cit. pp. 91-115.

degli ultimi quarant'anni cui abbiamo fatto cenno a mettere in discussione una conoscenza del petrarchismo fondata esclusivamente sull'acquisizione di «antologie di antologie, in un'inquietante rarefazione della storia nell'esemplarità».² Sulla scorta di questi impulsi, il canone petrarchistico si è notevolmente ampliato e gli studi su autori prima tralasciati o poco conosciuti si sono moltiplicati, destinando una forte attenzione anche ai supporti materiali di diffusione del genere lirico, nel contesto dell'affermazione della stampa e del mercato tipografico. In particolare, lo studio delle antologie miscellanee di rime ha consentito di riconoscere sempre più la portata vasta e la miriade di poeti coinvolti nella produzione poetica petrarchista.³

Una scelta motivata da valutazioni che rendessero rappresentativo il *corpus* di analisi e consentissero a questo studio di giungere a delle conclusioni obiettive si è resa evidentemente necessaria. Ho limitato l'arco temporale di riferimento al periodo compreso tra il 1525 e il 1565. Si affrontano così i quattro decenni, aperti dalla pubblicazione delle *Prose della volgar lingua*, seguita cinque anni dopo dalle *Rime* di Pietro Bembo e da quelle di Sannazaro, che si chiudono con la pubblicazione delle *Rime di diversi nobili poeti toscani*, curate da Dionigi Atanagi per i tipi di Avanzo, a Venezia, ormai alle soglie di una nuova stagione poetica che sarà segnata dall'esperienza di Torquato Tasso. Da un punto di vista cronologico, inoltre, la situazione di dominio spagnolo in Italia, sancita dalla pace di Cateau-Cambresis nel 1559 conclude una fase storica con la fine delle guerre per l'egemonia in Europa tra l'Impero e la Francia. Ho quindi considerato soltanto autori la cui produzione poetica sia collocabile in linea di massima intorno a queste coordinate temporali, non includendo esperienze che si sarebbero potute certamente rivelare significative, ma troppo precedenti o tarde (Cariteo e Celio Magno ne sono due esempi). Unica eccezione a questa cronologia è rappresentata dal mantovano Giovanni Muzzarelli (1486-1516), il cui inserimento nel *corpus* è motivato dalla valenza significativa della sua vicenda poetica, tradizionalmente ritenuta una precoce manifestazione dell'autorità bembiana, oltre che dalla

² G. Gorni, *Introduzione*, a Id. et al. (a cura di), *Poeti del Cinquecento*, cit. p. XIX.

³ La documentazione raccolta dal sito del progetto *Antologie della lirica italiana. Raccolte a stampa* (ALI – RASTA), che si occupa di 19 libri di rime del Cinquecento tra i più celebri, consente facilmente di accedere ai testi di ben 495 autori differenti tra professionisti, dilettanti e veri e propri sconosciuti.

cronologia effettiva della circolazione a stampa delle sue rime, a partire dall'antologia di *Rime diverse* curata da Lodovico Domenichi per Giolito de' Ferrari nel 1545.

Il *corpus* comprende innanzitutto quegli autori da cui è impossibile prescindere in virtù del loro valore cruciale nella storia del petrarchismo: Sannazaro, Bembo e Della Casa. Ma anche quelle esperienze che, negli anni di fondazione del codice lirico volgare, rappresentarono un'alternativa al modello bembiano: Trissino, Bernardo Tasso, Alamanni. Per ottenere un quadro il più possibile rispondente alla situazione culturale e storica italiana, che vede nel Cinquecento la penisola segmentata nelle sue differenziazioni interne, si sono dunque inseriti autori di generazioni differenti e di provenienza o insediamento geografico vario: dalla Venezia autonoma e repubblicana (Venier, Da Porto, Cappello, Zane), all'area emiliano-lombarda (Capilupi, Domenichi), alla Toscana attraversata da rivolgimenti e trasformazioni da Firenze a Siena (Varchi, Piccolomini), fino alla Roma delle corti pontificie (Guidiccioni, Molza, Coppetta De Beccuti, Porrino, Raineri e Caro), e al Regno di Napoli (Sandoval di Castro, Minturno, Galeazzo di Tarsia, Paterno, Tansillo). Anche per le poetesse (Colonna, Gambara, Stampa, Morra) si è rispettato il criterio di variazione geografica, ma contemporaneamente si è tenuta presente la tradizionale classificazione che vede la lirica femminile far gruppo a sé. Nel nostro caso, infatti, non è possibile prescindere da una riflessione su come il ruolo di genere condizioni l'accostamento alla materia politica nella lirica.

Nel considerare le appartenenze geografiche si sono in ogni caso adoperati criteri di flessibilità nella consapevolezza dei rischi, del resto già evidenziati,⁴ di una classificazione rigorosamente orientata in tal senso, data la difficoltà a collocare determinate figure all'interno di perimetri rigidi, in un secolo caratterizzato da grande mobilità di uomini e idee. All'interno di questi insiemi si sono volutamente scelti poeti che fossero impegnati in attività politiche e diplomatiche, in qualità di funzionari, segretari e cortigiani di principi. Allo spazio storico e culturale della corte si è riservato particolare riguardo e si è

⁴ Roberto Gigliucci segnala le controindicazioni di una classificazione orientata esclusivamente da criteri geografici, preferendo l'ordinamento cronologico nell'antologia di lirici da lui curata. Cfr. *La Lirica rinascimentale*, cit.

scelto, in virtù del ruolo anche politico che lì vi giocarono numerosi poeti petrarchisti, di concentrarsi specialmente sulla corte romana da Clemente VII a Paolo III Farnese. Si è inoltre tentato di non basare la scelta degli autori su gerarchie fondate sul valore estetico, quanto piuttosto sul ruolo assunto da questi nell'ambito dei propri specifici contesti di produzione lirica, in modo da poter rilevare al meglio le modalità e la portata della ripresa del Petrarca politico nella poesia cinquecentesca.

Nella fase di ricerca si è ricorso per ciascun autore alle edizioni critiche più recenti, quando esistenti, scontrandosi però con la difficoltà dovuta alla mancanza ancora attuale di moderne edizioni di tanti tra i lirici più importanti del secolo (si pensi a Molza e Alamanni) e dunque rivolgendosi di conseguenza, quando necessario, alle stampe cinquecentesche o alle più tarde edizioni settecentesche e ottocentesche, considerandone di volta in volta l'attendibilità in base ai riscontri critici già esistenti e attenendosi in tutti i casi esclusivamente alla tradizione a stampa. Di seguito è riportato il *corpus* degli autori e dei testi analizzati, con alcune note sulle edizioni utilizzate, dalle quali si citeranno sempre i componimenti nel corso della tesi:

- Luigi Alamanni (1495-1556): i componimenti delle *Opere toscane* sono trascritti dalla *princeps* pubblicata a Lione, Gryphium, 1532; i testi non inclusi nella raccolta si traggono da *Versi e prose*, a cura di P. Raffaelli, Le Monnier, Firenze 1859.
- Pietro Bembo (1470-1547): le *Rime* si citano dall'edizione di *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Utet, Torino 1966. Per la valutazione delle questioni relative alle vicende della tradizione a stampa, dalla prima pubblicazione nel 1530 alla postuma del 1548, si è ricorsi anche all'edizione della *princeps* a cura di G. Gorni, in *Poeti del Cinquecento. I Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Ricciardi, Milano-Napoli 2001, pp. 41-189 e a P. Bembo, *Le Rime*, a cura di A. Donnini, Salerno Editrice, Roma 2008. Quest'ultima edizione è esemplata sul manoscritto Viennese Vind. Pal. 10245.2, contenente correzioni tarde e, a differenza dell'edizione Dionisotti, consente mediante una doppia numerazione di leggere i testi anche nell'ordinamento effettivamente assunto nell'edizione postuma del 1548 comprensivo dei componimenti integrati dagli *Asolani*.
- Lelio Capilupi (1497-1560): si cita dalle *Rime. Secondo l'edizione di Francesco Osanna*, Mantova, 1585, Padus, Mantova 1973. Prima

dell'edizione postuma del 1585 le poesie di Capilupi circolarono a stampa vivente l'autore nelle raccolte di *Rime di diversi*. Ne contiene la silloge quantitativamente più numerosa l'antologia a cura di Dionigi Atanagi di *Rime di diversi nobili poeti toscani* del 1565 che annovera trentasei rime nel primo volume e trentatré nel secondo.

- Bernardo Cappello (1498-1565): in assenza di una moderna edizione critica, le *Rime*, si trascrivono dalla prima raccolta a stampa, a cura di Dionigi Atanagi, pubblicata a Venezia, presso i fratelli Guerra, nel 1560.
- Annibal Caro (1507-1566): dopo essere circolate a stampa nelle antologie cinquecentesche, le rime cariane appaiono per la prima volta raccolte nel volume postumo, a cura del nipote Giovanni Battista Caro, *Rime del Commendatore Annibal Caro*, pubblicato a Venezia, per i tipi di Aldo Manutio nel 1569. Si è ricorso a quest'edizione per i componimenti non presenti nella selezione di *Rime* a cura di S. Jacomuzzi in A. Caro, *Opere*, UTET, Torino 1974, altrimenti preferita.
- Vittoria Colonna (1490-1547): la poetessa non autorizzò mai alcuna raccolta a stampa delle proprie rime, la prima delle quali fu pubblicata a Parma nel 1538 contro la sua volontà. Si cita dall'edizione critica delle *Rime* a cura di A. Bullock, Laterza, Roma 1982, che si serve della tradizione manoscritta e a stampa disponibile a quella data, e divide la produzione in rime amorose (AI; AII), spirituali (SI; SII), epistolari (E).
- Francesco Coppetta de Beccuti (1509-1553): le rime comparvero per la prima volta postume, in un volume a cura di Ubaldo Bianchi, a Venezia, presso i fratelli Guerra, nel 1580. In precedenza la circolazione a stampa dei componimenti del Coppetta era affidata alle antologie di *Rime di diversi*, e specialmente ai due volumi a cura di Atanagi, *Rime di diversi nobili poeti toscani* del 1565. Traiamo i componimenti da G. Guidiccioni – F. Coppetta de Beccuti, *Rime*, cura di Ezio Chiorboli, Laterza, Bari 1912.
- Veronica Gambara, (1485-1550): le rime apparvero a stampa nelle raccolte antologiche cinquecentesche e furono edite in volume soltanto nel 1759. Si cita dall'edizione critica *Le rime*, a cura di A. Bullock, Olschki, Firenze 1995.
- Luigi Da Porto (1485-1529): i componimenti, raccolti in un libro di rime edito postumo a cura del fratello Bernardin nel 1539, a Venezia, presso Francesco Marcolini, si leggono nell'edizione di *Rime*, a cura di G. Gorni, G. Brianti, Neri Pozza, Vicenza 1983.
- Giovanni Della Casa (1503-1556): la prima edizione di *Rime et prose* fu pubblicata postuma nel 1558 dal segretario Erasmo Gemini presso Nicolo Bevilacqua a Venezia. Le *Rime* si citano dall'edizione a cura di R. Fedi, Salerno, Roma 1978, costituita dai componimenti secondo la stampa del

1558 (I-LXIV), dalle rime extravaganti (LXV-LXXIX) e dalle rime dubbie (LXXX-LXXXIX).

- Lodovico Domenichi (1515-1564): le *Rime* si traggono dall'edizione a cura di Roberto Gigliucci, Res, Torino 2004, basata sulla silloge pubblicata dall'autore nel 1544 a Venezia per Giolito, integrata da una scelta di rime extravaganti presenti nelle antologie di *Rime di diversi*, a partire dalla giolitina del '45 curata dallo stesso Domenichi.
- Giovanni Guidiccioni (1500-1541): mai pubblicate in una raccolta organica, sebbene un'incompiuta silloge d'autore sia testimoniata dal ms. Parmense 344, le *Rime* si citano dall'edizione critica a cura di E. Torchio, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2006.
- Antonio Sebastiano Minturno (m. 1574): in assenza di un'edizione moderna, i componimenti si traggono dalla *princeps* cinquecentina di *Rime et prose*, pubblicata a Venezia presso Francesco Rampazzetto nel 1569.
- Francesco Maria Molza (1489-1544): i componimenti non furono mai pubblicati dall'autore in un'organica raccolta a stampa. Nel 1538 tuttavia fu data alle stampe per le cure di Francesco Amadi la silloge di *Rime del Brocardo et d'altri autori*, contenente una selezione non autorizzata di componimenti molziani: 43 sonetti, 9 canzoni, 100 stanze sul ritratto di Giulia Gonzaga, 24 stanze a Ippolito De' Medici, la *Ninfa tiberina*. Le rime di Molza apparvero poi numerosissime nelle antologie di *Rime di diversi*. In assenza di un moderno aggiornamento critico e filologico, si cita dalle *Delle Poesie volgari e latine*, a cura di P. A. Serassi, Pietro Lancellotti, Bergamo 1747-1754.
- Isabella Morra (1520-1546) le *Rime*, pubblicate postume nelle raccolte antologiche cinquecentesche, si traggono dall'edizione a cura di M. A. Grignani, Salerno, Roma 2000.
- Giovanni Muzzarelli (1486-1516): le *Rime*, mai pubblicate in vita in una raccolta d'autore e circolate a stampa nelle antologie cinquecentesche, si traggono dall'edizione critica a cura di Giuseppina Hannuss Palazzini, Arcari, Mantova 1983.
- Lodovico Paterno (n. 1533): l'esordio letterario del poeta fu l'enorme canzoniere intitolato *Nuovo Petrarca*, pubblicato a Venezia nel 1560 presso Giovan Andrea Valvassori e costituito da 966 componimenti. Un anno dopo il poeta pubblicò ancora a Venezia presso Valvassori un altro libro di rime dal titolo *Nuove fiamme*. Tra le due opere si è scelto di analizzare la prima. In assenza di moderne edizioni si trascrive dalla stampa cinquecentina.

- Alessandro Piccolomini (1508-1578): *I cento sonetti* si trascrivono dall'edizione curata dall'autore e stampata a Roma presso Valgrisi nel 1549. Di recente pubblicazione è l'edizione critica e commentata a cura di F. Tomasi, Droz, Geneve 2015, che non si è fatto in tempo a reperire.
- Gandolfo Porrino (m. 1552): le *Rime* si sono tratte dall'edizione pubblicata a Venezia, presso Michele Tramezzino nel 1551. I sonetti politici *Mentre a la fuga con eterno scorno* e *Quel dì, signor, che voi poneste il piede* si citano dalla trascrizione di R. Sodano, *Dalle Rime di Gandolfo Porrino*, «Lo Stracciafoglio», n. 4, 2001, pp. 15-24, p. 24.
- Anton Francesco Raineri (1510-1560): i *Cento sonetti*, pubblicati a Milano nel 1553 per i tipi di Giovanni Antonio Borgo, si citano dall'edizione a cura di Rossana Sodano, Res, Torino 2004.
- Diego Sandoval di Castro (m. 1546): le *Rime*, apparse a stampa per volere dell'autore in una breve raccolta pubblicata nel 1542 a Roma, presso i fratelli Dorico, si citano dall'edizione a cura di T. Toscano, Salerno, Roma 1997.
- Jacopo Sannazaro (1457-1530): i testi della raccolta postuma *Sonetti e Canzoni* pubblicata nel 1530 sono tratti dall'edizione *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Laterza, Bari 1961, basata sulla *princeps*.
- Gaspara Stampa (1523-1554): la raccolta delle *Rime* fu pubblicata postuma dalla sorella Cassandra a Venezia, presso Plinio Pietrasanta nel 1554. L'edizione di riferimento è a cura di G. R. Ceriello, Rizzoli, Milano 1954.
- Luigi Tansillo (1510-1568): citiamo dall'edizione critica *Rime*, introduzione e testo a cura di T. R. Toscano, commento di E. Milburn e R. Pestarino, Bulzoni, Roma 2011. L'edizione raccoglie 419 componimenti più 3 rime dubbie e li organizza restituendo la compagine testuale di quattro raccolte d'autore, testimoniate rispettivamente da tre codici manoscritti e dai *Sonetti per la presa d'Africa*, stampati a Napoli nel 1551. Inoltre, altre quattro sezioni sono dedicate a: rime del codice Casella, giudicato autografo già da Erasmo Percopo; rime a testimonianza unica in manoscritti; rime a testimonianza unica nelle stampe; rime dubbie.
- Gian Giorgio Trissino (1478-1550): le *Rime* pubblicate a Vicenza nel 1529 sono tratte dall'edizione moderna a cura di A. Quondam, *Rime 1529*, Neri Pozza, Vicenza 1981.
- Galeazzo di Tarsia (1520-1553): dopo che, nel 1585, due sonetti furono pubblicati in una miscellanea di rime a stampa in onore di Giovanna Castriota Carrafa, un'edizione contenente la produzione di Galeazzo di Tarsia fu pubblicata soltanto nel 1617, a Napoli, per le cure di G. Basile,

presso Costantino Vitali. A questa seguirono diverse ristampe settecentesche e una nuova edizione nel 1758 a cura di Salvatore Spirti, che aggiungeva nuove rime tratte da un manoscritto oggi perduto. Le *Rime*, si citano dall'edizione critica a cura di C. Bozzetti, Mondadori, Milano 1980, basata sull'edizione Spirti, con apparato di varianti della tradizione manoscritta e della *princeps*.

- Bernardo Tasso (1493-1569): I tre libri degli *Amori* e i successivi *Libro Quarto* e *Libro Quinto*, pubblicati tra il 1531 e il 1560, sono citati dalle *Rime*, a cura di D. Chiodo e V. Martignone, Res, Torino 1995.
- Benedetto Varchi (1503-1565): i sonetti si traggono dall'edizione di *Opere di Benedetto Varchi, ora per la prima volta raccolte con un discorso di A. Racheli intorno alla filologia del secolo XVI e alla vita e agli scritti dell'autore, aggiuntevi le lettere di Gio. Battista Busini sopra l'assedio di Firenze*, Lloyd austriaco, Trieste 1859. Nel 1555 fu pubblicata una prima parte dei sonetti nell'edizione *De sonetti di m. Benedetto Varchi. Parte prima*, a Firenze presso Lorenzo Torrentino. Lo stesso anno fu pubblicata, a Venezia per Plinio Pietrasanta, anche una silloge identica fatta eccezione per l'aggiunta di tre egloghe conclusive e per la sostituzione della dedica a Francesco Medici con quella a Giovanni Della Casa. La seconda parte dei sonetti apparve a stampa due anni dopo, sempre a Firenze presso Torrentino, con il titolo *De' sonetti di m. Benedetto Varchi colle risposte, e proposte di diversi parte seconda*.
- Domenico Venier (1517-1582): non pubblicate in vita dall'autore in una raccolta organica e circolanti a stampa nelle antologie cinquecentesche, le *Rime* si traggono dall'edizione a cura di P. A. Serassi, Bergamo, Lancillotto 1750.
- Giacomo Zane (1529-1560): le *Rime* furono pubblicate in volume postume da Dionigi Atanagi nel 1562, a Venezia, presso i fratelli Guerra. Si leggono oggi nell'edizione critica a cura di G. Rabitti, Antenore, Padova 1997.

Accanto al *corpus* delle raccolte personali degli autori, che si sono spogliate integralmente, a garanzia di un accesso il più possibile rispondente alla reale portata del fenomeno e sulla scorta degli studi critici esistenti, ho scelto di prendere in esame anche un gruppo di antologie di *Rime di diversi* nel quale ricercare la presenza di ulteriori testi politici. Dato ormai per assunto il ruolo decisivo che queste ebbero nella storia del petrarchismo, mi è parso doveroso non limitarmi alle raccolte personali pubblicate nel Cinquecento, o alle edizioni moderne di rime d'autore oggi a disposizione. Si sono così potute prendere in

considerazione esperienze poetiche significative nel quadro geografico e culturale sopra accennato, che altrimenti sarebbero rimaste oscure, perché effettivamente tutt'oggi testimoniate in gran parte proprio dalle antologie miscellanee cinquecentesche o perché poco o per nulla studiate. È il caso ad esempio delle rime del napoletano Ferrante Carafa, tra le quali si sono individuati alcuni interessanti sonetti politici grazie alla ricerca nelle *Rime di diversi illustri signori napoletani*, curate da Lodovico Dolce per Giolito de Ferrari, e nel *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori*. O è il caso delle rime che Claudio Tolomei riserva alle vicende storiche e politiche di Siena, sua città natale, raccolte nei due volumi di *Rime di diversi nobili poeti toscani* curati da Dionigi Atanagi, o dei sonetti politici del lucchese, ma veneto d'adozione e seguace bembiano, Bernardino Daniello nella prima antologia di *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* del '45.

Di seguito le antologie prese in considerazione. Solo della prima abbiamo a disposizione un'edizione moderna, mentre per le altre è necessario rivolgersi alle stampe cinquecentesche. Si sono scelti sei libri della serie inaugurata dal tipografo veneziano Giolito de Ferrari e le due antologie di rime curate da Girolamo Ruscelli e Atanagi, che concludono il percorso iniziato nel 1545 con dei volumi che si caratterizzano per una nuova coerenza e una nuova cura editoriale:⁵

- *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* (Giolito 1545), a cura di F. Tomasi e P. Zaja, Edizioni Res, San Mauro Torinese 2001.

⁵ Per quanto riguarda i libri con ristampa: si è fatto riferimento alla prima edizione del *Libro secondo*, pubblicato per la prima volta nel 1547 e in seguito nel 1548 con alcune lievi modifiche tese a correggere delle imperfezioni di carattere prevalentemente tipografico. In questo caso, infatti, si è ritenuto di dover dar conto della prima pubblicazione per il valore che questa assume cronologicamente nel continuare la serie avviata nel '45. Le *Rime di diversi illustri napoletani* furono invece pubblicate in tre stampe, considerabili come tre emissioni della quasi medesima antologia. La prima pubblicazione del 1552 riportava nel titolo la notazione di *Libro terzo*, poi sostituita nello stesso anno con *Libro quinto* in una ristampa, a sua volta edita nuovamente nel '55. Si è scelto qui di far riferimento alla prima edizione numerata come quinta (1552). Per l'insieme di questi volumi antologici rimando alla documentazione contenuta sul sito del progetto *Antologie della lirica italiana. Raccolte a stampa* (ALI-RASTA). Nei casi di replicazione degli stessi componimenti all'interno di più antologie si è scelto, ove non vi fossero rilievi critici già esistenti da tener in considerazione in termini di lezione del testo e di attribuzione, di accogliere la prima attestazione del componimento. Per un'approfondita disamina del ruolo e delle caratteristiche delle antologie di *Rime di diversi* si rimanda al paragrafo 2.4.

- *Rime di diversi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venezia 1547.
- *Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori nuovamente raccolte*, al segno del Pozzo, Venezia 1550.
- *Libro quarto delle rime di diversi eccellentissimi autori nella lingua volgare. Nuovamente raccolte*, Anselmo Giaccarello, Bologna 1551.
- *Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni. Nuovamente raccolte et con nuova additione ristampate. Libro quinto*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venezia 1552.
- *Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori, nuovamente raccolte, et mandate in luce. Con un discorso di Girolamo Ruscelli*, al segno del Pozzo, Venezia 1553.
- *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli. Con alcune annotationi del medesimo, sopra i luoghi, che le ricercano per l'intendimento delle sentenze o per le regole et precetti della lingua, et dell'ornamento*, Giovan Battista et Melchior Sessa fratelli, Venezia 1558.
- *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da m. Dionigi Atanagi*, libro primo, Lodovico Avanzo, Venezia 1565.
- *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi*, libro secondo, Lodovico Avanzo, Venezia 1565.

Questi criteri hanno determinato quello che si configura soltanto come uno dei tanti percorsi possibili e praticabili all'interno del petrarchismo cinquecentesco. Tra i tanti autori tralasciati ne esisteranno certamente alcuni che se analizzati avrebbero forse potuto anch'essi rivelare esempi di produzione lirica di materia civile. La definizione di un *corpus* limitato comporta però evidenti necessità di scelta rispondenti a ragioni meditate. L'insieme di autori attivi nella corte pontificia romana sarebbe potuto essere ancora più vasto, includendo per esempio anche l'esperienza di Luca Contile, che in questa trattazione risulterà invece non affrontata nell'ottica di dar spazio a quei poeti di prima e seconda generazione più a stretto contatto con il potere mediceo e farnesiano. Un discorso simile potrebbe valere anche per la lirica meridionale, divisa tra mimesi del registro petrarchesco ed esasperazione manierista. Si sono così tralasciate figure

importanti per la storia della lirica meridionale come Berardino Rota e Angelo Di Costanzo, mentre si sono analizzate figure ritenute rappresentative per molteplici ragioni: Minturno per il suo ruolo di trattatista dell'*Arte poetica*, la cui lirica come vedremo risulta in linea con quanto elaborato in sede teorica. Sandoval di Castro, a testimonianza di una poesia mista tra locuzione artificiosa e aderenza fedele all'impronta bembiana; Tansillo per la sua esperienza di poeta-soldato al servizio delle milizie imperiali, Paterno per il significato che la sua vastissima raccolta di rime, denominata significativamente *Nuovo Petrarca*, assume nel replicare fino all'eccesso il modello.

Stabiliti questi criteri, la ricerca si è rivelata notevolmente feconda: quasi la totalità degli autori di cui si è analizzata la produzione si è rivelata dedita alla composizione di rime di materia politica. Tra le raccolte comprese nel nostro *corpus* si distinguono per la completa assenza di canzoni e sonetti non significativi ai fini di questo studio soltanto le rime di Luigi Da Porto, Gaspara Stampa e Giacomo Zane. Anche lo spoglio dei libri di *Rime di diversi* conferma la presenza costante di numerosi componimenti di argomento politico, evidentemente avvertiti dai curatori come parte dell'ordinario ventaglio tematico a disposizione nell'allestimento delle raccolte. Il corposo gruppo di testi così rintracciato, ben superiore rispetto a quanto inizialmente immaginato, ha posto il problema della sua organizzazione all'interno di un lavoro che aspira sì ad affrontare un fenomeno ampio mediante una visione di insieme, ma senza sottrarsi ad un confronto serrato con i testi. Una disamina esclusivamente condotta autore per autore non sarebbe stata praticabile, dato il gran numero dei poeti analizzati, e soprattutto non avrebbe consentito di far emergere la diffusione trasversale del codice retorico che qui si vuole osservare. Si è dunque scelto di dedicare questo capitolo a fornire alcune coordinate generali di riferimento, mentre i due capitoli contenuti nella parte seconda saranno dedicati all'analisi dei testi rintracciati nella fase di spoglio, divisi tra sonetti e canzoni. Un'altra scelta adottata è stata, infatti, quella di limitare la ricerca di componimenti politici ai soli generi metrici del sonetto e della canzone, in modo da circoscrivere il campo di indagine, soffermandosi su quelle che si sono ritenute le due forme più significative ai fini di questa trattazione. Il sonetto fu, infatti, il genere lirico più praticato dai

petrarchisti, mentre la ricerca di canzoni civili nell'ambito della poesia del Cinquecento consente di valutare la ripresa del modello fornito dal *Canzoniere* politico nell'ambito dello stesso genere metrico utilizzato da Petrarca.

In questo contesto emergono i sonetti e le canzoni dedicati alla situazione storico-politica italiana e allo scontro con l'Impero Ottomano. Si darà però spazio anche a quei componimenti che a vario titolo attestano i rapporti intessuti dai poeti e dalle poetesse del Cinquecento con il potere politico, sia quello esercitato da specifici Stati e corti italiane, sia quello dei sovrani stranieri nell'Europa dei continui rivolgimenti di alleanze.

Una volta dimostrata l'esistenza di numerose rime di argomento politico nella poesia cinquecentesca, aver descritto le sue caratteristiche formali e aver individuato i tratti di un petrarchismo che riconosce il modello politico segnato da Petrarca e lo riutilizza come tale, nella terza sezione, infine, ci si occuperà delle figurazioni e dei nuclei semantici che vi ricorrono con costanza.

2.2. I poeti e le istituzioni

Al di là delle rilevazioni statistiche, un'osservazione che mi pare debba essere immediatamente persuasiva dell'importanza anche politica di certa rimeria petrarchista si ricava semplicemente scorrendo i nomi di molti dei suoi protagonisti, a partire dal Bembo, segretario ai brevi di Leone X e poi cardinale, o del Guidiccioni segretario del cardinal Farnese e suo funzionario quando questi divenne papa, o ancora il Molza, principale cortigiano di Ippolito de' Medici, o il Varchi, il Tolomei, il Caro, il Casa, e via scorrendo, tutti uomini impegnati o in prima persona o in qualità di consiglieri e segretari nella politica attiva del periodo. Sarebbe insomma come se l'ermetismo novecentesco, anziché avere a protagonisti Salvatore Quasimodo e Sandro Penna e Alfonso Gatto, avesse contato tra le proprie fila Alcide De Gasperi, Ugo La Malfa, Palmiro Togliatti e Pietro Secchia. Ma allora perché ripetere, e fino a qualche anno fa la si ripeteva imperterriti, la tiritera desanctisiana della "vacua sonorità" che celebra "il vacuo fatto uscito dal caso", della "indifferenza del contenuto"?⁶

Con queste parole, Domenico Chiodo si schiera con decisione a favore della considerazione dell'«importanza anche politica» della poesia petrarchista. E lo fa segnalando un dato dall'evidenza immediata, ma paradossalmente non sempre assunto nella sua portata complessiva: i lirici del Cinquecento furono spesso uomini politici. Tale osservazione non può che rappresentare, dunque, il punto di partenza per un'analisi della poesia di argomento politico nella fitta rimeria petrarchista. Se poeti come Bembo, Guidiccioni, Molza, Varchi, Tolomei, Caro, Della Casa – ricordati da Chiodo – furono strettamente legati all'esercizio del potere politico, oltre che coinvolti in prima persona nelle vicende storiche del loro tempo, sarà allora lecito domandarsi in che misura l'attività di funzionari, cortigiani, consiglieri e segretari di principi abbia fatto irruzione nella pratica poetica e quale ruolo abbia giocato in questo contesto l'imitazione del modello fornito da Petrarca. È quindi utile approfondire il dato di cui parlava Chiodo, innanzitutto riprendendo brevemente la situazione storica italiana nel periodo

⁶ D. Chiodo, *Un petrarchismo negletto. L'arengo politico nella lirica cinquecentesca*, cit., pp. 296-297.

compreso tra il primo decennio del Cinquecento e la pace di Cateau-Cambrésis (1559), in modo da definire alcune coordinate di riferimento.⁷

*

Il contesto storico

Sul finire del Quattrocento, sul campo europeo si scontrano tre grandi potenze: la Spagna, la Francia e l'Impero Ottomano. Il sistema politico italiano dal 1454, anno della pace di Lodi, era stato dato dall'equilibrio tra i principali potentati della penisola: Milano, Venezia, Firenze, lo Stato della Chiesa e il Regno di Napoli. La morte dei principali protagonisti della scena politica italiana – l'ago della bilancia Lorenzo il Magnifico e il pontefice Innocenzo VIII – le debolezze interne agli stati italiani, nonché il rafforzamento delle potenze esterne, mettono in crisi il sistema, e nei primi decenni del XVI secolo l'Italia diventa di fatto il terreno di scontro per l'acquisizione dell'egemonia in Europa. Politicamente e militarmente debole rispetto alle grandi potenze europee, il ruolo giocato dall'Italia nello scacchiere internazionale è quello di bilanciare di volta in volta il predominio francese o spagnolo per mezzo di continui ribaltamenti di alleanze, i cui perni sono sempre Venezia e lo Stato della Chiesa. Fin dal 1494 sono soprattutto Milano e Napoli gli obiettivi di conquista per l'affermazione della supremazia in Italia e nel Mediterraneo. Il regno partenopeo è oggetto della spedizione del francese Carlo VIII che, spinto da Ludovico il Moro di Milano e dalle pressioni esercitate dagli esuli napoletani anti-aragonesi, attraversa la penisola dalle Alpi passando per Roma fino al Mezzogiorno con estrema facilità. L'esperienza francese di governo a Napoli è breve, ma è presto replicata dal nuovo sovrano Luigi XII che nel 1500 si accorda con Ferdinando il Cattolico di Spagna per una spartizione del Regno a scapito di Federico d'Aragona. L'alleanza

⁷ Le vicende storico-politiche italiane ed europee sono qui riprese sinteticamente al solo fine di fornire un quadro generale utile a contestualizzare le questioni trattate nei capitoli seguenti. Per approfondimenti ulteriori si rimanda agli studi utilizzati: E. Stumpo, *Il sistema degli Stati italiani: crollo e consolidamento (1429-1559)*, in *La storia. I grandi problemi dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di N. Tranfaglia, M. Firpo, vol. V, *L'età moderna*, t. III, *Stati e società*, Utet, Torino 1986, pp. 35-54; G. Galasso, *Dalla «libertà d'Italia» alle «preponderanze straniere»*, Editoriale scientifica, Napoli 1997; Id., *Storia d'Europa*, vol. II, *Età moderna*, Laterza, Roma-Bari 1996.

è poi tradita dallo stesso Ferdinando che, a seguito di una serie di scontri con l'esercito francese, si impossessa del Regno di Napoli e dà avvio alla lunga dominazione spagnola che dal 1503 durerà oltre due secoli.⁸

Milano, invece, è più volte strappata all'indipendenza dai francesi che, nel primo decennio del Cinquecento, stabilizzano la propria preminenza militare in area padana. L'equilibrio dato dalla divisione italiana in due sfere di influenza – spagnola a sud, francese a nord – è rotto dall'ascesa di Carlo V che tra gli anni '20 e '30 del Cinquecento costruisce il proprio impero riunendo la dinastia catalano-aragonese e quella asburgica. Nel 1525, sconfitto e catturato a Pavia, Francesco I è costretto a cedere Milano. Gli Stati italiani, che si erano appoggiati all'imperatore in funzione anti-francese, reagiscono alla supremazia asburgica con la Lega di Cognac (1527) che unisce alla Francia Venezia, Milano, Genova, Firenze e il neo pontefice Clemente VII De' Medici. La risposta di Carlo V non tarda ad arrivare e il 1527 è l'anno in cui i lanzichenecchi, mercenari tedeschi protestanti, entrano a Roma dandosi a violenze e depredazioni che avranno un impatto enorme nell'immaginario collettivo cinquecentesco. Alla catastrofe segue il riavvicinamento del papato all'Impero con la pace di Cambrai, che chiude questa fase della guerra, sancendo la piena supremazia spagnola. Carlo V nel 1530 è incoronato re d'Italia e imperatore del Sacro Romano impero.

Le ostilità riprendono nel 1535 in un contesto complicato dallo scontro con l'Impero Ottomano e dalle crescenti tensioni tra Carlo V e i principi protestanti luterani. Francesco I riorganizza il proprio esercito e stipula alleanze con gli ottomani di Solimano il Magnifico e con i luterani tedeschi in conflitto con l'imperatore, destando scalpore nel mondo cristiano. Nel frattempo i Turchi tra il 1529 e il '32 si spingono due volte alle porte di Vienna, mentre nel '35 subiscono una importante sconfitta da parte spagnola a Tunisi, tornando a vincere invece nella battaglia di Algeri nel '41. Dopo Clemente VII, nel 1534 è eletto Papa Alessandro Farnese con il nome di Paolo III. Rispetto ai predecessori, il pontefice sceglie di assumere un ruolo neutrale nella contesa tra il re francese e l'imperatore, non rinunciando a vegliare sui propri interessi strategici nella

⁸ Sul Mezzogiorno e sul Regno di Napoli cfr. G. Galasso, *Storia del Regno di Napoli*, vol. II, *Il Mezzogiorno spagnolo (1494-1622)*, Utet, Torino 2005.

penisola, e facendosi protagonista di una politica nepotistica tesa ad assicurare alla famiglia Farnese un ruolo di prim'ordine sulla scena italiana. Nel 1544, approfittando della fase di stallo data da una nuova pace stipulata a Nizza tra i due sovrani, procede alla separazione di Parma e Piacenza dai territori della Chiesa, trasformando le città in Ducato e assegnandole in feudo al figlio Pier Luigi. La mossa non fu apprezzata né da Carlo V né dai Gonzaga, governatori della Milano spagnola, interessati a mantenere la propria supremazia nella pianura Padana. Il governo di Pier Luigi ebbe dunque vita breve: il duca fu assassinato nel 1547 dai sicari di Ferrante Gonzaga e Piacenza fu occupata dalle truppe imperiali fino al 1556.

Gli anni '50 del Cinquecento segnano la fine di un ciclo storico con la successione al trono di Francia di Enrico II (1547), la stipulazione della pace di Augusta con i principi protestanti da parte di Carlo V nel 1555 e la successiva spartizione dei domini imperiali tra il figlio Filippo e il fratello Ferdinando. Nel 1558 muore Carlo V mentre la Francia vede definitivamente preclusa ogni via espansionistica con la perdita del Piemonte, ultimo territorio rimastole. Nel 1559 la pace di Cateau-Cambresis tra Enrico II e Filippo II sancisce così la definitiva egemonia spagnola in Italia con il Ducato di Milano retto da un governatore e il Regno di Napoli, la Sicilia e la Sardegna governati da tre vicerè. La restante geografia politica italiana vede così a nord il Ducato di Savoia, la repubblica di Genova alleata della Spagna, la repubblica di Venezia ancora autonoma, il Ducato di Parma e Piacenza ai Farnese, lo Stato della Chiesa e gli Stati della vecchia Italia comunale trasformati in Principati: Mantova governata dai Gonzaga e vicina alla Spagna; Ferrara, Modena e Reggio sotto gli Estensi e vicini alla Francia.

Un caso che merita un ulteriore breve approfondimento per l'incidenza che avrà anche nella letteratura è poi quello dei rivolgimenti interni alla città di Firenze, dalla cacciata dei Medici nel 1494 al passaggio di Carlo VIII e l'instaurazione della repubblica, alla trasformazione in principato.⁹ Nel 1512, in corrispondenza della sconfitta francese da parte della Lega Santa, i Medici

⁹ Per l'insieme di queste vicende rimangono fonti insostituibili le classiche opere della storiografia fiorentina: F. Guicciardini, *Storie fiorentine*, in *Opere*, a cura di E. Lugnani Scarano, Utet, Torino 1983; N. Machiavelli, *Istorie fiorentine*, in *Opere*, a cura di A. Montevocchi, Utet, Torino 1973; B. Varchi, *Storia fiorentina*, Salani, Firenze 1963.

rientravano in città dopo diciotto anni e consolidavano il proprio potere in Italia con l'elezione a pontefice prima di Leone X e poi di Clemente VII, già governatore di Firenze e oggetto di una sventata congiura da parte dei fuochilari repubblicani nel 1522. Il vuoto di potere dettato dal Sacco di Roma offrì l'occasione ai fiorentini per una nuova insurrezione e una seconda esperienza repubblicana repressa nel 1530 dalle truppe imperiali, a seguito del riavvicinamento a Clemente. Fu a questo punto lo stesso Carlo V a nominare Alessandro De' Medici duca di Firenze, decretando il compimento del percorso che aveva visto la città trasformarsi da repubblica comunale e Signoria e infine Principato. Il Duca Alessandro sarà ucciso dal cugino Lorenzino nel '37 e seguito al potere da Cosimo I, con il quale la svolta centralizzatrice e autoritaria al governo di Firenze fu definitiva e l'assetto politico dello Stato si avviò verso una nuova fase. Nel 1552 la vicina, e nemica, repubblica di Siena si ribellava all'autorità imperiale e due anni dopo Cosimo ne approfittava per muoverle guerra, con il benestare di Carlo V, assediando la città e ponendo fine anche qui allo statuto repubblicano. Nel 1557 Filippo II cedeva definitivamente Siena a Cosimo I, che poteva così costituire il Ducato di Toscana.

Il quadro storico qui brevemente delineato induce a prendere in considerazione alcune questioni. Innanzitutto bisogna domandarsi se il sistema di stati territoriali nella prima metà del Cinquecento renda possibile l'elaborazione di un'idea di patria italiana. Uno storico come Federico Chabod ha chiarito bene quanto sia anacronistico e fuorviante attribuire alla storia europea del Cinquecento l'origine di sentimenti nazionali, tanto più nel caso dell'Italia.¹⁰ Nel XVI secolo è, infatti, impossibile parlare di un'azione politica patriottica in senso italiano: la linea politica dei vari Stati è determinata da valutazioni strategiche di forza, tese al raggiungimento dei propri fini, che non fanno differenza alcuna tra italiano e straniero nel perseguire alleanze e intraprendere guerre. L'idea della libertà d'Italia è dunque dal punto di vista politico nient'altro che «una parola d'ordine invocata dagli uni e dagli altri a proprio esclusivo vantaggio»¹¹, mentre di fatto «patria» per gli uomini del Cinquecento continua a significare «città»

¹⁰ Cfr. F. Chabod, *Scritti sul Rinascimento*, Einaudi, Torino 1967.

¹¹ *Ivi*, p. 596.

d'appartenenza: Firenze, Milano o Venezia, ma non Italia. Sul fronte della letteratura però le cose si complicano, dal momento che espressioni letterarie di sentimento nazionale sono individuabili nella storiografia rinascimentale di Machiavelli e Guicciardini¹² e si intensificano con gli esiti catastrofici delle guerre di Italia, a partire almeno dal Sacco del 1527, sviluppandosi intorno al mito classico e umanista di Roma antica.

Un altro elemento da tener presente è poi l'inserimento degli Stati italiani all'interno del contesto internazionale europeo che irrompe nella penisola dando vita a storiche alleanze e improvvisi ribaltamenti di coalizioni che, come si diceva, impediscono la formazione di una concezione unitaria della politica italiana. Da questo punto di vista sarebbe probabilmente, anche in questo caso, anacronistico immaginare di individuare nella prima metà del Cinquecento un fronte coeso di letteratura ispirata da una concezione dell'italianità fondata sempre e comunque sull'avversione indiscriminata nei confronti dello straniero, sia questo francese o asburgico. Certamente il vagheggiamento di un'Italia libera dalla servitù e dai "barbari", accompagnata dalla rivendicazione del retaggio storico e culturale romano, è ricorrente e presente anche nella lirica del Cinquecento. Ciò nonostante come si vedrà, se gli appelli alla liberazione di Italia non mancano, è altrettanto vero che spesso i dedicatari di queste invocazioni sono proprio i sovrani stranieri.

Infine, un ultimo punto da tenere a mente nel guardare agli Stati italiani del Cinquecento è la definitiva prevalenza della forma di governo del principato che si consolida e si allarga a dominio regionale, modificando la geografia politica italiana e riducendo le esperienze repubblicane indipendenti alle sole Venezia e Genova. È dunque intorno alle figure dei principi, o dei pontefici sovrani, che ruota non soltanto la vita politica della penisola, ma anche quella culturale che vede poeti, artisti e intellettuali animare le diverse corti italiane.

*

¹² Cfr. G. Galasso, *L'Italia come problema storiografico*, Utet, Torino 1979.

I Petrarchisti e la corte: funzionari, segretari di principi e soldati

La corte è lo spazio in cui politica e cultura si incontrano e dove si definisce il rapporto tra intellettuale e potere nel Cinquecento. Il modello proposto da Castiglione rispondeva alla necessità di una ridefinizione della funzione dell'uomo di lettere in una società soggetta alle mutazioni storiche ripercorse sopra, e delineava il ritratto del cortigiano di formazione laica alla guida dell'azione del principe. Ma le trasformazioni profonde delle corti italiane, la centralizzazione del potere nello statuto del principato e la sempre maggiore dipendenza da un quadro politico di portata internazionale, investono a pieno anche la figura dell'intellettuale che, ridimensionato e sempre più subalterno al potere, assume il ruolo di ministro e di segretario di signori e principi con mansioni di tipo diplomatico e amministrativo. La delega politica ad ambasciatore o a governatore è, in questo contesto, l'incarico di maggior prestigio, ma sempre più spesso l'intellettuale va assumendo i tratti del funzionario tutt'altro che accompagna i signori nelle spedizioni militari, è redattore ufficiale di lettere, segue la realizzazione di grandi opere architettoniche.¹³ In area napoletana è comune anche imbattersi in poeti coinvolti in prima persona in campagne militari. Luigi Tansillo partecipa a numerose spedizioni in Africa al seguito dei Toledo e alla battaglia di Algeri condotta dall'imperatore Carlo V contro i Turchi nel '41. Nello stesso combattimento è impegnato anche il barone Sandoval di Castro, mentre Ferrante Carafa è uno dei principali generali dell'esercito imperiale. Nell'Italia meridionale degli anni '30, dai primi del Cinquecento saldamente in mano spagnola, la classe intellettuale proviene prevalentemente dalle fila dell'aristocrazia. Sono gli anni in cui il nuovo assetto vicereale si occupa di reprimere l'antica classe feudataria ribelle all'autorità imperiale e filo-angioina. La nuova linea culturale nella Napoli spagnola, da un lato, smantella le storiche

¹³ La bibliografia relativa al ruolo dell'intellettuale a corte nel Cinquecento, e al suo rapporto con il potere politico è vastissima. Per degli studi di carattere generale si vedano i saggi compresi in A. Prosperi (a cura di), *La Corte e il "Cortegiano", II. Un modello europeo*, Bulzoni, Roma 1980; in particolare: C. Vasoli, *Il cortigiano, il diplomatico, il principe. Intellettuali e potere nell'Italia del Cinquecento*, pp. 173-194; G. Pagano, *Corti e Cortigiani*, pp. 195-240. Ma cfr. anche F. Gaeta, *Dal comune alla corte rinascimentale*, cit.; M. Rosa, *La Chiesa e gli stati regionali nell'età dell'assolutismo*, in *Letteratura italiana*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, pp. 257-390; A. M. Romani, A. Quondam, *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622)*, cit.

istituzioni accademiche e, dall'altro, spinge gli intellettuali nell'orbita del potere politico, innescando una copiosa produzione letteraria celebrativa.

Volendo tracciare un ritratto dell'intellettuale nella prima metà del Cinquecento, va ricordato quanto stabilisce un classico studio di Dionisotti quando afferma che la via più sicura per mantenere una certa autonomia di fronte al potere, almeno dal punto di vista economico, è quella, assai praticata, della clericalizzazione, che assicura all'aristocrazia umanistica prestigio e benefici.¹⁴ La biografia di Pietro Bembo in questo senso è molto efficace nel testimoniare la scelta di un patrizio, indirizzato fin dalla prima giovinezza al *cursus* politico nelle istituzioni veneziane, che in età matura decide di rompere con la tradizione culturale laica e repubblicana, preferendovi la carriera ecclesiastica al servizio di un altro Stato e pur privo di qualunque vocazione religiosa. Da Venezia, passando per le corti principesche di Ferrara e Urbino, questo percorso porterà Bembo a Roma sulla via dell'elezione al cardinalato, inseguita a lungo e ottenuta finalmente sulla soglia dei settant'anni.¹⁵

Cardinali e vescovi tra i poeti cinquecenteschi furono anche Guidiccioni, Della Casa, Minturno, Piccolomini e Tolomei. Una conseguenza dell'alto tasso di umanisti chierici nella prima metà del XVI secolo è il movimento di tanti di essi verso Roma. La crisi politica italiana vede scomparire regni e ducati storici, da Milano a Napoli, e travolge soprattutto le piccole realtà, schiacciate da un assetto politico fattosi sempre più internazionale. Per gli intellettuali e gli uomini di lettere, anche quando non ecclesiastici, Roma rappresenta dunque un polo culturale attrattivo oltre che il principale centro politico da cui dipendono le sorti della penisola. I Papi sono veri e propri principi¹⁶ e quella pontificia è una vera e propria corte dove la linea culturale medicea di Leone X e Clemente VII

¹⁴ C. Dionisotti, *Chierici e laici*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1999, pp. 55-88.

¹⁵ Cfr. Id, *Introduzione* in P. Bembo, *Prose e Rime*, cit.; *Poeti del Cinquecento, I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, cit., 2001, 41-43. Il ruolo di Roma come centro ideologico del Bembo della maturità è stato ripreso anche da A. Sole, *Studi su Bembo e Della Casa*, Caltanissetta, Sciascia 2006.

¹⁶ Sul Papato come Stato moderno e sul ruolo politico del pontefice cfr. P. Prodi, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, il Mulino, Bologna 1982.

promuove un vivace mecenatismo che dà vita a un clima umanistico di rinnovata impostazione classicistica.

A Roma, presso la corte pontificia si trova Giovanni Guidiccioni, poeta lucchese, dal 1527 al servizio di Alessandro Farnese, il quale, una volta divenuto pontefice nel 1534, lo eleverà a incarichi di prestigio. Guidiccioni fu, infatti, governatore di Roma, vescovo di Fossombrone e nunzio apostolico in Spagna nel '35.¹⁷ Al 1505 risale invece il primo soggiorno romano del modenese Francesco Maria Molza che, insieme a Guidiccioni, rappresenta uno dei principali poeti della prima generazione petrarchista. Grazie all'amicizia e all'influenza di Bembo, incontrato proprio nella città capitolina, dal 1516 vi si insediò abbastanza stabilmente, inserendosi nella cerchia letteraria della corte di Leone X, guadagnandosi la stima della comunità letteraria romana. Successivamente, Molza entra a far parte della corte del giovanissimo cardinale Ippolito De' Medici, nipote di Clemente VII, che raccoglie intorno a sé un ampio gruppo di intellettuali e che proprio con il modenese stringe un legame d'eccezione, conquistandone, oltre che la devozione, il sincero affetto.¹⁸ Alla corte di Ippolito si incontrano, infatti, numerosi letterati in qualità di cortigiani con mansioni di consiglieri politici, tra i quali vanno segnalati anche Gandolfo Porrino e Claudio Tolomei.

Negli anni Trenta del Cinquecento, secondo quanto ricostruito da Rossana Sodano e Domenico Chiodo, Ippolito sembrerebbe essere divenuto il punto di riferimento per la promozione di un disegno politico che immaginava un'Italia guidata da un principe capace di promuovere una strategia anti-imperiale e anti-straniera.¹⁹ Ciò è quanto emerge dalla produzione poetica di Molza che, accanto ai negozi politici, come avremo modo di analizzare, si occupò con costanza di

¹⁷ Sulla figura di Guidiccioni si veda l'*Introduzione* di C. Dionisotti, in *Orazione ai nobili di Lucca*, cit., pp. 5-81; per la biografia si veda anche la voce a cura di S. Mammana, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 61, Treccani, Roma 2004.

¹⁸ Il profilo biografico più accurato oggi a disposizione su Francesco Maria Molza è la *Nota Biografica* redatta da R. Sodano, in *Elegiae et alia*, a cura di M. Scorsone, R. Sodano, Edizioni Res, Torino 1999, pp. 115-140. Rimane ancora utile per la ricostruzione della vita del poeta, la premessa all'edizione settecentesca curata da P. A. Serassi, *Delle poesie volgari e latine*, cit. Del rapporto di affetto e solidarietà instaurato da Ippolito De' Medici con i letterati alla sua corte, tra cui Molza, informa B. Vachi in *Storia fiorentina*, cit., vol. II, pp. 296-298.

¹⁹ Di D. Chiodo si veda in particolare "*E viva amore e muoia soldo*". *Il magistero molziano alla corte di Ippolito De' Medici* cit., ma l'argomento ritorna più volte nei saggi contenuti in Id., *Più che stelle in cielo*, cit.; cfr. anche gli articoli R. Sodano, *La morte di Ippolito de' Medici: nuovi documenti dall'Archivio Gonzaga*, cit.; Id. *Gandolfo Porrino, dalle Rime (1551)*, cit.; F. Pignatti, *Carlo V, Ippolito de' Medici e una caduta da cavallo*, cit.

elogiare il cardinale nelle sue rime. Il rapporto tra Molza e Ippolito rappresenta in questo senso un esempio di adesione convinta dell'uomo di lettere al signore presso il quale svolge servizio, di cui si eleva a guida e del quale sprona le virtù. Non a caso la vicenda di Molza ha spinto gli interpreti critici a cogliere nel legame con il cardinale De' Medici il concretizzarsi dell'ideale immaginato da Castiglione nel *Cortegiano*, mentre nel progetto di liberazione italiana vagheggiato dai solidali di Ippolito si è ipotizzato un legame con l'ultimo capitolo del *Principe* di Machiavelli, che esorta a perseguire la libertà d'Italia dai barbari.²⁰ Morto Clemente VII, il giovane De' Medici, divenuto una guida per i fuoriusciti fiorentini e in trattativa con Carlo V per la destituzione del duca Alessandro a Firenze, fu per volere di quest'ultimo avvelenato, lasciando un'intera comunità a piangerne la morte.

Se nella Roma dei letterati il Sacco del 1527 era stato avvertito come una cesura drammatica e gravissima, si potrebbe dire che la fine della vivace esperienza alla corte di Ippolito De' Medici segni il definitivo passaggio verso una nuova fase della politica culturale romana. Nel 1534 è eletto papa Paolo III Farnese e il suo pontificato (1534-49) si propone come un momento di pace e di decisa ripresa per le arti e la poesia. La sua corte, dominata ben presto dalla figura del nipote, il cardinale e mecenate Alessandro Farnese, eredita gran parte degli intellettuali che avevano animato l'ambiente mediceo – vi ritroviamo Molza, Porrino e Tolomei, mentre Guidiccioni era al servizio dei Farnese dal '27 – e si arricchisce di una nuova generazione di letterati più giovani, nati nel primo decennio del Cinquecento e di provenienza varia. Sono Annibal Caro e Anton Francesco Raineri i due principali funzionari farnesiani, eredi del classicismo letterario del Guidiccioni e del Molza e artefici di un petrarchismo eclettico che si differenzia da Bembo per un uso meno normativo dei modelli trecenteschi.

Nella figura di Caro, e nella sua attività al servizio dei Farnese, è stato individuato più volte dalla critica il prototipo dell'intellettuale funzionario e segretario di principi cinquecentesco. Egli scrive lettere ufficiali, si occupa dell'ideazione dei motivi allegorici di uno dei cicli pittorici nel Palazzo Farnese a Caprarola, segue la realizzazione dei disegni per la sepoltura di Papa Paolo III ed

²⁰ R. Sodano, *Nota biografica*, cit., pp. 122-124; Id., *Gandolfo Porrino, dalle Rime*, cit.

è inoltre un assiduo inventore di imprese.²¹ Il suo epistolario ci offre il ritratto di un intellettuale in continuo contatto con i maggiori letterati e uomini di cultura del tempo, anch'essi a loro volta spesso funzionari e cortigiani: da Guidiccioni, Varchi, Molza, Tolomei, Della Casa, Tansillo, Alamanni e Aretino.²² Sul finire degli anni '30 del Cinquecento anche il milanese Raineri entra al servizio di Pier Luigi Farnese, seguendolo nelle spedizioni militari a Paliano contro i Colonna, feudatari imperiali ribelli all'autorità pontificia. Con l'istituzione del Ducato di Parma e Piacenza gli intellettuali farnesiani sono impiegati nell'organizzazione del nuovo stato e ritroviamo così Tolomei e Raineri rispettivamente in carica di Presidente e Segretario del Supremo Consiglio di Giustizia, mentre Caro è utilizzato come perno di una fitta rete di relazioni e scambi culturali tra Roma e Parma allo scopo di arruolare gli intellettuali parmensi tra le fila della nuova causa farnesiana.

In questo clima, l'attività letteraria è complessivamente molto legata alla vita di corte. È chiaro che non tutta la produzione dei poeti sia inglobata dagli oneri d'ufficio né sia riconducibile a ragioni encomiastiche.²³ Ma è innegabile che la scrittura su committenza, celebrativa e di propaganda occupi uno spazio significativo nelle vite dei poeti cortigiani romani. Insieme a Tolomei, Molza scrive probabilmente su richiesta di Ippolito la commedia degli *Ingannati*, compone numerosi sonetti e alcune canzoni per i suoi protettori, mentre alla propria produzione in latino affida il compito di commentare eventi storico-politici, facendosi portatore delle posizioni della Curia medicea, prima, e dei Farnese poi.²⁴ Annibal Caro è passato alla storia della critica per la polemica avviata con il grammatico Lodovico Castelvetro proprio a partire dalla redazione

²¹ G: Ferroni, *Il modello cortigiano tra «giudizio» ed «eccesso»: l'Apologia del Caro contro il Castelvetro*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza*, cit., II, pp. 25-62.

²² Cfr. A. Caro, *Lettere familiari*, edizione critica con introduzione e note a cura di A. Greco, Le Monnier, Firenze 1957-59.

²³ L'opera in volgare più nota di Francesco Maria Molza fu probabilmente la *Ninfa Tiberina*, poemetto in ottave che celebrava la nobildonna romana Faustina Mancini. Inoltre i raduni dei letterati romani accanto alla corte pontificia ebbero come scenario le Accademie romane. Alla frequentazione di quelle dei Vignaiuoli, della Virtù e dello Sdegno sono da ricondurre le prose giocose e burlesche che gli stessi Molza e Caro praticarono sul finire degli anni Trenta. Molza compone, infatti, tre capitoli berneschi: *In lode dell'Insalata*, *Capitolo della Scomunica*, *Capitolo dei Fichi*, cfr. R. Sodano, *Nota biografica*, cit.

²⁴ Nella produzione in latino F. Pignatti scorge la maggiore rilevanza politica della poesia molziana, perché destinata a una dimensione pubblica, al contrario di quella in volgare, legata a una funzione privata e di corte. Cfr. *Carlo V, Ippolito de' Medici e una caduta da cavallo*, cit.

di una canzone politica commissionatagli dal cardinale Alessandro, sulla quale ci soffermeremo nei prossimi capitoli. *Venite all'ombra de' gran gigli d'oro* si inserisce del resto all'interno di una produzione segnata dal servizio presso i Farnese: da Pier Luigi è commissionata la commedia degli *Straccioni*, e anche le rime del Caro precedenti la canzone dei gigli si caratterizzano per la presenza di componimenti legati alle occasioni farnesiane. Anche Raineri fu autore di una commedia commissionatagli da Pier Luigi, l'*Altilia*, e nella propria raccolta di versi, i *Cento Sonetti* – dove, nella dedicatoria iniziale, si autodefinisce «segretario de' Principi» – inserisce un corposo numero di componimenti d'ambientazione farnesiana, e in calce una canzone dedicata al cardinale Alessandro. Sotto il pontificato di Giulio III della Rovere, Raineri acquisirà la posizione di poeta ufficiale, testimoniata da due codici che contengono carmi latini dediti alla celebrazione del Papa, prima di cadere in rovina quando, emarginato dall'elezione di Paolo IV si rivolse al suicidio tra il 1560 e il '64.²⁵

Se Molza è unito al suo protettore Ippolito De' Medici da un legame di sincero affetto, non sempre la vita degli intellettuali a corte è caratterizzata da tale serenità, né tantomeno si può dire che l'attività letteraria e le mansioni del funzionario convivano in tutti i casi pacificamente. Il contrasto tra *otium* e *negotium* era già vivissimo in Bembo che, negli anni precedenti il Sacco di Roma, si era allontanato dalla Curia per ritirarsi nella quiete della propria tenuta padovana e che, nelle *Rime* e nelle proprie lettere, insiste sul principio di ozio letterario come unica fonte di produttività poetica.²⁶ Ma il rapporto tra intellettuale e potere politico appare spesso impostato sull'asservimento e sulla precarietà del cortigiano, che di frequente si ritrova a girovagare tra un padrone e l'altro. Così Bernardo Tasso si troverà prima al servizio di Renata di Francia presso gli Este, e in seguito alle dipendenze del principe di Salerno Sanseverino in Spagna, in Francia e infine a Urbino, con la conseguente militanza alternata in ambienti filospagnoli e filofrancesi, testimoniata dalle sue rime di argomento encomiastico, variamente orientate a seconda delle esigenze del padrone di turno.

²⁵ Il primo importante saggio su Anton Francesco Raineri è di B. Croce, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Laterza, Bari 1958, vol. I, pp. 376-89; più recentemente a Raineri è stata dedicata un'ampia nota biografica nell'edizione a cura di R. Sodano, *Cento Sonetti*, cit.

²⁶ Cfr. R. Righi, *Otium e negotium: i due poli dell'inconscio bembiano*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», n. 56, 1998.

Se si scorrono gli epistolari dei poeti che animarono la corte pontificia, prima medicea e poi farnesiana, ci si rende facilmente conto di come inquietudini e malinconie popolino gli animi dei cortigiani. Guidiccioni nelle sue lettere si sofferma a lungo sulle storture della Curia romana, insistendo sulla corruzione dell'ambiente ecclesiastico e descrivendo un ambiente dominato da competizione e invidia nel quale «le buone usanze siano non pur declinate, ma scancellate»²⁷. Alla «servitù nemica di ogni riposo»²⁸ e alle «persecuzioni» della Corte fa da contraltare la quiete, il ritiro negli studi letterari e filosofici evocato in una missiva ad Annibal Caro, inviata dalla propria villa a Carignano, nell'«onestissimo ozio» che si concesse tra luglio e settembre del '38 lontano da Roma:

«E perché ho io da desiderare la Corte? Non sapete voi in qualche parte, messer Annibale mio le persecuzioni che ho avute? Le quali mi hanno alcuna volta messo in tanta afflizione, che ho dimandati felici quei che sono morti».²⁹

«Maga», «fiera e spaventosa»³⁰ è definita da Guidiccioni la corte pontificia quando scrive allo zio Bartolomeo che si appresta a stabilirsi a Roma su chiamata del pontefice Paolo III, fornendogli una dettagliata precettistica maturata sulla propria esperienza e utile alla «conservazione della sua buona fama e della grazia di Nostro Signore».³¹ Un ritratto chiaro e disincantato sul rapporto gerarchico che subordina il cortigiano al compiacimento del principe nel segno di una *mediocritas* ben lontana dalla grazia e dalla sprezzatura di Castiglione: «non sia pertinace nelle contraddizioni, né troppo liberale nelle repliche, ma si riposi su l'opinione di Sua Santità», scrive Guidiccioni allo zio.³²

E che la corte dei Farnese fosse attraversata da odi e rivalità è dimostrato anche dalle testimonianze di Caro e Raineri, i quali lasciano anch'essi trapelare inquietudini e insoddisfazioni. In una lettera del 1543 Caro tentava di rincuorare

²⁷ G. Guidiccioni, *Le Lettere*, a cura di M. T. Graziosi, Bonacci, Roma 1979, vol. II, pp.14-19, p. 15. Sul tema della corruzione ecclesiastica cfr. *Ivi*, vol. I, pp. 123-136.

²⁸ *Ivi*, vol. I, p. 127.

²⁹ *Ivi*, vol. II, p. 11. La lettera fa riferimento al contenzioso sorto con monsignor Giovanni Poggio, succedutogli nel ruolo di Nunzio apostolico in Spagna, che aveva generato un clima di tensione e sospetto intorno alla figura di Guidiccioni. Inoltre nelle lettere dalla Spagna in più occasioni il poeta lamenta le difficoltà economiche che il ruolo prestigioso non gli risparmiava.

³⁰ *Ivi*, vol. II, p. 16.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, p. 17.

l'intellettuale farnesiano Giovanni Pacini, spazientito dai mali di Corte, invitandolo a farvi il «callo» per sopportarne le «indegnità».³³ Il motivo dei rancori tra i cortigiani farnesiani torna spesso anche nei *Cento Sonetti* di Anton Francesco Raineri, e nel commento premesso alla raccolta dal fratello Girolamo, che ricorda di come il poeta fosse ostacolato «dagl'invidi e maligni» per la posizione raggiunta a corte e di quanto egli avesse «sofferto in diece anni a servizio de la casa Farnese, ma però senza frutto»³⁴. Sempre il commento informa delle ripetute richieste di licenza inoltrate senza successo dal Raineri al Duca Pier Luigi, per nulla amato dai suoi servitori negli anni piacentini.³⁵

Se si escludono la Repubblica di Genova e soprattutto quella di Venezia, nell'Italia delle grandi trasformazioni in atto e dei conflitti franco-spagnoli, la tendenza politica generale è quella che va verso la centralizzazione del potere e che inserisce gli Stati italiani nel contesto europeo delle grandi alleanze. In questo quadro si vanno indebolendo sempre più le esperienze repubblicane che in vario modo avevano caratterizzato l'Italia municipale. L'esigenza di stabilità e di quiete fa sì che gran parte degli intellettuali rivolgano le proprie speranze verso la figura catalizzatrice di un principe, spesso straniero. Nel corso dei tormentati rivolgimenti che vedranno scomparire la storica Repubblica di Siena, prima oggetto del controllo sempre più stretto del potere imperiale e poi annessa al Ducato di Toscana, due intellettuali senesi come Tolomei e Piccolomini invocano entrambi un intervento utile a pacificare Siena dalle lotte intestine tra le fazioni cittadine, rivolgendosi nei loro componimenti rispettivamente al re di Francia Enrico II e a Carlo V.

A Firenze la tradizione repubblicana che affonda le radici nell'età comunale rimane ben viva nei primi decenni del secolo. Dopo il fallimento della congiura

³³ A. Caro, *Lettere familiari*, cit., vol. I, p. 277.

³⁴ L'edizione dei *Cento Sonetti* ebbe luogo a Milano tra il 1553 e l'anno successivo e fu corredata dalla «brevissima esposizione» di Girolamo Raineri, fratello del poeta, che nella *princeps* è collocata come ultima sezione del volume e datata primo gennaio 1554. Il commento è oggi leggibile nell'edizione moderna della raccolta curata da R. Sodano all'interno della quale si trova smembrato in brevi brani a piè di pagina, in relazione al componimento cui fa riferimento. I passi citati si leggono rispettivamente in A. Raineri, *Cento Sonetti*, cit., p. 57 e p. 83.

³⁵ A proposito della richiesta di licenza si veda il sonetto XL e il relativo commento di Girolamo Raineri: «Al S. Pierluigi Farnese suo Signore, trovandosi l'autore mal contento di quella servitù per alcuni emuli dei principali che con diverse maniere gli insidiavano, vedendolo già salito in molta grazia del suo Signore; e con molta insinuazione e destrezza l'autore gli chiede licenza, com'avea fatto prima più volte, ma non l'ottenne», *Ivi*, p. 50.

del 1522 e la repressione della seconda esperienza repubblicana nel 1530, si assiste a un ricco movimento di esuli che dall'esterno non cessano di esercitare pressioni per un rovesciamento del potere mediceo. Tuttavia, anche il fuoriuscitismo fiorentino fu assorbito culturalmente e neutralizzato dal ducato di Cosimo De' Medici.³⁶ Significativa nel rappresentare il percorso che conduce i repubblicani a vestire i panni dei cortigiani è la figura di Luigi Alamanni, esule che trova rifugio in Francia presso il re Francesco I, conquistandone la fiducia e trasformandosi in voce ufficiale al servizio del suo protettore. Tra la piazza e la corte, insomma, il passo è breve – utilizzando le parole di un celebre studio di Giancarlo Mazzacurati dedicato proprio al poeta fiorentino delle *Opere Toscane* – e l'intellettuale sopravvive soltanto ricollocandosi all'interno di un nuovo sistema di poteri ed equilibri.³⁷ Non vi è dunque da stupirsi se, come vedremo, i componimenti politici dei poeti di primo Cinquecento siano ricchissimi di appelli a condottieri e principi, italiani o stranieri, spesso invocanti pacificazione e protezione per l'Italia o le patrie locali, in base alle appartenenze e alle alleanze internazionali in campo.

2.3 I componimenti politici nelle raccolte d'autore

Nel quadro storico e culturale che si è tracciato nel paragrafo precedente, l'affermazione della lirica in volgare passa attraverso l'introduzione della stampa e la nascita di un vivace mercato librario che trova in Venezia il proprio centro propulsore. Il primo trentennio del Cinquecento, che terminerà con la pubblicazione delle *Rime* bembiane, si era avviato nel 1501 con la pubblicazione dell'edizione aldina de *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca*, curata da Bembo e divenuta presto un riferimento tanto per la lezione del testo del *Canzoniere*, quanto per la sua veste tipografica. Sulla scorta di Petrarca e per

³⁶ Sul fuoriuscitismo fiorentino cfr. P. Simoncelli, *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino 1530-54*, Franco Angeli, Milano 2006.

³⁷ G. Mazzacurati, *1528-1532 Luigi Alamanni tra la piazza e la corte*, in, Aa.Vv., *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance. Actes du colloque international de Tours, 4-6 décembre 1986*, pp. 51-70.

ragioni di natura commerciale, il *liber* di rime diventa così il modello di base per la circolazione di testi poetici.

La diffusione della raccolta di poesia lirica nel Rinascimento ha suscitato nella critica moderna la necessità di interrogarsi sulle caratteristiche strutturali di questa forma editoriale, nell'intento di comprendere se vi fossero individuabili architetture organiche e unitarie, in relazione all'esempio fornito dal *Canzoniere*. Gli studi sulla ricezione dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* hanno chiarito che, nel Cinquecento, la percezione del libro petrarchesco come opera unitaria si fonda principalmente sulla generica comprensione del disegno narrativo segnato dalla vicenda dell'amore per Laura e sulla rilevazione di alcune connessioni intertestuali.³⁸ Le ragioni dell'ordinamento dei singoli tasselli all'interno del macrotesto, gli elementi di temporalità interna e referenziale, così come la stessa struttura di libro al tempo stesso «unito e bipartito»,³⁹ invece, sono acquisizioni ben più recenti. Paradossalmente, proprio «l'età dei canzonieri demolisce il *Canzoniere* nella sua forma originaria per ridurlo a una narrazione rimata di casi amorosi».⁴⁰ Accanto ai rimari e ai repertori che grammaticalizzano materia e forma del testo petrarchesco, facendone un grande bacino di *topoi* da cui attingere, sono soprattutto le edizioni commentate dell'opera a confermare la generale incomprensione della coerenza strutturale del *Canzoniere*. Se infatti l'aldina del 1501, esemplata in gran parte sul ms. Vaticano latino 3195, riportava correttamente la bipartizione del testo all'altezza della canzone 264, già l'edizione successiva, pubblicata sempre da Manuzio con titolo *Il Petrarca* (1514), riproduceva la divisione in due parti, spostandola però arbitrariamente al componimento 266, e facendola dunque coincidere con la prima indicazione della morte di Laura piuttosto che con la *mutatio animi*, di cui è portatrice la canzone *I'vo pensando, et nel penser m'assale* (Rvf 264).

³⁸ Sul Petrarca aldino cfr. G. Frasso, *Appunti sul Petrarca aldino del 1501*, in *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, a cura di R. Avesani et al., Roma 1984, vol. I, pp. 315-335. Sulla ricezione del *Canzoniere* nel Cinquecento: G. Gorni, *Il canzoniere*, in Id., *Metrica e analisi letteraria*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 113-136; C. Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, cit., p. 637 e sgg; N. Cannata, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto Libri, 2000; Id., *La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento*, «Critica del testo», VI/1, 2003.

³⁹ R. Antonelli, «*Rerum vulgarium fragmenta*» di Francesco Petrarca, cit., p. 400.

⁴⁰ G. Gorni, *Il canzoniere*, cit., p. 117.

La tendenza a sovrapporre dato biografico e poesia, senza cogliere di quest'ultima l'articolata architettura, si manifesta pienamente nell'edizione commentata del *Canzoniere* curata da Alessandro Vellutello (1525) il quale, dopo accurate ricerche sulla vita del poeta e su quella di Laura, modificò l'ordinamento dei testi per seguire l'effettiva cronologia degli elementi temporali riconoscibili nelle liriche.⁴¹ Suddivise così l'opera in tre sezioni, separando il sonetto proemiale dal corpo dei componimenti, e proseguendo con una prima parte (1-228) «veramente in vita» di Laura; un'altra «scritta in morte di lei» contenente tutti i componimenti che «dopo la morte di lei, di tal morte propriamente, o per circoscrizione o in altra forma parlano» (229-328); e infine un'ultima parte meno cospicua di testi «in diversi tempi et altri soggetti et a più persone» (329-365), aperta dalla canzone *Italia mia* e all'interno della quale si trovano anche le altre canzoni politiche e i sonetti avignonesi.⁴²

La percezione dell'unitarietà dell'opera petrarchesca, che la rende un canzoniere e non una raccolta di rime sparse, si limita, dunque, nel primo Cinquecento alla comprensione di determinati elementi riconducibili alle dicotomie vita/morte, amore/tormento, errore/pentimento, ma non ne scorge il più ampio tragitto entro il quale materia amorosa, poesia e identità dell'intellettuale costituiscono un unico sistema. Qual è dunque la dinamica di organizzazione dei componimenti nelle raccolte liriche che invadono il mercato editoriale e che si confrontano con il modello petrarchesco? Sia l'indagine strutturalista sui meccanismi di costruzione del testo, sia le ricerche sulla produzione del libro di poesia a stampa nel Cinquecento hanno avviato un genere di studi che ha fornito gli strumenti per valutazioni specifiche, tanto che oggi qualunque moderno commento a un libro di rime cinquecentesco si interroga sulla sua eventuale forma di canzoniere. Ripercorriamo dunque alcuni elementi già stabiliti dalla critica a proposito delle caratteristiche del canzoniere rinascimentale, aggiungendo infine alcune considerazioni a proposito del ruolo dei componimenti politici all'interno della struttura del libro di rime petrarchista.

⁴¹ *Le volgari opere del Petrarca con la espositione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Giovanni Antonio e Fratelli da Sabbio, Venezia 1525.

⁴² Cfr. S. Albonico, *Osservazioni sul commento di Vellutello a Petrarca*, in *Il poeta e il suo pubblico*, a cura di M. Danzi, R. Leporatti, Droz, Geneve 2012, pp. 63-100.

«Non ogni insieme di liriche fa canzoniere» scriveva Maria Corti e ricordava Francesco Erspamer riflettendo sull'organizzazione macro-testuale delle raccolte liriche cinquecentesche.⁴³ La prima questione da dipanare è prettamente teorica: cosa si intende per “canzoniere”? Le definizioni fornite dalla critica hanno insistito di volta in volta sull'elemento della «coerenza testuale»,⁴⁴ dell'organizzazione e dell'ordinamento interno della materia,⁴⁵ dell'autorialità che rende la collezione di rime «una sequenza pensata»⁴⁶ quali fattori di discriminare tra un canzoniere e una semplice raccolta di poesia. Non sono mancate neanche aperture tendenti a considerare quello del canzoniere «un genere fluido»⁴⁷ a seconda che se ne privilegino i singoli componimenti o il loro far parte di un tutto interdipendente, o prospettive che hanno proposto di introdurre accanto alla nozione di canzoniere definito da un principio e da una fine, quella di canzoniere, o libro di poesie, «infinito» da utilizzare per quelle sillogi che rimangono «potenzialmente aperte» e «disponibili a dilatarsi».⁴⁸

Le caratteristiche di un canzoniere, dunque, si distribuiscono su più livelli del testo e sono state rappresentate mediante alcuni marcatori testuali che Tiziano Zanato ha sintetizzato a partire dalle indagini già svolte da Enrico Testa, Marco Santagata e Niccolò Scaffai: incipit, explicit, isotopie semantiche, isotopie temporali, isotopie spaziali, isotopie di persona, titoli/rubriche, partizioni interne, connessioni intertestuali, *dispositio* degli elementi, progressione del senso, *elocutio*, poesie di poetica, interdiscorsività.⁴⁹ Sui primi due termini, incipit ed explicit del canzoniere rinascimentale, si sono espressi anche Gorni ed Erspamer,

⁴³ M. Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino*, «Strumenti critici», n. 27, IX, 1975, pp. 182-97, p. 182; F. Erspamer, *Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale*, «Schifanoia», IV, 1987, pp. 109-114, p. 109.

⁴⁴ S. Longhi, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)*, «Strumenti critici», n. 39-40, 1979, pp. 265-309, p. 265.

⁴⁵ G. Gorni, *Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine*, in M. Santagata, A. Quondam (a cura di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, cit., pp. 35-41.

⁴⁶ N. Cannata, *Il canzoniere a stampa (1470-1530)*, cit., p. 49.

⁴⁷ M. Santagata, *Connessioni intertestuali nel «Canzoniere» del Petrarca*, «Strumenti critici», n. 26, 1975, pp. 80-112, p. 80.

⁴⁸ G. Gorni, *Il libro di poesia cinquecentesco*, cit., p. 39.

⁴⁹ T. Zanato, *Il Canzoniere di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di A. De Petris e G. De Matteis, Longo, Ravenna 2008, pp. 53-111, p. 54; gli studi cui il critico fa riferimento sono M. Santagata, *Connessioni intertestuali*, cit., E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Il Melangolo, Genova 1983; N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Le Monnier Università, Firenze 2005.

il primo ragionando sulle posizioni «Alfa e Omega», che determinano i confini del libro di rime cinquecentesco, il secondo studiandone l'articolazione in struttura unitaria, a partire proprio dalle caratteristiche dei componimenti proemiali. Secondo questi studi, principio e fine del canzoniere rinascimentale sembrano essere dettati dall'archetipo petrarchesco: un numero significativo di sillogi d'autore, infatti, sono introdotte da un sonetto proemiale e chiuse da una canzone spirituale. Erspamer osserva che i libri di rime cinquecenteschi solo di rado iniziano deliberatamente (e non perché edizioni postume o comunque non controllate dall'autore) *in medias res*, mentre ben più frequentemente essi sono aperti da sonetti proemiali con funzione diegetica, che per contenuto e ripresa di citazioni discendono dal modello. La funzione di questi componimenti d'esordio – sostiene Erspamer – va cercata, più che nella necessità di stabilire una progressione narrativa delle rime, nelle ragioni editoriali del nuovo mercato a stampa, che esigevano la commercializzazione di un prodotto riconoscibile come chiuso e finito.

Nella poesia cinquecentesca, tuttavia, non si incontra qualcosa di simile a quanto proposto da Petrarca nella complessa architettura del *Canzoniere*. Molti poeti non si occuparono nemmeno di pubblicare le proprie rime in un'edizione personale, che spesso arrivò postuma e dunque sprovvista di una strutturata organizzazione delle liriche. Anche nelle raccolte d'autore, comunque, si riscontrano modalità di disposizioni dei testi che si allontanano dal modello petrarchesco dell'autobiografia spirituale in versi, come l'ordinamento su base metrica guidato da istanze di allargamento di generi e modelli esperiti, l'inserimento nelle raccolte di un numero di liriche pari a cento o la suddivisione in tre libri, eseguita sulla scorta del modello oraziano. Esistono poi anche canzonieri che rivendicano più libertà sul fronte della materia e dei temi trattati, rispetto alla consolidata egemonia del rimare autobiografico e amoroso, destinando ampio spazio a liriche d'occasione, d'argomento morale e anche politico. Così sono ad esempio i *Cento Sonetti* di Alessandro Piccolomini che, nell'epistola a Vittoria Colonna (nipote dell'omonima poetessa), posta in prefazione alla silloge, scrive chiaramente di volersi dedicare a «materie morali e piene di gravità, ad imitazion d'Orazio» e non esclusivamente a «sospiri e

tormenti amorosi, e fiori, erbe e frondi»⁵⁰ di cui è ricchissima la lirica italiana. O, ancora, i *Cento Sonetti* di Antonio Raineri sono dominati da una vocazione encomiastica e d'occasione più che dal disegno di un percorso autobiografico e amoroso.

Venendo alla presenza dei componimenti politici, non è facile individuare un comune orientamento che ne muova l'inserimento e la collocazione all'interno dei canzonieri rinascimentali. Le tre canzoni civili petrarchesche si trovavano incastonate nel *Canzoniere* quali frammenti di un'unica vicenda intellettuale che ogni componimento realizza in maniera complementare agli altri. Così non è invece nelle sillogi petrarchiste che, quando comprendono componimenti politici al proprio interno, spesso sembrano collocarli in maniera del tutto casuale. Soltanto in alcuni casi si possono individuare criteri di organizzazione strutturale. Si rileva in particolare una certa propensione a posizionare i componimenti politici in chiusura di raccolta, probabilmente anche sulla scorta della proposta editoriale di Vellutello, che individuava nelle canzoni petrarchesche qualcosa di estraneo al percorso tracciato dagli altri componimenti, collocandole nell'ultima sezione del libro dedicata alle liriche non riconducibili alla vicenda di Laura. Un'altra ragione di questa *dispositio* potrebbe individuarsi nella volontà di dare alla raccolta una struttura ascensionale, che collochi in chiusura le forme della *gravitas*. La materia più seria si presenta come quella più adatta a occupare le zone conclusive delle raccolte, in linea con le esigenze di omaggio encomiastico e le scelte di ordinamento metrico che tendono a concludere la silloge nel segno di un registro solenne. La canzone politica così, in alcuni casi, può dunque prendere il posto di quella spirituale e di preghiera nel ruolo di «Omega» del libro di rime. È il caso di Trissino nelle *Rime* del 1529 che, se si escludono le egloghe pastorali poste al margine, si chiudono con tre canzoni, di cui le ultime due sono di

⁵⁰ Cfr. D. Chiodo, *Prefatoria ai Cento Sonetti di Alessandro Piccolomini*, cit., p. 13: «Ho tolte adunque alcune de le mie rime e quelle vi mando con questa mia, le quali, non tutte, i sospiri e le lagrime, e l'istoria finalmente contengano de' miei amori, com'han fatto de le rime loro fin qui la maggior parte di coloro che sonetti o canzoni sono stati soliti di comporre: in maniera che non è mancato chi abbia àuto ardire di affermare che le rime liriche italiane non comportano altro che sospiri e tormenti amorosi, e fiori, erbe e frondi. Ma buona parte de' miei sonetti vedrete fondata in diverse materie morali e piene di gravità, ad imitazion d'Orazio, il quale ammira grandemente e tengo in pregio».

argomento politico, in omaggio a due personaggi del calibro di papa Clemente VII e del cardinale Ridolfi. Lo stesso vale per Sandoval di Castro, che pone la canzone politica *Alma reale e di maggior impero*, dedicata a Carlo V e alla guerra contro i turchi, a conclusione del suo compatto canzoniere amoroso di 48 componimenti.⁵¹ E anche Ludovico Paterno, nella propria monumentale raccolta, il *Nuovo Petrarca*, suddivide i componimenti alla maniera di Vellutello in tre sezioni, delle quali l'ultima è dedicata alle rime non amorose, aperte da una canzone politica chiaramente ispirata a *Rvf* 128.

Casi eccezionali sono invece quelli di Guidiccioni e Alamanni, che inseriscono nelle proprie raccolte ampi gruppi di testi politici. Il manoscritto autografo su cui si basa l'edizione critica delle *Rime* di Guidiccioni,⁵² infatti, pone in apertura 14 sonetti, dedicati alla rovina di Italia, che costituiscono una vera e propria corona politica, cui segue senza alcun segno separatore la serie di 63 sonetti amorosi. Le *Opere Toscane* di Alamanni, come vedremo più avanti, contengono al proprio interno un'ampia sperimentazione di generi letterari, che comprende anche tre sezioni di sonetti. La seconda e la terza sezione sono composte quasi esclusivamente da testi di carattere politico ed encomiastico, aventi come unico oggetto la lode del re francese Francesco I. Entrambe sono introdotte da una didascalia di dedica al sovrano.⁵³ La raccolta, del resto, trova nella celebrazione encomiastica una delle proprie ragioni principali.

⁵¹ Il volume è concluso da 95 stanze che seguono la canzone politica ma che si possono considerare come una sezione a parte rispetto all'organizzazione della raccolta.

⁵² Si tratta del manoscritto Parmense 344, alla base dell'edizione critica di G. Guidiccioni, *Rime*, a cura di E. Torchio, cit. Si veda anche E. Torchio, *Giovanni Guidiccioni: sonetti in sequenza d'autore (il ms. Parmense 344)*, «Italique», IX, 2006, pp. 31-63.

⁵³ Le *Opere Toscane* sono composte da due volumi, all'interno dei quali si trovano sezioni di componimenti raggruppati per genere metrico, intervallate da apposite rubriche che segnalano la suddivisione. All'interno del primo volume si trovano due sezioni di sonetti, di cui la prima è preceduta da una rubrica che riporta esclusivamente l'indicazione «Sonetti di Lui. Alam.», ma che è introdotta da un sonetto esplicitamente dedicato al sovrano francese. Sempre nel primo volume, invece, la seconda sezione di 50 sonetti è anticipata da una rubrica che recita: «Sonetti di Lui. Alam. Scritti al Chris. Re Fran. Primo». Una rubrica simile: «Sonetti di Lui. Alam. Scritti al Chr. Re Fran. P.», introduce nel secondo volume la terza sezione di sonetti della raccolta composta da 72 testi. Le due sezioni contengono però anche componimenti che, segnalati come sonetti, non lo sono effettivamente: una canzone, tre ballate e un madrigale. I sonetti effettivi compresi nelle due sezioni dedicate a Francesco I sono dunque 117. Nonostante la dedica al sovrano, la terza sezione contiene anche sonetti encomiastici rivolti a Vittoria Colonna e alcuni testi di carattere amoroso.

In altri casi, i componimenti politici si alternano a quelli amorosi, costituendo brevi serie affini nella forma e nel contenuto. Un esempio interessante in questa direzione è quello di Pietro Bembo. Vi sono infatti alcune rilevazioni critiche che consentono di ipotizzare un ruolo significativo affidato al principale sonetto politico delle *Rime* che rielabora alcuni motivi di *Italia mia: O pria sì cara al ciel del mondo parte*. Le *Rime* bembiane furono pubblicate per la prima volta nel 1530 e composte di 114 testi, portati a 138 nella successiva stampa del 1535, con l'inserimento tra gli altri componimenti anche del sonetto politico, e infine ancora aumentate a 179 pezzi nell'edizione postuma del 1548 curata da Carlo Gualteruzzi, che vede anche il reintegro di 14 componimenti tratti dagli *Asolani*. Attraverso un'analisi delle modifiche e degli spostamenti operati nelle diverse edizioni della raccolta, Simone Albonico ha suggerito di rivalutare l'impegno dispiegato da Bembo nella costruzione di un disegno strutturale in vista dell'ultima edizione, riconoscendo i segni di una tripartizione interna che vedrebbe succedersi nella raccolta del '48: un vero e proprio canzoniere di impostazione narrativa a carattere prevalentemente amoroso (1-134), un gruppo di sonetti di argomento vario d'occasione, tutti successivi al '30 e tutti rivolti a un destinatario (136-155), e infine una sezione di liriche in morte di svariati personaggi aperte dalla canzone dedicata al fratello Carlo *Alma cortese* (156-179).⁵⁴ In questa prospettiva assumerebbe una funzione interessante il testo politico *O pria sì cara al ciel del mondo parte* (edito per la prima volta nel 1535) che secondo la proposta di Albonico assumerebbe una funzione di stacco, separando il "canzoniere" amoroso dalla seguente serie epistolare. In questa struttura tripartita lo studioso ha individuato un segno della fortuna esercitata dall'edizione commentata del *Canzoniere* operata da Vellutello nel 1525.⁵⁵

⁵⁴ Utilizzo qui, alla maniera di Albonico, la numerazione effettiva della stampa Dorico del 1548, e non quella dell'edizione delle *Rime* a cura di C. Dionisotti, Utet, Torino 1966, dalla quale sono assenti i 14 testi che Bembo recupera dagli *Asolani* e inserisce nella nuova edizione. Cfr. S. Albonico, *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo*, «Filologia italiana», I, 2004, pp. 159-180.

⁵⁵ Cfr. *Ivi*, p. 171: «Con freddezza degna di lui, sembra che il grande arbitro delle lettere sia andato a cercare una soluzione proprio là dove non ci aspetteremmo che potesse rivolgere lo sguardo, cioè nella bizzarra configurazione del canzoniere petrarchesco procurata da Alessandro Vellutello, che non per niente aveva enfatizzato le ragioni del romanzo per procedere a un capillare riordinamento dei testi, operando una tripartizione dei testi del canzoniere: una parte in vita e una in morte, nelle quali "tutta l'opera sarà contenuta", e una terza parte con i testi "che 'n diversi tempi et altri soggetti, et a più terze persone da lui furono scritti"».

Più recentemente Andrea Donnini ha curato una nuova edizione critica esemplata sul manoscritto Viennese 10245, tenuto già in considerazione da Albonico, e non utilizzato invece da Dionisotti, contenente correzioni tarde e preferito in qualità di ultima volontà dell'autore all'edizione postuma.⁵⁶ Nel manoscritto, il sonetto *O pria sì cara al ciel* si trova già, e per la prima volta, al di fuori del vero e proprio canzoniere amoroso. Se ne ricava dunque una cronologia interna alle fasi di redazione che vede il testo politico inizialmente collocato nella parte finale della raccolta, ma comunque all'interno della struttura del canzoniere amoroso. La fase successiva vede invece il sonetto, tanto nel manoscritto Viennese quanto nell'edizione postuma, esterno alla sezione amorosa e in apertura di quella di argomento vario. Albonico e Donnini rilevano inoltre che anche all'interno della prima parte della raccolta si possano riconoscere serie encomiastico-epistolari alternate a quelle di carattere amoroso con funzione di pausa (Donnini) o di elemento divisorio che precede nuove direzioni di svolta della narrazione (Albonico). Così nella Dorico, la breve serie di sonetti 42-44 a Eleonora Gonzaga delimita l'ingresso verso una nuova zona macro-testuale dedicata alla consapevolezza della sofferenza d'amore. Allo stesso modo il gruppo 123-127 di natura occasionale si situa al termine di una serie amorosa e precede i componimenti di preghiera conclusivi della sezione, caratterizzandosi come un compatto nucleo cronologico risalente al 1526, aperto e chiuso proprio da due sonetti legati rispettivamente agli avvenimenti politici della battaglia di Mohacz e della lega di Cognac.⁵⁷

Dai dati critici raccolti ne consegue, dunque, che i testi civili compresi nelle *Rime* bembiane sono trattati deliberatamente come elementi alternativi a quelli amorosi nell'economia strutturale della raccolta. Sia i sonetti del 1526, sia il sonetto *O pria sì cara del mondo parte* sembrano infatti rientrare nella materia di

⁵⁶ P. Bembo, *Le rime*, a cura di A. Donnini, cit..

⁵⁷ Albonico osserva che tutti i testi compresi tra 128 e 134 sono databili al 1528 e che di conseguenza tra i testi 127 e 128 verrebbe a porsi cronologicamente l'anno del Sacco di Roma. Cfr. *Ivi.*, p. 164. L'osservazione è interessante se si rileva che il sonetto 127, inviato al datario di Clemente VII, è dedicato al motivo delle piacevolezze dell'*otium* letterario rispetto ai *negotia* politici nello scenario di crisi della realtà storica italiana, la cui allusione acquista forza proprio alla luce della violenza del Sacco. Si veda a questo proposito il commento di Dionisotti, in P. Bembo, *Prose e Rime*, cit., p. 599: «l'involontaria, ma non perciò meno significativa, coincidenza spiega, che esso risultasse documento ridicolo di egoistica ignavia e imprevidenza e suscitasse nella cerchia del Giberti la risposta satirica per le rime del Berni».

argomento vario che l'operazione di Vellutello doveva aver contribuito a percepire come un vero e proprio genere a sé stante. Come il *Canzoniere* di Petrarca curato dal letterato lucchese nel 1525 presentava la canzone *Italia mia* ad apertura della terza parte, contenente testi «in diversi tempi et altri soggetti et a più persone», anche il testo più propriamente politico delle *Rime* bembiane, il sonetto *O pria sì cara al ciel del mondo parte*, dedicato proprio al motivo delle rovine di Italia percorsa da genti barbare, si trova posto in posizione di avvio della sezione occasionale e epistolare della raccolta.⁵⁸ Certamente l'edizione commentata del *Canzoniere* del 1525 deve avere in qualche modo contribuito a fissare nell'immaginario collettivo l'idea che la canzone *Italia mia* rappresentasse il testo di argomento extra-amoroso per eccellenza, in una sorta di gerarchia che, nell'ambito del liminare, la vede emergere in posizione di preminenza. Se non a una deliberata volontà di uniformarsi alla riorganizzazione proposta da Vellutello, almeno a questa suggestione potrebbe rispondere la scelta di Bembo di eliminare il sonetto che, come vedremo, più di tutti è debitore di *Italia mia*, dalla vicenda di innamoramento/tormento/pentimento tracciata dal canzoniere della prima parte della raccolta.

2.4 Le antologie: il caso delle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* (1545)

⁵⁸ Cfr. S. Albonico, *Osservazione sul commento di Vellutello a Petrarca*, cit., p. 75. Il critico, coerentemente alla tesi sostenuta nel saggio, ha individuato nella collocazione del sonetto *O pria sì cara al ciel sì mondo parte* una conferma all'ipotesi dell'influenza esercitata da Vellutello sull'organizzazione strutturale della raccolta di Bembo.

A partire dagli anni Quaranta del Cinquecento e almeno fino agli anni Sessanta il principale veicolo di trasmissione a stampa dei testi lirici non furono le raccolte personali, volute e pubblicate dai singoli poeti o da curatori postumi, quanto piuttosto le antologie miscellanee di rime che riunivano un gran numero di componimenti di svariati autori. Un genere editoriale nuovo, avviato nel 1545 dalla pubblicazione delle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte. Libro primo*, ideata e realizzata presso l'officina tipografica veneziana di Gabriel Giolito de Ferrari, allestita dal poligrafo Lodovico Domenichi. A questa esperienza fa seguito una fortunata serie di antologie di impostazione simile, prodotte prima dallo stesso Giolito e poi da altri editori che presto ne imitano la struttura, diventandone concorrenti. La serie di libri di rime di tipologia giolitina, dal 1545 fino al 1556, conta sette raccolte che si distinguono per l'indicazione di una numerazione tesa a dar continuità al «Libro primo» e conclusa dal «Libro settimo», pubblicato sempre da Giolito. Il percorso, però, è tutt'altro che lineare e tra il primo e l'ultimo libro si frappongono un «Libro terzo» (1550) e un «sesto» (1553) stampati sempre a Venezia, ma da Bartolomeo Cesano, al segno del Pozzo, e un «Libro quarto» (1551) pubblicato stavolta fuori dalla Serenissima, presso Giaccarello, a Bologna. A dimostrazione della vivacità di un mercato editoriale agguerrito e privo di scrupoli, il «Libro Terzo» curato da Andrea Arrivabene brucia sul tempo la pubblicazione della raccolta che per Giolito avrebbe dovuto continuare la numerazione della propria serie, le *Rime di diversi illustri signori napoletani*, apparse poi a stampa con l'indicazione di «Libro quinto» nel '52. Dal 1556 in poi la numerazione si interrompe per ritornare nel 1560 nell'antologia che la esaurisce definitivamente con il «Libro nono», stampato a Cremona dall'editore Conti. In mezzo va ricordata almeno l'importante raccolta curata da Girolamo Ruscelli nel '58, presso i fratelli veneziani Sessa, *I fiori delle rime de' poeti illustri nuovamente raccolti e ordinati*, e i due volumi dell'antologia di Dionigi Atanagi, stampata ancora a Venezia presso i tipi di Avanzo nel '65. Inoltre, nel momento in cui si consolida, la linea principale di antologie di imitazione giolitina genera la nascita di specifici sottogeneri, destinati anch'essi a conoscere un'ampia diffusione. La raccolta di rime di «signori napoletani» offre lo spunto per la replicazione del raggruppamento locale, riprodotto nel libro, curato a Venezia da

Ruscelli, di *Rime di diversi eccellenti autori bresciani* (1553), mentre soprattutto la seconda metà del secolo vedrà l'affermarsi di antologie dedicate a personaggi illustri, spesso donne, come nel caso del *Tempio* in onore di Giovanna D'Aragona, del 1555.

La critica ha da tempo stabilito la centralità assunta dai libri di rime antologici nella storia del sistema lirico petrarchista e il legame tra il fenomeno poetico e la sua sede editoriale di più ampia diffusione.⁵⁹ Dagli studi dedicati alla generale proliferazione di libri di rime, più che dalle poche analisi specifiche condotte sui singoli esiti editoriali,⁶⁰ si ricavano alcuni elementi utili alla comprensione delle ragioni di questa tendenza, propria della produzione poetica di almeno un ventennio del secolo XVI. Innanzitutto spicca la centralità di Venezia all'interno del mercato librario. Quasi tutte le antologie, a eccezione delle due pubblicate a Bologna e Cremona, sono stampate nelle officine tipografiche della Serenissima, dove in quegli anni si pubblicano la maggior parte dei libri di genere lirico prodotti in Italia. Proprio dagli ambienti culturali veneziani legati a Domenichi e alla fabbrica di Giolito sono scelti tanti degli autori antologizzati nel *Libro primo delle Rime diverse* del '45.

A proposito dell'avvicinarsi di tanti volumi antologici, è stato stabilito come questi rappresentino in quegli anni una vera e propria moda che coinvolge gli stampatori, i poeti e il pubblico di lettori. Fin dal primo esemplare prodotto da Giolito questi libri sono tascabili, di piccolo formato, in ottavo, destinati a un'élite culturale che ne fa uno strumento di diletto e passatempo. La dimensione sociale di tali prodotti editoriali si sposa bene con la stessa natura collettiva della lirica petrarchista, che rende la pratica poetica un simbolo di appartenenza culturale. Il

⁵⁹ Oltre alla edizione moderna delle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* (1545), a cura di F. Tomasi, P. Zaja, cit., per lo studio delle antologie di lirica nel Cinquecento cfr. M. L. Cerron Puga, *Materiales para la construcción del canon petrarchista: las antologías de Rime (libros I-IX)*, «Critica del testo», II/1 1999, pp. 259-290; M. Bianco, E. Strada (a cura di), *I più vaghi e i più soavi fiori: studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001; A. Quondam, *Il pubblico della poesia*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto, G. Pedullà, vol. II, Einaudi, Torino 2011 pp. 79-86. L'insieme delle raccolte antologiche di tipologia giolitina e il loro contenuto è consultabile, in alcuni casi anche attraverso digitalizzazioni dei testi, nel sito del progetto ALI-RASTA, *Antologie della lirica italiana. Raccolte a stampa* (<http://rasta.unipv.it>). Sulla produzione lirica petrarchista a stampa e sulla tipografia dei Giolito cfr. A. Nuovo, Ch. Coppens, *I Giolito nell'Italia del XVI secolo*, Droz, Geneve 2005.

⁶⁰ L'unica edizione moderna di un'antologia cinquecentesca è quella del *Libro primo delle Rime diverse*, cit.

libro di *Rime diverse* del '45 raccoglie un vasto numero di autori con l'obiettivo di fornire una rassegna completa del panorama lirico contemporaneo che, accanto alle voci più affermate, come quella di Pietro Bembo e di altri grandi autori morti senza aver pubblicato un'edizione personale delle proprie rime, come Molza e Guidiccioni, inserisce quelle di poeti dilettanti e sconosciuti. Si tratta dunque di «un libro di petrarchisti e per petrarchisti»,⁶¹ progettato come una mossa commerciale dalla tipografia dei Giolito che aveva già contribuito all'affermazione della categoria di «petrarchista», con la pubblicazione del dialogo di Niccolò Franco nel 1539. È anche per effetto della diffusione di questi libri che il codice lirico volgare sembra uniformarsi: pur nelle differenze individuali, tra i tanti autori raccolti dalla giolitina è, infatti, riconoscibile una patina linguistica e stilistica comune che agisce da collante all'interno di libri che riuniscono autori provenienti da regioni geografiche differenti. I testi e i poeti petrarchisti invadono così il mercato librario, consacrando specialmente il genere del sonetto a sede privilegiata dell'esercizio lirico. La raccolta di rime agisce quale fattore di propagazione del codice, a uso di chiunque voglia imparare a padroneggiarlo.

Franco Tomasi, nell'introduzione all'edizione curata insieme a Paolo Zaja del *Libro primo* delle *Rime diverse*, ha accuratamente indagato le ragioni di ideazione e allestimento della raccolta. È emerso come i criteri di selezione di autori e testi non sempre siano riconducibili a un progetto preciso che legghi i componimenti in base a caratteristiche simili o li ordini in virtù di uno specifico percorso. In più casi l'impostazione palesa una certa approssimazione e le scelte sembrano motivate da ragioni di interesse, che rimandano più all'appartenenza di Domenichi e Giolito all'ambiente culturale veneziano che a giustificazioni di qualità letteraria. La raccolta dei testi sembra, infatti, essere stata motivata per lo più dall'esigenza di collezionare quanto più materiale inedito possibile.⁶² Nel tempo le cose cambieranno e nella storia dei libri di *Rime di diversi* ci si imbatte in prodotti editoriali più accurati e ragionati rispetto a quanto avviene inizialmente. Con Ludovico Dolce e soprattutto con Girolamo Ruscelli si assiste a

⁶¹ A. Quondam, *Il pubblico della poesia*, cit., p. 80.

⁶² F. Tomasi, *Introduzione*, in *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, cit., pp. XXI-XXXIV.

prove più meticolose, volte a consacrare consapevolmente un canone di autori eccellenti.⁶³

Agli albori di questo percorso, la raccolta giolitina del 1545 raccoglie 539 poesie, di cui più del 90% sonetti, per un totale di 91 autori, aperti da Pietro Bembo e conclusi da Pietro Aretino, sostituito nella seconda ristampa del 1546 nella chiusura del libro dallo stesso Domenichi, che pone così il proprio sigillo sull'opera divenuta di grande successo.

Oltre che per la sua struttura editoriale, l'antologia costituirà un modello anche per gli autori scelti, che saranno ripresi nei libri successivi e che nel loro insieme restituiscono uno spaccato di cosa fosse la lirica volgare a quella data. L'edizione moderna del *Libro primo* ha permesso di giungere a delle prime conclusioni circa il modello predominante che si afferma da questo repertorio di forme. Alla domanda «quale petrarchismo» emerge dalle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* del '45, Tomasi risponde indicando l'eterogeneità di voci contenute nella raccolta, ma osservandone in ogni caso l'appartenenza a un sistema formale e tematico coerente all'insegna di una lingua lirica unificante. L'intento di sancire l'autorità bembiana è testimoniato dalla posizione di apertura del volume, e la volontà di dimostrarne la funzione di modello da cui discendono le rime contenute nella raccolta si accompagna alla rivendicazione della centralità veneziana nel processo di definizione della lirica volgare moderna.

All'interno delle *Rime diverse* del 1545 convivono certamente forme differenti di imitazione dell'esempio petrarchesco, che vanno dalle orchestrazioni più originali e raffinate – Tomasi prende in considerazione il sonetto XXI, 21 di Guidiccioni – alle prove più meccaniche, che rinunciano alla *variatio* individuale per una ripresa massiccia che di fatto irrigidisce il modello, semplificandolo. A vantaggio di questa *lectio faciliior* del codice, avrà certamente avuto un ruolo di rilievo anche la regia editoriale della raccolta che mirava specialmente a catturare l'interesse dei lettori proponendo forme e generi che ne asseconassero i gusti. Nonostante le differenziazioni dei gradi stilistici e le variazioni interne al codice, il libro giolitino sembra però sancire una «crescente cristallizzazione delle forme e

⁶³ Cfr. Id., *Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, in *I più vaghi e i più soavi fiori*, cit., pp. 77-111.

del repertorio tematico-lessicale, che produce un sistema linguistico chiuso sino alla claustrofobia, nel quale spesso non è facile cogliere la peculiarità delle singole voci». ⁶⁴

Ecco dunque che la serie di *Rime di diversi* inaugurata da Giolito e Domenichi nel '45 rappresenta uno strumento insostituibile per osservare senza mediazioni le dinamiche di codificazione e fruizione del modello petrarchesco. La selezione di un gran numero di autori e testi consente, infatti, di comprendere uno degli aspetti più significativi del fenomeno, ovvero il radicamento diffuso di questa maniera di verseggiare in una lingua comune che replica forme e argomenti. Le antologie attestano l'appropriazione generalizzata del linguaggio lirico petrarchista come elemento di socialità tipico di una categoria determinata di uomini colti, poeti professionisti e dilettanti, funzionari delle corti, nobildonne intellettuali:

Anche grazie ai libri di rime, e forse soprattutto grazie a essi, per la forza pervasiva del petrarchismo, si costituisce e si radica, insomma, quella *res publica* letteraria di conformi per seconda natura: cioè, per una distintiva forma culturale, fatta soprattutto di pratiche ordinarie nei luoghi e nei tempi appropriati, dalla corte all'accademia, dove occorre dimostrare performativamente di saper parlare e di saper scrivere e di saper stare al mondo. Il galateo in un sonetto. ⁶⁵

Data l'importanza della serie di *Rime di diversi* nel contesto editoriale del XVI secolo e il loro ruolo decisivo nella diffusione del petrarchismo, è utile verificare in che misura questi libri contemplino l'inserimento di testi politici all'interno della propria struttura. Un'indagine sommaria può già facilmente attestare l'esistenza di un insieme significativo di rime di argomento non amoroso, né spirituale o di pentimento. I due volumi di *Rime di diversi nobili poeti toscani* curati da Dionigi Atanagi nel 1565, ad esempio, complice l'ausilio delle tavole conclusive contenenti preziose informazioni utili alla contestualizzazione dei testi, rivelano un gran numero di componimenti

⁶⁴ F. Id, *Introduzione*, in *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, cit., p. XLII.

⁶⁵ A. Quondam, *Il pubblico della poesia*, cit., p. 86.

encomiastici, legati ad avvenimenti storici o genericamente ideologici e politici.⁶⁶ Per un'analisi più ravvicinata, possiamo soffermarci proprio sull'antologia giolitina di *Rime diverse* del '45, dove i sonetti politici non mancano e complessivamente le rime non amorose costituiscono un gruppo non trascurabile nell'economia della silloge.⁶⁷

A ragioni di opportunità politica sono riconducibili innanzitutto alcuni elementi strutturali del libro. L'antologia, infatti, è rivolta con una dedica iniziale da Lodovico Domenichi a Diego Hurtado de Mendoza, ambasciatore imperiale a Venezia dal 1538 fino al '47. Coerentemente alla scelta del dedicatario cesareo, la chiusura del libro è affidata a un capitolo in terza rima e a un sonetto filo imperiale di Pietro Aretino che concludono il libro nel segno dell'imperatore Carlo V, almeno fino alla seconda ristampa della raccolta, quando i testi saranno espunti e sostituiti da componimenti dello stesso Domenichi. Nonostante l'impronta filospagnola che così assumono le *Rime diverse*, in realtà i curatori non sembrano particolarmente interessati a mantenere un orientamento politico coerente all'interno dell'antologia, tanto che non vi mancano affatto i testi di natura filo-francese. Anche tale apparente incoerenza si spiega probabilmente alla luce dell'assenza di un progetto organico che andasse oltre la necessità di accogliere quanto più materiale inedito possibile nella raccolta.

La lettura dei testi contenuti nell'antologia, agilmente perseguibile grazie all'ausilio della moderna edizione, sebbene non sempre immediata, dato l'insieme di allusioni non in tutti i casi scioglibili in assenza di specifici studi e commenti critici, consente di rilevare tra i 539 testi complessivi delle *Rime diverse* l'inclusione di un nutrito e variegato insieme di componimenti politici. Alcuni testi affrontano questioni di carattere storico e ideologico, altri sono rivolti a principi e sovrani, italiani e stranieri, e attestano la militanza dei lirici cinquecenteschi all'interno delle corti e al servizio di nobili signori, nonché il posizionamento dei poeti e delle stesse corti italiane nello scacchiere delle

⁶⁶ Cfr. *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi*, Venezia, Lodovico Avanzo, 1565.

⁶⁷ Già Domenico Chiodo osserva che «anche nella stessa antologia giolitina del 1545 le rime non amorose sono sì inferiori di numero ma non certamente irrilevanti nel costituire pur soltanto numericamente il corpo del volume». D. Chiodo, *Un petrarchismo negletto*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, vol. II, cit., p. 296.

alleanze internazionali tra l'appartenenza al fronte filo-francese e quello filo-imperiale:

- P. Bembo *Signor, poi che Fortuna in adornarvi*
- B. Ferrino *Tardi nato, DELFIN , veloce cresci*
- T. Castellani *Signor invitto, a cui con tanti pregi*
- G. Camillo *Fermi Giove nel cielo i patti nostri
Lucida perla in quella conca nata
Oceano, gran padre delle cose
Padre, che turbi il cielo e rassereni
Re degli altri superbo altero Augello
Ossa di meraviglia e d'onor piene
Fiamme ardenti di Dio, Angeli santi
Lega la benda negra*
- G. Muzzarelli *Italia mia, il tuo sì lungo pianto
Terreno Giove, a cui l'alto governo*
- J. Marmitta *Poiché in questa mortal noiosa vita
Chi può sì degna ed onorata impresa*
- F. Coppetta *Di quel sugo letal ch'a morte spinse*
- F. M. Molza *Anima bella e di quel numer una
Torbida imago e ne l'aspetto scura
Piangi secol noioso e d'orror pieno*
- G. Guidiccioni *Viva fiamma di Marte, onor de' tuoi
Dal pigro e grave sonno, ove sepolta
Da questi acuti e dispietati strali
Questa, che tanti secoli già stese
Prega tu meco il ciel de la su' aita
Fia mai quel dì che'l giogo indegno e grave
Il Tebro, l' Arno, il Po queste parole
Il non più udito e gran publico danno
Mentre in più largo e più superbo volo
Ecco che muove orribilmente il piede
Dunque, Buonviso mio, del nostro seme
Vera fama fra i tuoi più cari sona
Empio ver me di sì gentil riesci*
- F. Spira *Poiché l'ingorda e travagliata voglia*
- L. Alamanni *Io pur la Dio mercé rivolgo il passo*

*Già si sente arrivar, Francesco chiaro
 Come sia frale e vil la vita umana
 Mentre mirate il nuovo sole in cima
 Veramente son io colombo puro
 Poiché per dispogliar del vello d'oro
 Or che vien l'inimico e ' n vista appare
 Or ch'io veggio il mio Re ne l'armi avvolto
 Non si può sollevar in alto a volo
 Se più di sofferenza armato allora*

- A. Caro *O del terreno Giove altero figlio
 Dopo tanti trionfi e tante imprese*
- A. Giovio *Tebro, che d'Appennin per valli apriche*
- V. Colonna *Vinca gli sdegni e l'odio vostro antico*⁶⁸
- V. Gambara *La bella Flora, che da voi sol spera*
- B. Daniello *La nobil donna che vincendo il freno
 Quant'era il me', seguendo 'l buon costume
 Sacro di Giove augel, ch'irato scendi
 Ben puoi tu girne omai spumoso altero
 O non pur solo degno a cui s' inchine
 Santo Signor, che 'l grand'uffizio avete*
- L. Dolce *Questa già del gran mar donna possente*
- F. Coccio *Cinta di allori la famosa testa*
- L. Capilupi *Figlia di Giove e madre alma d'amore*
- M. A. Doni *Fra' tuoi più cari e generosi figli*
- B. Tasso *Signor, a cui de' suoi gran regni ha dato*
- L. Domenichi *Mentre senza temere oltraggio o scorno
 Padre del ciel, se mai ti mosse a sdegno*
- P. Aretino *Poiché degno non son di laudarvi
 L'invidia che dà menda al ciel che gira*

⁶⁸ Il sonetto nell'antologia è attribuito a V. Gambara, ma come si chiarisce nelle note conclusive dei curatori è di V. Colonna.

Tomasi individua ad apertura della silloge un'ampia sezione di poeti di grande fama, seguita da sequenze che addensano poeti di provenienza geografica e area culturale affine, legati da fitte relazioni reciproche il cui perno è spesso lo stesso Domenichi: i comensi, i ferraresi, i piacentini, i veneziani. I componimenti politici non sembrano un'esclusiva di un determinato insieme geografico, né tantomeno di alcuni autori rappresentati con un maggior numero di testi, ma piuttosto appaiono distribuiti trasversalmente nell'antologia. In alcuni casi si possono individuare gruppi compatti di componimenti politici che, all'interno delle sequenze di ogni autore, costituiscono corone composte da testi affini per argomento. È il caso degli 8 componimenti politico-encomiastici di Giulio Camillo, di cui 7 sono dedicati alla lode della casata di Francia e occupano in blocco la prima parte della sezione di 21 componimenti del poeta. O è ancora il caso dei 13 componimenti politici di Guidiccioni, che aprono l'imponente partizione di 73 testi a lui riservata. Sono interessanti, inoltre, i casi di quegli autori rappresentati nell'antologia giolittina prevalentemente, o in maniera esclusiva, da un gruppo massiccio di testi politici ed encomiastici come Bernardino Daniello e Luigi Alamanni. Complessivamente il fatto che, in seguito alla ricerca e selezione di testi inediti pubblicabili, l'operazione editoriale includesse un numero per nulla esiguo di testi politici (quasi il 10% del totale dei componimenti), attesta dunque come questi fossero parte integrante del sistema lirico contemporaneo.

Rimandando ai prossimi capitoli per un'analisi accurata delle caratteristiche formali dei testi politici petrarchisti e limitandoci qui a sintetizzarne i tratti ricorrenti, all'interno dell'antologia si riscontrano: 1) testi che si confrontano a vario titolo con la situazione politica italiana, in alcuni casi soffermandosi sulla sorte di determinate città o su specifici eventi storici; 2) testi che invocano lo scontro con l'Impero Ottomano di Solimano il Magnifico nei termini di una nuova crociata condotta dal Papa, dall'imperatore o che inneggiano all'unione della cristianità in funzione anti-turca; 3) testi che attestano la militanza di poeti italiani nello schieramento politico filo-francese, in base al servizio prestato presso determinate corti; 4) testi che per la stessa ragione mostrano appartenenza all'orbita filo-spagnola; 5) testi che celebrano principi e condottieri italiani.

Al primo insieme appartengono la canzone *Italia mia, il tuo sì lungo pianto* di Muzzarelli; *Chi può sì degna ed onorata impresa* di Marmitta dedicato al suicidio di Filippo Strozzi; la corona costituita dai tredici sonetti di Guidiccioni sulle rovine di Italia e di Roma; *Tebro, che d'Appennin per valli apriche* di Alessandro Giovio; il sonetto *La bella Flora, che da voi sol spera* di Veronica Gambarà sulle sorti di Firenze; i due sonetti di Daniello, *La nobil donna che vincendo il freno*, e *Quant'era il me'*, seguendo *'l buon costume*, dedicati rispettivamente al sacco di Roma e a un'inondazione del Tevere; il sonetto di Lodovico Dolce *Questa già del gran mar donna possente*; il sonetto di Capilupi dedicato al sacco, *Figlia di Giove e madre alma d'amore* e infine i due sonetti di Domenichi, *Mentre senza temere oltraggio o scorno* e *Padre del ciel, se mai ti mosse a sdegno*, dedicati al conflitto franco-spagnolo e alla dipendenza italiana dalle potenze straniere.

Tra questi componimenti si individua la comune tendenza al lamento per la decadenza dall'antica gloria romana. Frequente è il riferimento alle «piaghe» d'Italia, ai suoi figli incapaci di agire, al valore antico tralignato, così come sono ricorrenti gli espedienti retorici della personificazione della patria e della prosopopea. Si tratta di testi spesso caratterizzati da una forte ripresa del modello petrarchesco, il cui esempio si sente risuonare con facilità in virtù dell'affinità dell'argomento trattato con la canzone 128 del *Canzoniere*. Il caso più emulativo è quello di Muzzarelli, la cui canzone oltre a riprendere l'incipit «Italia mia» della corrispondente petrarchesca, ne calca anche lo schema metrico, replicato in tutto e per tutto (numero di stanze, serie rimica, alternanza di endecasillabi e settenari, congedo). Mantovano stabilitosi a Roma, dove vi incontrò Bembo del quale diventò allievo, non stupisce che Muzzarelli elegga anche il *Canzoniere* politico a modello indiscusso nella propria canzone all'Italia contenente l'invocazione alla pace, composta tramite la rielaborazione continua di tessere e citazioni petrarchesche tratte dalle tre canzoni civili («le tue profonde indegne piaghe» v.14; «da l'aspro giogo/ possa il collo ritirar» vv. 46-7; «odio civil» v. 67; «sdegno od altrui ira» vv. 70; «chiunque alberga/ fra il Nilo e l'Eufrate» vv. 97-98, «ov'è ch'Italia e tutto il mondo onora»).

Al gruppo di componimenti dedicati al conflitto tra mondo cristiano e Oriente ottomano vanno invece ascritti: il sonetto *Padre, che turbi il cielo e rassereni* di Giulio Camillo, che incita l'«Augello» imperiale – l'aquila – ad abbattere i propri «duri rostri» sul «serpe empio e rubello»; la canzone *Terreno Giove, a cui l'alto governo* di Muzzarelli dedicata a Papa Leone X per invocarlo a promuovere una nuova guerra santa; il sonetto *Poiché l'ingorda e travagliata voglia* di Fortunio Spira, di preghiera a Dio perché sostenga «l'alta impresa» di liberazione del santo sepolcro e la sconfitta del «Turco»; il sonetto *Dopo tanti trionfi e tante imprese*, con cui Annibal Caro si rivolge all'imperatore, lodandone i trionfi e incitandolo a compiere ancora la sola impresa di «domar l'Oriente»; il sonetto di Vittoria Colonna *Vinca gli sdegni e l'odio vostro antico*, che invoca la pacificazione tra Carlo V e Francesco I contro il comune «empio nemico»; il sonetto *Sacro di Giove augel, ch' irato scendi* di Bernardino Daniello, che invita l'aquila imperiale a colpire con i propri artigli, dopo il «Gallo altero», anche «gli eoi lidi vermigli» del «maggior serpe», utilizzando la consueta simbologia animalesca per far riferimento agli spagnoli, ai francesi e ai turchi; la canzone *Santo Signor, che 'l grand'uffizio avete* dello stesso autore, dedicata al Papa perché conduca a termine «l'onorata impresa» bramata dall'«Europa afflitta».

Sul versante della fedele rielaborazione di materiale petrarchesco si può nuovamente addurre l'esempio di Muzzarelli, che anche nel componimento dedicato al pontefice non risparmia di guardare alle canzoni del poeta aretino come repertorio di forme da cui attingere. La canzone *Terreno Giove, a cui l'alto governo*, di sei stanze da 21 versi, in lode di Leone X, celebrato come artefice di un'era di pace e prosperità, infatti, è costellata di citazioni ed elementi significativi tratti dai tre componimenti politici del *Canzoniere*. Da *Italia mia*, ancora una volta è ripresa l'immagine delle «piaghe» della patria nella prima stanza del componimento:

Terreno Giove, a cui l'alto governo
 Ha posto in mano il Re de l'universo,
 E commesso del ciel ambe le chiavi
 Per alzar l'almo ufficio a quanta puote
 Gloria maggiore e chiaro pregio eterno,

E mutando in tranquillo il tempo adverso
 A le piaghe d'Italia acerbe e gravi
 Medico dar che risanar la possa
 E col primo valor più largo dote
 Tornar d'antichi onori
 Che d'opre elette il secol nostro infiori
 Io parlo a voi, che rallegata e scossa
 Di lunga doglia nostra vita avete
 E la paura d'ogni mal rimossa,
 Poi che sete poggiato a quella altezza
 Che voi fate maggior la cui grandezza
 Non è minor del mondo che reggete
 E prego sostenete
 Che le molte speranze e l'allegrezza,
 C'ha di voi preso ognuno a parte a parte,
 Qual io mi sia, ragioni in queste carte.
 (vv. 1-21)

La prima stanza offre anche l'occasione di rilevare come da *Spirto gentil* sembri derivare l'intera impostazione allocutoria del testo. Il poeta esorta il nobile dedicatario a prendere in mano le sorti dell'Italia e del mondo cristiano, rivolgendovisi con un'uguale formula diegetica posta in apertura della sirma della prima stanza: «io parlo a voi», v.12 (*Rvf* 53, v. 7 «Io parlo a te»). Con *O aspectata in ciel*, invece, *Terreno Giove, a cui l'alto governo* ha in comune la richiesta di condurre la guerra santa contro l'Oriente, che si estende lungo tre strofe trascinando anche una citazione esplicita da *Rvf* 28: «portando ovunque il sol scalda la 'nsegna/ Del figliuol glorioso di Maria» («le 'nsegne cristianissime accompagna» v. 33; «a vendicar le dispietate offese/ col figliuol glorioso di Maria» vv. 86-87). Se nei sonetti dedicati alla decadenza italiana il *leitmotiv* è quello delle piaghe della patria sofferente, nei testi che affrontano il motivo delle guerre con gli Ottomani di Solimano il Magnifico, ricorre continuamente invece l'argomento dell'empietà dell'«infedele», che trasforma il conflitto in una guerra santa dai tratti di nuova crociata tesa alla liberazione del santo sepolcro.

Il gruppo di componimenti di orientamento politico filo-francese è composto dai restanti 7 sonetti di Giulio Camillo, dalla corona di 10 sonetti di

Luigi Alamanni, dal sonetto del ferrarese e segretario degli Este Bartolomeo Ferrini e da quello del poeta umbro Francesco Coccio. In lode dell'imperatore Carlo V sono invece i sonetti di Tommaso Castellani, Bernardo Tasso, Annibal Caro e i due componimenti di Pietro Aretino di chiusura della prima stampa del libro. Infine, a principi e condottieri italiani sono rivolti i sonetti di Coppetta De Beccuti, Molza e Daniello dedicati a Ippolito De' Medici e quelli di Bembo e Caro per i Farnese.

La presenza nell'antologia del '45 di testi riconducibili a schieramenti contrapposti che si contengono il potere in Europa non deve stupire e ben rispecchia la coeva situazione politica italiana, segmentata in zone di influenza e al centro delle mire egemoniche di Francia e Impero. All'interno delle corti, i poeti si fanno portavoce dei posizionamenti politici dei propri signori nello scenario internazionale, cercano protezione alle corti straniere o semplicemente mostrano il proprio decoroso rispetto nei confronti del potere imperiale. L'inserimento all'interno dell'antologia dei testi politici che abbiamo elencato testimonia, in definitiva, con quale consuetudine essi dovessero essere composti e letti nel Cinquecento, tanto da rientrare a buon diritto nel canone variegato esemplato dalle *Rime diverse*.

Parte II – Forme e testi

I. Sonetti

1.1 Per una ricognizione preliminare: sonetti politici nella lirica cinquecentesca

Questa sezione è rivolta alla descrizione e all'analisi dei testi politici tratti dal *corpus* scelto. Il primo capitolo è dedicato alla diffusione e alle caratteristiche del sonetto politico, mentre quello successivo alla canzone. La priorità che qui si riserva ai sonetti non è casuale, ma risponde a un'evidente preferenza della lirica petrarchista.¹ La forma breve del sonetto, tecnicamente più facile e immediata rispetto al più arduo metro della canzone, infatti, domina incontrastata nelle raccolte di rime dei poeti cinquecenteschi e la sua preponderanza emerge bene dalle antologie di *Rime di diversi*, che esibiscono un insieme di autori composito. Come abbiamo osservato, le miscellanee antologiche di rime, contemporaneamente alla nascita di un vero e proprio mercato librario e tipografico, diventano un genere di successo di ampia circolazione tra gli ambienti colti e intellettuali. Verseggiare alla petrarchesca, a ridosso della pubblicazione della prima raccolta giolitina del 1545 e negli anni a venire, con l'imporsi del genere editoriale delle *Rime di diversi*, significa innanzitutto esercitare una pratica retorica rientrante nell'apparato comportamentale, nello *status symbol* – potremmo dire – di una comunità di uomini colti, spesso impegnati nelle istituzioni culturali e politiche rinascimentali. Proprio perché interni agli apparati del potere, i poeti non sono soltanto spettatori d'eccezione delle vicende storiche

¹ Per un'analisi statistica del rapporto tra sonetto e canzone nella lirica del Cinquecento cfr. A. Balduino, *Appunti sul petrarchismo metrico*, in Id., *Periferie del petrarchismo*, a cura di B. Bartolomeo, A. Motta, Antenore, Roma-Padova 2008, pp. 31-90, pp. 60-61. Per una disamina più approfondita rimando al cap. 2.1.

italiane, ma sono essi stessi protagonisti della vita politica di un periodo convulso e denso di eventi. Se dunque la poesia petrarchista si realizza nella composizione diffusa di sonetti, composti e letti all'interno di un circuito letterario e culturale che spesso coincide con quello della vita politica nelle corti, la prima domanda che dobbiamo porci è se vi sia un'interazione tra questa produzione fondata sulla ripresa del modello petrarchesco e la dimensione storico-politica vissuta attivamente da molti dei suoi interpreti. Per rispondere a questo interrogativo, in questo paragrafo tratteremo innanzitutto un quadro generale relativo alla diffusione di sonetti politici nella lirica del Cinquecento, mentre i successivi paragrafi saranno dedicati alle forme e alle ragioni di produzione di questi testi.

Nelle *Rime* di Pietro Bembo, tanto nella prima edizione del 1530, quanto nella successiva del 1535 e fino alla raccolta postuma del '48, accanto ai componimenti di carattere amoroso si riscontra un corposo insieme di liriche di argomento vario, allocutivo-epistolare, d'occasione ed encomiastico. Tutte le edizioni della raccolta mostrano una forte componente autobiografica che ne accompagna gli stadi di allestimento. Carlo Dionisotti e in seguito Guglielmo Gorni hanno delineato il profilo dell'intellettuale che per tutta la vita ambisce al riconoscimento della propria carriera culturale e politica nella Roma vaticana, centro propulsore di cultura umanistica e luogo della tarda nomina a segretario pontificio e cardinale.² Questa Roma occupa un ruolo centrale nelle *Rime*, emergendo a più riprese come luogo verso il quale convergono le aspirazioni bembiane e attorno al quale ruotano i numerosi personaggi illustri protagonisti dei tanti componimenti encomiastici della raccolta. Non stupisce, dunque, che nella *Rime* non manchino neanche alcuni testi politici. Già pubblicato nell'edizione del 1530 è il sonetto CIX, (C nella *princeps*)³ *La nostra e di Giesù nemica gente* che, composto dopo la vittoria dei Turchi in Ungheria con la battaglia di Mohacz nel 1526 e inviato a papa Clemente VII tramite il datario Giberti, invoca la riscossa cristiana e si serve di numerose riprese tratte dalla petrarchesca *O aspectata in ciel*. Sempre a Giulio De Medici, futuro Papa Clemente VII, e proprio per propiziarne il pontificato, era già stato dedicato anche il sonetto XCII *Perché sia*

² P. Bembo *Prose e Rime*, cit., pp. 9-60; *Poeti del Cinquecento*, cit., pp. 41-43.

³ Per l'edizione del 1530 delle *Rime* bembiane, a cura di G. Gorni, cfr. *Poeti del Cinquecento*, cit. pp. 41-189.

forse a la futura gente (LXXXVI nell'edizione del '30). Al 1526, e ai mesi successivi alla lega di Cognac voluta dal Papa in funzione antiasburgica, risale il sonetto CXIII (CIII) *Mentre navi e cavalli e schiere armate* con il quale Bembo si rivolge stavolta direttamente a Giberti – probabilmente, come indica Dionisotti, nel tentativo di ottenerne i favori – mettendo a confronto i benefici del proprio *otium* letterario padovano (vv. 6 - 14) con la ben più convulsa vita del datario di Clemente, resa gravosa dalla fase storica che vede il pontefice tentar di «ripor la misera e dolente / Italia e la sua Roma in libertate» (vv 3-4).

La Roma tratteggiata dalle *Rime* di Bembo emerge come centro della cristianità, vertice delle politiche internazionali e polo di propagazione del mito che la vuole ancora *domina provinciarum* dalla gloriosa grandezza, tanto storica quanto culturale, in virtù di un passato da restaurare. L'ideale umanista della rinascita romana non solo trova in Petrarca il suo miglior teorizzatore, ma si avvale di elementi mitologici e storici, passati e presenti, guardando ai modelli classici, da Orazio al Virgilio della IV egloga delle *Bucoliche*. Questo culto classicista lega in un binomio testualmente frequente Roma all'«Italia tutta», presentata come naturale ereditiera del retaggio antico. Nei sonetti d'occasione e in quelli politici, il passato romano assume sempre i tratti di età aurea e mitica (l'«antico onore» *Rime* XXI; «l'antico onor di Marte» *Rime* LXXXIV) mentre l'età presente è un'«oscura etate», è il tempo della «servitute» (XXI), delle «genti strane» (XL), la cui sola palingenesi può esser data dal «tornar Italia in libertade» (XL). Il fascino di questo ideale fa sì che, in un sonetto all'amico Tommaso Giustinian, la città di Urbino sia celebrata per essere stata il luogo del «primo restauro» romano nella battaglia contro Annibale (*Rime* XXIV, v. 4), mentre nella serie di componimenti a Eleonora Gonzaga il parto della duchessa è l'occasione per vagheggiare una novella età dell'oro, che vedrà il nuovo nato crescere nel rigoglio degli elementi naturali e in un'Italia pacificata dalle imprese del padre (*Rime* XXXIX; XL). E ancora sul mito della grandezza romana è basato il sonetto *O pria sì cara del mondo parte* (CXXI), edito per la prima volta nel 1535 e riproposto nell'edizione postuma del '48, caratterizzato dall'invocazione all'Italia percorsa da genti barbare, probabilmente sulla scorta della memoria recente del Sacco di Roma:

O pria sì cara al ciel del mondo parte,
che l'acqua cigne e 'l sasso orrido serra,
o lieta sovra ogni altra e dolce terra,
che 'l superbo Appennin segna e diparte:

che giova omai, se 'l buon popol di Marte
ti lasciò del mar donna e de la terra?
Le genti a te già serve, or ti fan guerra,
e pongon man ne le tue treccie sparte.
(P. Bembo, *Rime*, CXXI, vv. 1-8)

Fin dal primo verso, l'avverbio «pria» posto in posizione di apertura, in antitesi all'«omai» e all'«or» della seconda quartina, introduce il tema cardine del componimento, tratto fedelmente da *Spirto gentil* e *Italia mia*: la contrapposizione tra la grandezza e lo splendore di Roma antica e la decadenza contemporanea. Torneremo su questo e sugli altri sonetti politici bembiani, ma per il momento limitiamoci a osservare come, all'interno della raccolta, si individuino tre componimenti strettamente politici e un nutrito gruppo di sonetti encomiastici o d'occasione che ripropongono la medesima visione classico-umanistica che concorre a restaurare il mito di Roma.

Il caso di Bembo non è il solo. Poco prima della pubblicazione delle *Rime* bembiane, gli eventi drammatici del sacco di Roma ispirano una ricchissima produzione letteraria in prosa e in versi che scorge nella profanazione della città i segni di un'apocalittica svolta epocale, presagio dell'imminente crollo della civiltà cristiana.⁴ Anche tra le rime dei poeti petrarchisti si trovano numerosi testi dedicati al motivo delle rovine d'Italia. Più che concentrarsi sulla narrazione cronachistica o aneddotica degli eventi, questi componimenti sono modulati sul registro del pianto per la decadenza romana, alternato all'esortazione al riscatto. Indicati dalla critica come scritti in occasione del sacco di Roma sono il sonetto di Capilupi,

⁴ Una dettagliata raccolta dei testi letterari sul sacco di Roma si trova in A. Chastel, *Il sacco di Roma. 1527*, Einaudi, Torino 1983; per un resoconto su alcuni poemetti e sul genere della lamentazione in ottave dedicati ai fatti del 1527 cfr. V. De Caprio, *Testi poetici sul sacco di Roma*, «Rivista di studi italiani», IV, 1986, pp. 35-53; sull'immaginario letterario generato dal sacco di Roma cfr. anche il più recente G. Ponsiglione, *Il sacco del 1527 e la memoria letteraria*, Carocci, Roma 2010.

Figlia di Giove e madre alma d'Amore,⁵ il sonetto di Daniello, *La nobil donna che vincendo il freno*,⁶ entrambi contenuti nell'antologia di *Rime diverse* del 1545, e quello di Vittoria Colonna *Le nostre colpe han mosso il tuo furore* (SI: 99). Quest'ultimo è in realtà un sonetto di preghiera che vede nel sacco la punizione divina per i vizi della città e per la corruzione del clero.⁷

Il caso più eclatante di poesia civile legata al sacco è quello di Giovanni Guidiccioni che, da uomo di Chiesa e interno alla corte ecclesiastica, compone una corona di 14 sonetti, dedicati all'amico lucchese Vincenzo Buonvisi in esilio in Francia, occupati dal lamento per le miserie d'Italia.⁸ La serie è aperta dal componimento che invita il duca di Urbino, Francesco Maria della Rovere, a

⁵ Il sonetto è il primo in L. Capilupi, *Rime*, secondo l'edizione di Francesco Osanna, Mantova 1585, cit., dove è accompagnato da una didascalia che lo indica come composto in occasione del sacco del '27. Si trova anche compreso nelle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (1545)*, cit., p. 325.

⁶ Cfr. *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (1545)*, cit., p. 277, dove è seguito da un testo dedicato all'inondazione del Tevere successiva al sacco. Il sonetto *La nobil donna che vincendo il freno* è indirizzato a Carlo V dopo i fatti del 1527, come rileva G. Gorni, in *Poeti del Cinquecento*, cit. p. 259.

⁷ La teoria millenaristica secondo la quale gli eventi del 1527 risponderebbero a un ordine provvidenziale divino è comune nella letteratura sul sacco. Cfr. G. Corabi, «Peggio che Babilonia è fatta Roma». *Gli scrittori del Gran Sacco*, «Apocalisse e letteratura», a cura di I. De Michelis, Bulzoni, Roma 2005, pp. 81-96. Sul «contro-mito di Roma Babilonia» e sull'idea della curia corrotta e destinata a essere colpita dall'azione divina affinché possa rinascere la vera religione, cfr. anche A. Chastel, *Il sacco di Roma*, cit. pp. 35-66.

⁸ I componimenti politici di Guidiccioni sono tra gli esempi di petrarchismo civile più noti agli studiosi. Particolarmente amati dalla critica risorgimentale, sono stati poi oggetto di studi che ne hanno ridimensionato l'originalità patriottica e che hanno riconosciuto la non eccezionalità del motivo delle sventure d'Italia nell'ambito della produzione cinquecentesca. Dopo l'edizione di G. Guidiccioni, *Rime*, a cura di E. Chiorboli, cit., si sono occupati dei componimenti civili di Guidiccioni: A. Sole, *La lirica di Giovanni Guidiccioni*, Quattro Venti, Urbino 1987, pp. 11-19; A. Piatti, 1527: «Lo spaventevole caso di Roma» nella poesia di Giovanni Guidiccioni, «Giornale storico della letteratura italiana», n. 597, 2005, pp. 42-68; E. Torchio, *Giovanni Guidiccioni: sonetti in sequenza d'autore (il ms. Parmense 344)*, cit.. Chiorboli, aveva ipotizzato per ogni sonetto occasioni specifiche datate tra il 1526 e il 1530. Sole, oltre a segnalare la non unicità, nell'ambito della lirica cinquecentesca, della poesia politica di Guidiccioni, si sofferma sulla prospettiva romano-ecclesiastica che domina i sonetti e che conduce il poeta, prelato legato alla corte pontificia, a porre Roma al centro della storia dell'Italia e del mondo, smussando nelle rime la propria condanna alla corruzione del clero, che emerge invece dall'epistolario. La lettura di Piatti, al contrario, torna a insistere sulla sincera passione civile che anima la stesura dei sonetti, soprattutto facendo riferimento al testo indirizzato al Della Rovere, nel quale il critico scorge un vero e proprio appello a salvare la «patria». Torchio, infine, cui si devono i recenti accorgimenti filologici e critici sulle *Rime* di Guidiccioni, riscontra nei testi la generica desolazione per le sorti di decadenza dell'Italia e per il pericolo corso dalla Chiesa, piuttosto che un preciso commento a fatti specifici, in un momento storico in cui il sacco assume un valore simbolico a causa della sua portata devastante.

soccorrere Roma dai lanzichenecchi imperiali (1)⁹ e prosegue nel segno del rimpianto per l'antica grandezza romana e dell'esortazione al riscatto dalla servitù, terminando con il quadro di devastazione, «d'ira e di morte» dell'ultimo sonetto (14), con il quale il poeta invita Buonvisi a non rientrare in patria. I sonetti di Guidiccioni mostrano un evidente debito nei confronti delle canzoni civili petrarchesche, ma allo stesso tempo rientrano nel clima letterario testimone dei fatti del '27 per il loro continuo riferimento alla dimensione fatalistica del sacco e al definitivo tracollo di un'intera civiltà artistica e culturale.¹⁰ Forte è anche il tema dello scontro religioso. Pur senza mai mettere in discussione la Curia pontificia e senza mai lasciare spazio alla polemica contro la corruzione della Chiesa, che affida invece all'epistolario, Guidiccioni da un lato accenna al «folle error» dei governanti, colpevoli delle sventure italiane (10), dall'altro accusa Carlo V di preferire la guerra a Roma alla repressione armata del «perfido stuolo» luterano in Germania (11).

Più tardi, l'insieme delle rime di Giovanni Della Casa comprende tre sonetti politici espunti dalla raccolta d'autore: *Struggi la terra tua gentile e pia, Forse però che ne respirar ne lice, Dolce umiltade e fatti egregi e magni*.¹¹ I primi due sono probabilmente risalenti al 1547-48, composti nell'ambito dell'attività di Della Casa come nunzio pontificio a Venezia sotto Papa Paolo III Farnese, sullo sfondo del riaccendersi della disputa tra il papato e Carlo V, a seguito dell'assassinio di Pier Luigi Farnese e della conseguente occupazione di Piacenza. Il terzo sonetto, più tardo, è rivolto invece a Ippolito d'Este e rimanda forse alle trattative per spingere i duchi ferraresi a stringere un'alleanza con papa Paolo IV Carafa e la Francia contro l'imperatore. Si tratta dunque di sonetti che portano i

⁹ Si fa riferimento alla numerazione proposta dall'edizione di G. Guidiccioni, *Rime*, a cura di E. Torchio, cit., basata sul reale ordinamento del ms. Parmense 344 e differente da quella proposta da Chiorboli.

¹⁰ Il tema della fortuna avversa che si abbatte sull'Italia ricorre più volte nei sonetti. A questo proposito cfr. A. Sole, *La lirica di Giovanni Guidiccioni*, cit., pp. 16-17, che ricorda come il motivo sia caratteristico del clima culturale del sacco, a partire dalle pagine dedicate a quegli eventi da Guicciardini nella *Storia d'Italia*.

¹¹ La prima raccolta di *Rime et Prose* di Della Casa fu pubblicata postuma nel 1558 a Venezia per i tipi di Nicolò Bevilacqua. Il testo della *princeps* è quello su cui si basa l'edizione curata da Roberto Fedi. Un acceso dibattito filologico ha visto, invece, Stefano Carrai propendere per una ricostruzione del lavoro del Casa a partire dai manoscritti idiografi e autografi. Carrai ipotizza la manipolazione del testo dell'edizione del 1558 da parte del curatore Erasmo Gemini e non ritiene attribuibile a Della Casa l'espunzione dei sonetti di argomento politico. Cfr. G. Della Casa, *Rime*, a cura di S. Carrai, Einaudi, Torino 2003.

segni dell'attività diplomatica di un poeta uomo politico di aerea ecclesiastica e che, anche in questo caso, sono occupati dal motivo della «servitute» italiana, cui fa da contraltare l'antico «latin nome».

Scorrendo le raccolte cinquecentesche, la tesi che la lirica del periodo non sia stata esclusivamente votata alla materia amorosa è corroborata dall'emergere di sonetti politici tra le rime della maggior parte dei poeti di cui si effettuò una disamina accurata della produzione. Nella curia pontificia, la vita culturale della Roma prima medicea e poi farnesiana sotto Clemente VII e Paolo III è segnata dalle esperienze di intellettuali assoldati come segretari e funzionari nell'*entourage* vaticano. Vi troviamo interagire i nomi di Guidiccioni, Tolomei, Molza, Porrino, Giovio, Caro e Raineri. Uomini di provenienza geografica varia, tutti attratti dal ruolo centripeto della città eterna, in contatto tra loro e in vari casi frequentatori delle vivaci accademie romane dello Sdegno, dei Vignaioli e della Virtù. Poeti uniti dall'adesione a un petrarchismo di matrice classicheggiante, ma anche paradossalmente – almeno negli anni giovanili precedenti il rigore culturale promosso dalla Controriforma – accomunati dalla pratica della poesia burlesca, dai versi in stile bernesco, ai capitoli giocosi e alle cicalate. Dalle loro raccolte di rime emerge la fitta intertestualità della lirica d'occasione scandita dagli stessi momenti di una vita di corte vissuta intorno agli illustri protettori. Così un personaggio come Ippolito De' Medici, nominato cardinale nel 1529 e la cui corte nel palazzo di Campo Marzio a Roma rappresentò un punto di riferimento per tanti uomini di cultura, è celebrato nei versi di Molza, Tolomei, e Porrino.

La figura di Ippolito è stata recentemente ben messa a fuoco dai, già citati, interventi critici di Domenico Chiodo e Rossana Sodano, che hanno cominciato a delineare il profilo di questo cardinale prodigale attorniato da servitori solidali e fedeli, all'interno di una corte animata da non comuni sentimenti di affetto nei confronti del protettore. Nipote di papa Clemente, ed esponente di spicco della famiglia De' Medici, il giovane Ippolito giocò un ruolo significativo nello scacchiere politico italiano negli anni compresi tra la restaurazione della repubblica fiorentina del 1527 e la successiva capitolazione del '30 per mano delle truppe imperiali. Insediatosi a Roma, Ippolito sembra non aver mai rinunciato all'aspirazione originaria di porsi a capo del governo di Firenze, di assumere la

leadership tra le fila dei Medici, e probabilmente, stando a quanto desumono gli studiosi dalle rime dei suoi seguaci, di intraprendere un'azione di insubordinazione contro l'egemonia straniera in Italia e la politica di alleanze dello zio pontefice Clemente VII. Episodi di irriverenza e ribellione al potere di Carlo V gli attirarono le simpatie dei fuoriusciti fiorentini tra il 1532 e il '33, ma le speranze di riscatto delle istanze repubblicane che gli si erano radunate attorno furono spente dalla precoce morte per avvelenamento, voluta secondo le fonti contemporanee dal cugino Alessandro, nuovo duca di Firenze.

Tra le rime di un poeta molto celebre tra i contemporanei come Francesco Maria Molza,¹² attivo nella corte romana prima come consigliere di Ippolito, e poi alle dipendenze dei Farnese, si individuano numerosi componimenti politici legati a queste vicende. Sebbene lo stato editoriale delle rime molziane non consenta riscontri definitivi, vi si trovano comunque svariati sonetti per Ippolito, per Papa Paolo III, per i membri della famiglia Farnese o per altre personalità politiche in vista come il Marchese del Vasto e Cosimo I. Il rapporto con il cardinale De' Medici, in particolare, segnò la vita di Molza e i sonetti che gli sono dedicati non si limitano alla lode, ma ne seguono il percorso politico con l'ammirazione di chi più che un pedagogo sembra essere stato un vero e proprio solidale. Riconoscibile come certamente rivolto alla celebrazione della carriera politica di Ippolito è un gruppo di sonetti (I 37, I 53, I 54, I, 148, I 149). Si tratta di testi dedicati alla partecipazione del giovane signore alla spedizione di Ungheria contro

¹² Francesco Maria Molza è l'autore rappresentato con il maggior numero di testi nell'insieme delle raccolte poetiche contenute all'interno del progetto online *ALI-RASTA. Antologie della Lirica Italiana, Raccolte a Stampa*. È inoltre il secondo autore insieme a Dolce e dopo Guidiccioni per numero di testi nel *Libro primo* delle *Rime diverse*. Nell'epistola introduttiva alla silloge *Rime del Brocardo e d'altri authori*, Venezia 1538, dove, accanto alle rime di Brocardo e Delfino, si leggono 43 sonetti, 9 canzoni, 100 stanze dedicate a Giulia Gonzaga, 24 stanze a Ippolito De' Medici e la *Ninfa tiberina* di Molza, il curatore Francesco Amadi fa esplicito riferimento alla grande fama e stima che circonda il poeta modenese alla corte romana: «A questi ho giudicato bene di aggiungere alcune poche cose ch'io mi trovo del Molza. Il quale solo con questa semplice voce è honoratissimo et laudatissimo. Conciosia che non pure la corte Romana, la quale forse più per lui solo che per mille altri si gloria et si vanta, admira et celebra il nome et la virtù di quello: ma anchora tutte le corti della Christianità, tutti gli studi della Europa, ogni città, ogni castello, qualunque ingegno che habbia pure mezana conoscenza di lettere, non solo conosce il Molza: ma lo riverisce ancho et adora». Anche Girolamo Ruscelli rende omaggio a Molza nel *Discorso* conclusivo del *Sesto libro delle Rime di diversi eccellenti autori*, cit., p. 274 r., motivando la scelta di inaugurare la silloge con le rime del modenese: «Onde in questo, havendo di consentimento comune, dato il primo luogo a Signor così chiaro per sangue, per lettere, per valore, et per bontà vera, habbiamo dipoi posti gli altri secondo che ci sono venuti capitando di mano in mano».

i turchi nel 1533 al seguito di Carlo V, quando Solimano il Magnifico progettava di giungere al cuore dell'impero, ponendo Vienna sotto assedio. Qui Molza fa riferimento al cardinale come colui che dopo «aver stretto a l'oriente il freno» e aver vendicato «l'onte del Figliuol di Maria» riceverà i massimi onori a Roma (I, 37). Lo descrive dar battaglia e mettere in fuga le «le schiere nemiche» (I, 53), liberare il Danubio dal «giogo», farsi strada con «l'inclita spada» e dissetarsi dopo la battaglia (I, 54), giovane dalle «voglie ardenti», che vendica «la piaga empia e funesta d'Ungheria» (I, 149), o che si oppone a Carlo V (I, 148).¹³

Ma che il Cardinale Ippolito avesse coagulato attorno a sé un gruppo di intellettuali, che in lui riponevano le proprie speranze di liberazione italiana dalla soggezione straniera, sembrerebbe attestato anche dalle rime di altri letterati e poeti petrarchisti al suo servizio. In un intervento di una decina di anni fa, Rossana Sodano ricostruiva con precisione l'entusiasmo destato in Italia dalla missione di Ippolito in Ungheria.¹⁴ Al termine della spedizione – che di fatto si tramutò in una battaglia mancata a causa del ritiro delle truppe di Solimano – il giovane cardinale sembrò intenzionato a unirsi ad alcuni soldati italiani ammutinati, al punto da finire arrestato su ordine di Carlo V e poi rilasciato per intercessione del Papa. L'irriverenza di Ippolito ravvivò le speranze di riscossa italica tanto che anche poeti esterni alla sua cerchia ne cantarono le virtù. Da Benedetto Varchi, che gli dedica il sonetto CCXXIV, lodandolo per aver frenato «l'orgoglioso ed empio / Barbaro stuol» liberando l'Italia dal «grave e amaro Giogo», a Berardino Daniello che lo celebra nei due sonetti contenuti nel primo libro delle *Rime diversi* come colui «sotto cui 'l mondo ancor vedrem cangiarsi» (LXI, 4, vv. 11). Ma è soprattutto un altro poeta alle strette dipendenze di Ippolito,

¹³ Il sonetto dedicato a Ippolito, *Signor, quel dì che con intoppo altero* (I 148) è stato studiato da Domenico Chiodo e Franco Pignatti, che hanno dimostrato come questo sia motivato dall'adesione molziana al risentimento antiasburgico di Ippolito. Pignatti ha ricostruito, su basi archivistiche, l'occasione del sonetto in un incidente avvenuto nel corso di una battuta di caccia alla quale presero parte, a Mantova nel '30, sia Ippolito che l'imperatore Carlo V, finendo entrambi sbalzati di sella. Nel suo sonetto, Molza ritrae Carlo V nell'atto di ostacolare il sentiero di Ippolito, finendo così disarcionato a terra dal cardinale. L'episodio realmente avvenuto è dunque rivisitato, forse a distanza di anni da Molza, e fornisce il pretesto per dispiegare un sotteso messaggio politico che rimanda alla simbolica destituzione del sovrano da parte di Ippolito, di cui si esortano le imprese e che viene indicato come futuro pacificatore della guerra contro il «Turco immondo». Si rimanda ancora agli studi di D. Chiodo, *Un petrarchismo negletto*, cit.; Id. «E viva amore e muoia soldo», cit.; F. Pignatti, *Carlo V, Ippolito De Medici*, cit.

¹⁴ Cfr. R. Sodano, *Dalle Rime di Gandolfo Porrino*, cit.;

Gandolfo Porrino, a tramandare con due sonetti il gesto di insubordinazione di Carlo V, caricandone la valenza antispagnola e presentando il cardinale come il condottiero che si fa carico del riscatto italiano dalla decadenza del presente: *Mentre la fuga con eterno scorno, e Quel dì signor che voi poneste il piede*.¹⁵ Nel secondo sonetto, in particolare, Porrino ritrae il momento in cui Ippolito varca le Alpi, precedendo le truppe di Carlo V, proprio per unirsi ai soldati italiani ribelli ammutinati, riempiendo di «speranza Italia bella» e esortandolo a riprendere il progetto di una guerra contro «l'Aquila ingorda» a partire da Firenze «di vil gente fatta ancella».

Il tema della riscossa italiana sembra ritornare perspicuo nella produzione di Molza anche in sonetti di cui è più difficile ipotizzare i contorni, o che sono evidentemente non riconducibili al servizio prestato presso Ippolito. Uno «Spirto gentil» di cui trionfano gli onori è invitato a volgere lo sguardo al «bel paese» che lo acclama (I; 26); Roma è raffigurata secondo la consueta rappresentazione che la vuole un tempo «gloriosa e altera», mutata in donna dagli «occhi» «di dolor molli» (I; 69). Un «Signor», sotto le cui vesti si intravedono i tratti del Marchese del Vasto, è esortato a risanare «le piaghe aspre e mortali/ c'hanno il bel corpo de l'Italia guasto», prima di dedicarsi all'«alta impresa» che unisce l'impero e Venezia contro gli Ottomani (I, 136); mentre il sonetto I; 137 torna a far riferimento alla necessità di confortare «de l'Italia il pianto, e il duolo». Altrove si invita un non precisato condottiero italiano impegnato in battaglie contro i francesi a riscattare le sorti italiane: «pietà vi stringa a non soffrir che vada/ col giogo Italia sì spietato et strano / et rivolgete il bel nome Romano / a caminar per la sua antica strada» (II; 151).¹⁶ L'esortazione ritorna anche in un componimento che Atanagi, nella tavola posposta alla sua raccolta di *Rime di diversi nobili poeti toscani*, indica come realizzato per il cardinale Alessandro Farnese, in cui Molza celebra il nuovo padrone come colui che sconfiggerà le «barbare schiere afflitte, et sparte» (I, 180).

¹⁵ *Ivi*, p. 24; Sodano trae i due sonetti dalla stampa cinquecentesca: G. Porrino, *Rime*, cit., p. 38v.

¹⁶ Si tratta di un sonetto che non può riferirsi a Ippolito, visto l'accenno alle perdite inflitte ai francesi dall'uomo d'armi in questione, come osserva F. Pignatti, *Carlo V, Ippolito de Medici e una caduta da cavallo*, cit., p. 285.

Se si guarda poi alle vicende di Firenze negli anni compresi tra il 1512 e l'ascesa di Cosimo I, si dovrà tenere in considerazione il fitto incedere degli eventi che alla restaurazione medicea del '12 vede seguire la fallita congiura del '22 nei confronti di Giulio De' Medici (futuro Papa Clemente VII), la breve esperienza repubblicana del '27-30, la trasformazione in principato sotto il governo di Alessandro, l'uccisione del duca da parte di Lorenzino, la definitiva ascesa di Cosimo e, infine, la successiva instaurazione del Gran Ducato di Toscana dopo la conquista di Siena. L'agone politico fiorentino è da sempre un campo di indagine noto alla critica letteraria per la sua tradizione di trattatistica, da Machiavelli a Guicciardini e Benedetto Varchi, che ne è ancora una ricca fonte storica utile alla ricostruzione degli eventi. Anche sul versante della produzione in versi, quest'area si rivela politicamente significativa, tanto da apparire oggi la sezione di poesia petrarchista di cui meglio si cominciano a delineare le implicazioni civili. Basti pensare a questo proposito agli studi critici su Luigi Alamanni, tradizionalmente attenti al suo ruolo politico di esule repubblicano alla corte di Francesco I, a partire già dalla monografia di Henri Hauvette,¹⁷ e fino agli studi di Franco Tomasi, il quale a proposito della lirica del fiorentino ha parlato proprio di «petrarchismo civile».¹⁸ Nelle *Opere Toscane* l'imponente sperimentazione metrica di Alamanni concede alla forma del sonetto tre ampie sezioni, delle quali due sono esplicitamente dedicate al re e composte da 117 sonetti rivolti per lo più all'elogio del sovrano, ma in cui tornano a più riprese anche il motivo dell'esilio e lo sguardo alla situazione politica italiana e all'«amata patria» fiorentina.¹⁹ A questi studi si è aggiunta di recente l'ipotesi di Chiodo e Sodano, secondo la quale la produzione lirica dell'Alamanni degli anni Venti del Cinquecento nasconde l'esercizio di un codice cifrato e allusivo, finalizzato a celare messaggi sediziosi riconducibili alla partecipazione del poeta

¹⁷ H. Hauvette, *Un exilé florentin à la cour de France au XVe siècle. Luigi Alamanni (1495-1556): sa vie et son oeuvre*, Hachette, Paris 1903.

¹⁸ F. Tomasi, *L'«amata patria», i «dolci occhi» e il «gran gallico Re»: la lirica di Luigi Alamanni nelle Opere Toscane*, in *Chemins de l'exil havres de paix. Migrations d'hommes et des idées au XVI^e siècle*, a cura di J. Balsamo, C. Lastraioli, Honoré Champion Editeur, Parigi 2010, pp. 354-380, p. 358.

¹⁹ Cfr. *Ibidem*.

ai rivolgimenti politici fiorentini sul fronte repubblicano e anti-mediceo, a partire dalla frequentazione degli Orti Oricellari.²⁰

In area fiorentina è invece ancora poco indagata la smisurata produzione di sonetti di Benedetto Varchi, che ne pubblicò più di 700 all'interno di due raccolte forse inizialmente pensate come un unico libro. La prima di queste fu stampata nel 1555 con dedica al Principe Francesco De' Medici, figlio di Cosimo I, e ospita ben 534 componimenti divisi in quattro sezioni, nella cui disposizione si riconoscono alcuni tratti indicativi della struttura di un canzoniere alla petrarchesca. Oltre ai testi di apertura e chiusura, intenzionalmente introduttivi e conclusivi, si individuano infatti alcuni riferimenti temporali che scandiscono la vicenda d'amore per Lauro, *senhal* per Lorenzo Lenzi.²¹ L'ampiezza complessiva della raccolta non consente però a Varchi di contenere la produzione all'interno di una parabola narrativa. La maggior parte dei componimenti sono, quindi, di natura extra-amorosa e sono organizzati in brevi serie epistolari. La prima sezione si conclude con una lunga serie encomiastica costituita a sua volta da tre sottogruppi di sonetti: i «Farnesi», i «Mendozzi», e i «Ducali», quest'ultimi dedicati a Cosimo I e alla sua famiglia. In linea con la dedica della stampa, questa terza serie (CCCXXXI-CCCLI) ci mostra un Varchi ormai assorbito dalla linea culturale di Cosimo elogiare i regnanti medicei.²² Il gruppo maggiore è rappresentato da 10 sonetti per il duca, celebrato come colui che ha sottratto la Toscana ai suoi «lungi affanni» riconducendola alla prosperità (CCCXXXII; CCCXXXIII;), artefice del risorgere di un'età dell'oro che pacificherà il secolo «afflitto» e «rio» (CCCXXXV; CCCXXXVII), Cosimo è una speranza per «l'Italia tutta» che sconfiggerà la Francia e i barbari ottomani (CCCXXXVI; CCCXXXVII; CCCLII). Chiude la serie dei ducali, e la prima sezione della raccolta del '55, un sonetto al principe Antonio, figlio minore di Cosimo e Eleonora. La sua lode fa uso del motivo dello scontro tra Oriente e Occidente e, ancora, di quello della risurrezione di Italia: la «sozza, afflitta» ancella, «che vecchia e 'nferma langue e

²⁰ D. Chiodo, R. Sodano, *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, cit.

²¹ Cfr. G. Tantarli, *Una gestazione e un parto gemellare: la prima e la seconda parte dei Sonetti di Benedetto Varchi*, «Italique», VII, 2004, pp. 43-87.

²² I sonetti della serie sono dedicati a tutta la famiglia ducale: uno al cameriere Sforza Almeni, che inaugura la sequenza, dieci a Cosimo I, uno al colonnello Lucantonio da Montefalco, due alla madre di Cosimo, Maria Salviati, due alla duchessa Eleonora, uno a ogni figlio maschio del duca.

cade», potrà ritornare «libera», «gioiosa e bella» grazie alle future imprese del principe (CCCLI).

Il 1555 è anche l'anno della conquista di Siena da parte delle truppe medicee e imperiali, dopo una serie di rivolgimenti che avevano visto la città al centro dello scontro tra Carlo V e Cosimo I da una parte, e la famiglia Farnese e la Francia dall'altra. Nel '47 l'imperatore aveva incaricato Diego Hurtado de Mendoza, già suo ambasciatore a Roma, di occuparsi anche di Siena per stringere il controllo sulla Repubblica. L'indipendenza senese, messa a rischio dalla sempre più crescente presenza imperiale conobbe le ultime scintille di resistenza nel 1552, quando gli spagnoli furono cacciati a seguito di una rivolta. Siena, sostenuta dalla Francia, si difese dal successivo assedio imperiale e mediceo fino alla sconfitta definitiva e all'annessione al principato fiorentino.

Nel 1549, qualche anno prima della capitolazione della Repubblica, Alessandro Piccolomini, intellettuale senese di estrazione aristocratica, pubblicava a Roma i suoi *Cento sonetti*, prendendo le distanze dal dominante petrarchismo amoroso e dichiarando nella prefazione il proprio intento di elevare la lirica italiana volgare ad affrontare materie morali. Il risultato è una raccolta che, priva di una parabola narrativa vera e propria, contiene un'ampia varietà tematica e un gruppo nutrito di sonetti di argomento storico-politico.²³ Le vicende di Siena stanno a cuore a Piccolomini, nonostante questi si trovi stabilmente insediato a Roma per tutto il decennio precedente la conquista della città. Le lotte intestine tra fazioni avverse, che tormentano la Repubblica negli anni Quaranta del XVI secolo, sono duramente deprecate dal poeta. Nei componimenti egli si rivolge agli «Spirti gentil» – i Signori senesi – esortandoli a spegnere l'«odio civil» e l'«ira iniqua» che insanguinano la città, indebolendola a favore dei nemici esterni, (VI) e invitandoli a prendere in mano le armi per salvaguardare la «Patria» (XCIII). Come è stato segnalato, nell'ambito delle vicende senesi, Piccolomini è in realtà tutt'altro che un arbitro imparziale, quanto piuttosto un membro di quella nobiltà cittadina che si contrappone al partito popolare nelle lotte per il governo di

²³ Sulla lirica di Piccolomini, sui modelli e le ragioni dei *Cento Sonetti* cfr. E. Refini, *Le «gioconde favole» e il «numeroso concento»*. *Alessandro Piccolomini interprete e imitatore di Orazio nei cento sonetti* (1549), «Italiq», X, 2007, pp. 17-45.

Siena,²⁴ aspirando al mantenimento delle prerogative aristocratiche e alla sicurezza politica cittadina. I suoi appelli alla pacificazione si leggono nelle diverse orazioni indirizzate ai senesi già dagli anni Trenta, nelle quali, accanto al rifiuto delle discordie, emerge un netto orientamento filo-imperiale, che in Carlo V scorge l'unico possibile restauratore dell'ordine. Questo atteggiamento si riscontra anche nei *Cento sonetti* fin dal testo proemiale, dove il poeta si dichiara inadatto a cantar i «Trionfi di Carlo», e soprattutto nel sonetto XLVII *La sì già trionfante, e forte Siena*, dedicato a Mendoza, «quando con l'aiuto de la sua prudentia fu data miglior forma a la Repubblica», come si legge nella didascalia introduttiva. Piccolomini accoglie con fervore l'azione del funzionario spagnolo cui attribuisce il merito di aver in breve tempo «sanata» la città ammalata «languida, inferma, in febre» (v.2)

Dall'altra parte della barricata, sul versante filo-francese, si posizionano invece i sonetti di Claudio Tolomei, anch'egli intellettuale senese insediato a Roma e poi ambasciatore di Siena alla corte di Enrico II, proprio negli anni più turbolenti precedenti la conquista di Cosimo I, quando una parte della città sperava nell'intervento della Francia in funzione antispagnola. La silloge più corposa dei suoi sonetti si trova nei due volumi di *Rime di diversi nobili poeti toscani* curati da Atanagi nel 1565, dove ne sono pubblicati complessivamente 89. Si tratta quasi sempre di testi d'occasione, encomiastici e politici che celebrano la casa reale di Francia, da Margherita di Valois, alla regina Caterina de Medici, al re Enrico II. Il primo volume accoglie già due componimenti dedicati alle «ruine» di Siena, ma è nel secondo che l'argomento si trova rappresentato al meglio con 8 sonetti. Nel primo testo, a difesa della «nobil città» «tanto afflitta», è invocato il re Enrico, emissario della giustizia divina in terra contro il nemico imperiale (XXXI), mentre nella coppia successiva (XXXII-XXXIII) è Siena stessa a prendere la parola, chiedendo aiuto ai «figli cari» sotto forma di lupa, simbolo della città, e invocando gli italiani a unirsi ai «sacri gigli» francesi, per sgombrare

²⁴ M. Celse, *Alessandro Piccolomini, l'uomo del ralliement*, in *Les écrivains et le pouvoir et l'Italie à l'époque de la Renaissance*, a cura di A. Rochon et al., Université de la Sorbonne Nouvelle, Parigi 1974, pp. 7-76. Su Piccolomini cfr. anche M. Rosa, *La Chiesa e gli stati regionali nell'età dell'assolutismo*, cit., pp. 281-283.

dal suo corpo, proprio con la stessa formula utilizzata da Piccolomini, «l'aspre acute / feбри» e restituirle «nova vita, e gioventute».

Affrontando nei propri i versi gli stessi fatti storici, i due poeti senesi – il primo da una prospettiva filo-asburgica, il secondo filo-francese – si servono, dunque, dello stesso codice retorico. La poesia si fa così portavoce di specifici orientamenti ideologici che si confrontano con mutamenti epocali, in una fase cruciale di passaggio dalla dimensione municipale a quella dell'assolutismo dei principati. Che si tratti di Carlo V o Enrico II, infatti, è comunque a un sovrano straniero che i due intellettuali aristocratici rivolgono le proprie aspettative di stabilità.

Per completare questa ricognizione sulla presenza di sonetti politici nella produzione dei poeti cinquecenteschi, è necessario infine rivolgere lo sguardo ai due estremi della penisola: tanto dall'Italia settentrionale quanto da quella meridionale, infatti, si levano numerosi i versi petrarchisti, andando ad affollare un panorama dalla geografia policentrica. A nord, il primato culturale esercitato da Venezia, capitale del mercato librario, nonché la sua eccezionale autonomia politica, ne fa patria e rifugio di letterati. Se il gruppo di poeti che si riunisce fin dai primi del Cinquecento attorno alla figura di Bembo, dando vita a una proto accademia di intellettuali solidali nota come “Compagnia degli amici”, non sembra particolarmente propenso alla lirica politica, tuttavia lo spoglio generale delle rime dei poeti veneti consente di individuare anche in questo contesto alcuni elementi su cui soffermarsi.²⁵ Alla cerchia di Bembo, e nello specifico all'insegnamento di Trifon Gabriele, è riconducibile Berardino Daniello, lucchese trasferitosi in Veneto nel '25 e poeta non tra i più prolifici. Le sue prove letterarie sono quasi tutte raccolte nella prima antologia giolitina, contenente la silloge di otto componimenti di spiccata vocazione politica che abbiamo già incontrato nel capitolo precedente. A Domenico Venier, poeta e umanista intorno al quale si riunirono i letterati veneziani a seguito della scomparsa di Bembo, si deve il

²⁵ La cosiddetta “Compagnia degli Amici” fu un sodalizio intellettuale, regolato da un vero e proprio protocollo, che si può considerare una proto accademia poetica e morale costituita intorno al 1503 da Bembo e da un gruppo di poeti veneti a lui vicini: Niccolò Tiepolo, Vincenzo Querini, Tommaso Giustiniani, Trifon Gabriele, cui si unirono probabilmente anche Paolo Canal e Nicolò Delfino. Nel *corpus* di antologie di *Rime di diversi* qui trattato sono presenti alcune rime di TALI autori, tra le quali però non si individuano componimenti di argomento politico. Per le *Leggi della Compagnia degli Amici* cfr. C. Dionisotti, *Prose e rime*, cit., pp. 699-703.

sonetto *Mentre, misera Italia, in te divisa* (XLVII), dedicato alle rovine d'Italia contesa tra Carlo V e il re francese Enrico II. Tra i poeti veneti seguaci della lezione del cardinale veneziano, un ruolo d'eccezione spetta poi a Bernardo Cappello che, nel suo canzoniere di stretta impronta bembiana, riserva ampio spazio alla lirica di encomio dei membri di casa Farnese, celebrati in relazione alla «degnà impresa» contro il «Tiranno iniquo d'Oriente» e all'impegno profuso nel riportare Roma al classico primato di «reina de le genti».²⁶

Piacentino di nascita, ma veneziano d'adozione, è invece il poligrafo Lodovico Domenichi, che sperimentò anch'egli la pratica poetica, dando alle stampe nel 1544 le proprie rime per i tipi di Giolito. La raccolta tripartita da tre dediche a nobili donne è composta da 318 componimenti, non organizzati secondo un ordine preciso,²⁷ e vede la materia extra-amorosa abbondantemente rappresentata da testi di carattere epistolare, encomiastico e da almeno 6 sonetti di argomento politico (CVI; CXIII; CXIV; CXV; CXXXVII; CCIX). Questi ultimi sono concentrati nella seconda sezione del volume e dominati dal *leitmotiv* della rovina italiana, con riferimenti alle guerre franco-spagnole e allo scontro con il Turco, ad eccezione del sonetto CXIV, che pare accennare alla riforma luterana. Sempre in area settentrionale, ma lombarda, è interessante recuperare il profilo del poeta Lelio Capilupi, funzionario degli Este e letterato abbastanza noto, in rapporto con gli intellettuali dell'epoca, come mostrato dalle numerose rime di corrispondenza. La produzione lirica di questo poeta non molto studiato sembra pienamente sbilanciata sul fronte politico e appare sparsa nelle raccolte di *Rime di diversi*, tra le quali spiccano per quantità le serie comprese nei due volumi dell'antologia curata da Atanagi, prima dell'edizione postuma delle *Rime* pubblicata nel 1585 a Mantova. La maggior parte dei testi, infatti, è di argomento non amoroso, con numerosi sonetti encomiastici e d'occasione. In particolare, l'edizione mantovana si apre con quattro significativi sonetti politici. Il primo, *Figlia di Giove e madre alma d'Amore* è il testo composto in occasione del sacco di Roma, già antologizzato nelle *Rime diverse* del 1545. Gli altre tre sonetti,

²⁶ Cfr. i sonetti *Poi che con gloriosa tromba altera* e *Ecco come del ciel giusta vendetta*, in B. Cappello, *Rime*, cit. p. 88, p. 109.

²⁷ A questo proposito si rimanda alle considerazioni di R. Gigliucci nell'*Introduzione* all'edizione a L. Domenichi, *Rime*, cit., pp. V-XIV, p. VI.

invece, *De la fiera fucina d'Oriente, Quella fera crudel che sì possente e Voi ch'avete d'Europa in mano il freno*, esortano l'Europa cristiana all'unità in funzione della minaccia turca.²⁸

Concludiamo questo percorso con uno sguardo al Regno di Napoli, caratterizzato da una vastissima produzione che fa i conti con la vivacità dell'esperienza quattrocentesca e il petrarchismo sannazariano in direzione del nuovo artificio manierista. Aprendo la via ai successivi riconoscimenti di altri sottoinsiemi geografici e di appartenenza, i poeti del regno di Napoli forse soltanto alla pari delle donne poetesse, se non come una scuola, sono stati identificati dalla critica come un gruppo coeso.²⁹ A dimostrazione di quanto l'insieme di questi autori rappresentasse un sistema compatto di esperienze poetiche anche agli occhi dei contemporanei si può addurre, oltre la fitta rete socio mondana dei sonetti di corrispondenza tra gli autori, l'antologia curata da Lodovico Dolce, e pubblicata in tre emissioni tra il 1552 e il 1555, di *Rime di diversi illustri signori napoletani*, dalle cui pagine emergono le testimonianze di tale circolo letterario.

In questo quadro, il decennio successivo ai *Sonetti e canzoni* di Sannazaro del 1530 vede la stampa, nel 1542, del libro di rime petrarchiste di Sandoval di Castro, barone di origine spagnola, celebre per la tormentata vicenda biografica legata all'amore dall'esito tragico per la poetessa Isabella Morra, che attirò già l'attenzione di Croce.³⁰ Gli anni Cinquanta, aperti dalle *Rime di diversi* a cura di Dolce, si chiudono con la pubblicazione delle *Rime et prose* del vescovo Antonio Sebastiano Minturno, curate da Girolamo Ruscelli nel '59. Spicca, alla stessa altezza cronologica, la figura di Ferrante Carafa, che fu di grande rilevanza culturale tra i contemporanei, tanto da spingere Dolce a dedicargli l'antologia di

²⁸ Cfr. L. Capilupi, *Rime*, cit., pp. 35-36. Nell'antologia di rime curata da Atanagi nel 1565, i tre sonetti dedicati alle discordie d'Europa e alla guerra contro l'Impero Ottomano e il sonetto sul sacco di Roma si trovano l'uno di seguito all'altro e costituiscono una piccola corona politica d'argomento affine, cfr. *Rime di diversi nobili poeti toscani. Libro primo*, cit., pp. 137r-v.

²⁹ Cfr. E. Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale* in Id., *Rinascimento inquieto*, Einaudi, Torino 1994, pp. 267-306; G. Ferroni, A. Quondam, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, cit.; T. R. Toscano, *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Loffredo, Napoli 2000. Per una ricognizione recente sui poeti meridionali e sulla relativa bibliografia cfr. R. Gigliucci, *Rimatori meridionali*, in *Lirici europei del Cinquecento*, cit., pp. 543-553.

³⁰ B. Croce, *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, Sellerio, Palermo 1983.

poeti napoletani, dove si trovano contenute anche numerose sue rime. Mai pubblicate in vita in volumi organici furono, invece, le rime di Galeazzo di Tarsia e quelle di Luigi Tansillo, entrambi poeti di ampia fortuna postuma, tutt'oggi tra i più studiati autori meridionali. Notevolmente sbilanciata sul piano della piena esasperazione manierista è, infine, la smisurata produzione di Lodovico Paterno, autore del *Nuovo Petrarca*, pubblicato nel 1560, con il quale il poeta venticinquenne, più che auto-proclamarsi erede dell'aretino, ha osservato Quondam, intendeva «svolgerne tutte le possibilità tematiche ed espressive».³¹ Operazione di accumulazione e amplificazione che diede vita a un enorme raccolta di 966 componimenti suddivisi in quattro parti. Sulla scorta di Petrarca, ma soprattutto dell'edizione del *Canzoniere* curata da Alessandro Vellutello, le prime due sezioni sono infatti esplicitamente intitolate in vita e in morte della donna amata, mentre la terza è dedicata «ad altri soggetti», in linea con l'operazione del moderno commentatore che aveva estrapolato e relegato in un apposita sezione i componimenti non amorosi dei *Fragmenta*. La quarta parte del *Nuovo Petrarca* è infine consacrata da Paterno ai propri personali *Trionfi*, mentre le successive due edizioni delle sue rime (*Nuove Fiamme* e *Mirzia*) oltre al materiale già pubblicato portano la smisurata produzione di questo autore a ben 1171 componimenti.

Nel regno di Napoli ci si imbatte con frequenza in uomini di lettere schierati, anche militarmente, tra le fila di Carlo V, autori di una vasta produzione lirica di manifesta fedeltà all'Impero. Troviamo così testi politici tra gli oltre 200 sonetti compresi nella raccolta di *Rime* di Sebastiano Minturno, dedicati alle spedizioni di Carlo V contro Solimano, con espliciti riferimenti alla missione in Africa nel '35 in occasione della battaglia di Tunisi, e invocazioni all'imperatore in qualità di difensore e pacificatore di Italia.³² Gli stessi avvenimenti sono ricordati nelle rime di Tansillo, che partecipò personalmente alle spedizioni di Carlo V. Tansillo, fu infatti un poeta soldato, al seguito di don Pedro de Toledo e poi del figlio Garcia, che accompagnò nelle spedizioni militari in Africa. La sua foltissima produzione di rime comprende numerosissimi testi encomiastici e

³¹ A. Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, cit., p. 66.

³² Dall'edizione *Rime et prose del Sig. Antonio Minturno*, cit., si vedano i sonetti politici alle pp. 52, 86-89, 109, 122, 130, 139-140.

politici, legati al servizio prestato presso i due padroni e alle imprese combattute in battaglia.³³

Al conflitto con l'Impero Ottomano e alle discordie interne alla cristianità, impegnata in Europa dal conflitto per l'egemonia tra gli Asburgo e i francesi, dedica diversi sonetti anche Lodovico Paterno nel *Nuovo Petrarca*. Questi si trovano collocati per lo più nella sezione di «vari soggetti», aperta dalla canzone *Italia mia, benché 'l tuo lungo affanno*, esemplata su *Rvf* 128. I componimenti di Ferrante Carafa, infine, si trovano sparsi nelle antologie degli anni '50 del Cinquecento, e in particolare nella raccolta curata dal Dolce. La silloge di Carafa, fin dalle *Rime di diversi illustri signori napoletani* del 1552, si compone di ben 63 componimenti divisi in varie sezioni. La prima è una serie di 36 sonetti più una sestina conclusiva, nella quale si distinguono con certezza almeno un sonetto per Carlo V, celebrato come colui che vincerà «l'empio Tiranno orientale» (*Qual nome, qual trofeo, qual palma, et quale*, p. 62); un sonetto in cui si evocano le sventure italiane (*L'alte piaghe infinite, che tanti anni*, p. 64), una coppia di sonetti in morte di Alfonso D'Avalos (*Italia mia via più di quel, che in carte; Davalo mio, la tua vittoria ha il mondo*, p. 69). All'interno del *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori*, curato da Girolamo Ruscelli nel 1553, sono poi stampati altri 17 componimenti inediti di Carafa, divisi in due sezioni. La prima è composta soltanto da due testi, tra cui si trova la canzone politica *Italia mia, poi che 'l destin fatale* (p. 17v). La seconda sezione contenente i restanti 15 testi, invece, è chiusa da due sonetti (p. 199, v) che riprendono ancora il tema delle discordie di Italia: *Bellona altera, e l'orgoglioso Marte*, nel quale si fa riferimento alla penisola «che unita / non è, né in pregio ha la sua gloria altera» e *Humani ingegni e voi donne divine*, che si sofferma su «l'empie voglie / nostre divise», pacificabili solo per mano del «Re sommo, e possente», che altri non può che essere ancora Carlo V.

In definitiva, i sonetti di argomento politico nella lirica del Cinquecento non appaiono un fatto isolato né riconducibile a specifiche individualità, quanto

³³ Tra i 419 componimenti raccolti dall'edizione L. Tansillo, *Rime*, a cura di T. Toscano, commento di E. Milburn e R. Pestarino, cit., testi di carattere encomiastico e politico di orientamento filo-ispánico si individuano sia nella sezione di *Sonetti per la presa d'Africa* sia nelle rime del codice Casella.

piuttosto sembrano rappresentare una pratica trasversale ad autori e contesti culturali. Anche la lirica femminile conferma questa tendenza. Le rime di Vittoria Colonna, suddivise dall'edizione Bullock in amorose, spirituali ed epistolari, comprendono nel terzo raggruppamento un gruppo di sonetti rivolti all'imperatore Carlo V, dedicati al conflitto con i Turchi ed esortanti alla pace con i francesi. Lo stesso può dirsi di Veronica Gambara, nelle cui *Rime* troviamo sette componimenti politici filo-imperiali (44-45-46-47-48-49-61) mentre, sul versante filo-francese, la raccolta di Isabella Morra contiene un sonetto dedicato a Francesco I in occasione della fallita guerra del 1542-1544, terminata con la pace di Crepy.

In tutti i casi, i testi fin qui ripresi manifestano alcuni tratti in comune evidenti, quantomeno dal punto di vista dei temi affrontati. Com'era ipotizzabile sulla base dei riscontri critici già esistenti e in considerazione del periodo storico, i versi politici dei poeti petrarchisti risultano decisamente occupati soprattutto da due macro questioni: la contrapposizione tra l'Occidente cristiano e l'Oriente infedele, e la decadenza italiana cui fa da contraltare il mito umanistico di Roma antica.

1.2 Il codice politico petrarchista: forme e meccanismi dell'imitazione

Accertata la presenza di sonetti di argomento politico all'interno della lirica cinquecentesca, è necessario stabilire se vi sia una relazione tra il modello formale e retorico fornito dai componimenti civili di Petrarca e la produzione di versi politici del nostro *corpus* di autori. Considerazioni utili a valutare il rapporto instaurato dai lirici cinquecenteschi con il *Canzoniere* sono innanzitutto quelle di ordine metrico. Alcuni studi di Andrea Acribo sulle strutture dei sonetti petrarchisti e una ricerca condotta da Beatrice Bartolomeo sui sonetti delle *Rime diverse* del 1545³⁴ hanno dimostrato come l'adozione di determinati schemi

³⁴ A. Acribo, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Cesati, Firenze 2001; Id., *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Carocci, Roma 2009; B. Bartolomeo, *Notizie su sonetto e canzone nelle «Rime diverse di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte. Libro*

piuttosto che di altri contribuisca a testimoniare il posizionamento di un poeta rispetto al modello. Considerando esclusivamente le terzine – decisamente più variabili rispetto alle quartine, quasi sempre a rime incrociate ABBA ABBA – gli schemi privilegiati da Petrarca per il sonetto sono CDE CDE (121 casi), CDC DCD (114) e CDE DCE (66 casi). Le ricerche condotte sui moduli metrici della lirica del Cinquecento ci dicono che, accanto alla ripresa fedele delle testure del *Canzoniere*, si affermano tra i poeti petrarchisti anche forme alternative. Le *Rime bembiane* si servono dei tradizionali schemi petrarcheschi per la maggior parte dei sonetti: CDC DCD (61 casi), CDE CDE (26) e CDE DCE (23), ma riservano ampio spazio anche a moduli minoritari come CDE DEC (17), attestato soltanto in *Rvf* 95, o del tutto assenti in Petrarca come CDE CED (13). La lezione di Bembo fa scuola e questi schemi si riscontrano nei sonetti di altri poeti: CDE DEC in Guidiccioni, Molza e Muzzarelli, e CDE CED in Guidiccioni, B. Tasso, V. Colonna, Coppetta, Molza, Varchi, Caro, Della Casa, Minturno, Stampa. A proposito dello schema non petrarchesco CDE CED, Afribo osserva come questo si incontri più assiduamente nei sonetti extra-amorosi, come ad esempio nelle rime spirituali, diventando quasi la cifra metrica della *gravitas*.³⁵ Altri moduli non petrarcheschi adoperati da Bembo sono inoltre il tipo di CDE ECD (2 casi), già usato da Cino da Pistoia, e ripreso da Muzzarelli, Guidiccioni, V. Colonna, Molza, Da Porto, Della Casa, e CDC EDE (3 casi), attestato anche in Guidiccioni e Varchi.

Estendendo questo tipo di analisi alle strutture dei sonetti di argomento storico-politico si ottengono risultati che confermano la componente di sperimentazione metrica interna alla lirica cinquecentesca. Se i due sonetti bembiani *La nostra e di Giesù nemica gente* e *Mentre navi e cavalli e schiere armate* adoperano entrambi lo schema petrarchesco CDE DCE, il sonetto dedicato alla decadenza dell'Italia succube degli stranieri, *O pria sì cara al ciel del mondo parte*, è invece uno dei due casi in cui Bembo fa uso del modulo CDE ECD, non presente nei *Fragmenta*. Lo schema metrico del più politico tra i componimenti bembiani si riscontra anche nel sonetto di Vittoria Colonna *Veggio rilucer sol di*

primo» (Venezia, Gabriel Giolito De' Ferrari, 1545), in «*I più vaghi e i più soavi fiori*». *Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, cit. pp. 43-76.

³⁵ A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, cit., pp. 170-171.

armate squadre (E:22), dedicato alle ostilità baronali che affliggono Roma, e tre volte all'interno della serie dei «Ducali» nella raccolta di Benedetto Varchi, nei sonetti dedicati a Cosimo de' Medici (CCCXXXII; CCCXXXIV; CCCXLII). Tra le *Rime* della marchesa di Pescara, altri due sonetti encomiastici e politici assumono caratteristiche metriche non petrarchesche, ricorrendo stavolta allo schema CDE CED: *Veggio portarvi in man del mondo il freno* (E: 26) dedicato a Carlo V, e *Vinca gli sdegni e l'odio vostro antico* (E: 29) che invoca la pace tra l'imperatore e Francesco I. Sui 21 sonetti della serie dei «Ducali» di Varchi, 10 riportano ordinari schemi metrici petrarcheschi, ma ben 11 ricorrono alle testure non usuali CDE ECD (3 casi) CDE DEC (3), CDE CED (3) CDC ECE (1) CDE DFC (1). Proseguendo nella ricerca, l'apertura a forme non convenzionali nei sonetti di argomento politico è confermata. Sui tre componimenti politici di Della Casa, due presentano schemi canonici (LXVI: CDE DCE; LXXVIII: CDC DCD), mentre *Forse però che respirar ne lice* (LXVII) è costruito sul tipo raro in Petrarca CDE EDC. Anche la corona di 14 sonetti politici di Guidiccioni, decisamente dominata dallo schema privilegiato dai *Fragmenta* CDE CDE, che ricorre in 10 casi, lascia spazio in 4 occasioni a moduli minoritari o inusitati: CDE DEC (2 casi), CDE EDE (1), CDE CED (1). Gli schemi CDE DEC e CDE CED ritornano anche tra i sette sonetti di argomento storico e politico di Veronica Gambara nel testo *Mira 'l gran Carlo con pietoso affetto* (45), per il primo caso, e *La bella Flora, che da voi sol spera* (49) e *Ecco che già tre volte, Italia mia* (61), nel secondo. L'ampiamiento dello spettro metrico e la diversificazione degli schemi sono cifre caratteristiche dei sonetti di Bernardo Tasso, il quale, a fronte di una massiccia presenza del classico CDE CDE, accoglie anche abbondantemente i tipi CDE DEC, CDE CED e CDE ECD.³⁶ La variazione metrica è distribuita in maniera omogenea sui cinque libri di rime tassiane e interessa dunque anche la materia non amorosa. A titolo esemplificativo valga la coppia di sonetti encomiastici rivolti a Guido Rangone nel primo libro degli *Amori*: I, 81 esemplato sullo schema petrarchesco CDE CDE e I, 82 invece sul minoritario CDE DEC; una coppia di sonetti politici dedicati alla situazione d'Italia nel quarto libro,

³⁶ Cfr. G. Barucci, *Appunti per la ricerca metrica di Bernardo Tasso: il sonetto*, in *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, a cura di C. Milanini, S. Morgana, Cisalpino, Milano 2007, pp. 161-172.

anch'essa caratterizzata dall'alternanza di schema canonico CDE CDE (IV, 28) e schema non tradizionale CDE CED (IV, 29) e infine le 10 occorrenze di quartine a rime alternate nella sezione encomiastica del quarto libro dedicata a Margherita di Valois.

Limitandoci ai casi descritti, sembrerebbe che, pur non venendo meno la regolare ripresa di strutture petrarchesche, la materia politica si presti alla realizzazione di forme metriche poco consuete in Petrarca o del tutto alternative. L'esempio dei sonetti politici petrarcheschi costituito da *Rvf* 27 dedicato al progetto di crociata del 1333 e dal trittico babilonese contro la curia avignonese *Rvf* 136 – 138 non pare in questo quadro poter rappresentare un modello forte a disposizione dell'*imitatio* cinquecentesca. I quattro testi sono infatti tutti accomunati dal classico schema CDE CDE, dominante nel *Canzoniere* e dunque non caratterizzante. Si afferma piuttosto la ricorrenza di formule che nella prassi metrica dei petrarchisti sembrano assumere la funzione di spie della *gravitas*, in linea con quanto già riscontrato da Afribo: il tipo CDE CED su tutti, ma anche CDE ECD utilizzato da Bembo, Colonna e Varchi, e CDE DEC attestato nei sonetti politici di Guidiccioni, Gambara, Varchi e Tasso.

L'imitazione di *O aspectata in ciel*, *Spirto gentil* e *Italia mia* nei sonetti petrarchisti passa attraverso la riduzione del metro lungo della canzone alla forma breve dei quattordici endecasillabi. Esclusa la possibilità di una diretta filiazione metrica, la ripresa del modello si compone di altri elementi formali che ne mostrano la derivazione. Dalle canzoni politiche del *Canzoniere* sono tratti temi e immagini, ma anche incipit, lessico e rime. Significativa è la fortuna del sintagma 'Italia mia' testimoniata da numerose riprese: *Italia mia, se di valore antico* recita un sonetto di Domenichi (CXV), *Ecco che già tre volte Italia mia* uno di Veronica Gambara (61). In questi casi la citazione è il segnale di un consapevole riutilizzo della canzone petrarchesca che non si limita al verso iniziale, ma si compone di più riprese testuali, in funzione dell'affinità di contenuto. Sia il sonetto di Domenichi che quello della Gambara sono, infatti, dedicati alla difficile situazione italiana di metà Cinquecento e insistono sull'immagine propria di *Rvf* 128 delle «piaghe» della patria, stretta dal conflitto franco-spagnolo:

Come non senti il perfido Germano
Rinnovar le tue piaghe aspre e profonde
Con chiusa frode de l'astuto Ispano?
(L. Domenichi, *Rime*, CXV, vv. 9-11)

Ecco che già tre volte, Italia mia,
per sanar le tue piaghe acerbe e gravi
quel ch'in governo ha le celesti chiavi
lieto con Carlo a ragionar s'invia!
(V. Gambara, *Le rime*, 61, vv.1-4)

Domenichi esorta l'Italia a risvegliare «il valore antico» per liberarsi genericamente da tutti i popoli stranieri (il «perfido Germano», l'«astuto Ispano», il «Gallo crudel», l'«empio Ottomano»). Il sonetto di Veronica Gambara fa riferimento a un incontro di Papa Paolo III con l'Imperatore, volto alla stipulazione della pace con la Francia. Un altro esempio di ripresa del verso iniziale della canzone politica petrarchesca si trova anche nel sonetto *Italia mia via più di quel, che in carte* di Ferrante Carafa che è invece un componimento di compianto, dedicato alla morte di Alfonso D'Avalos, nella quale il poeta individua la fine di ogni speranza di rinascita dell'Italia.³⁷ A tali riprese da incipit a incipit si possono aggiungere alcune citazioni interne ai componimenti: «disdegnosa le tue piaghe mira / Italia mia» scrive Guidiccioni in uno dei sonetti politici (4, *Dal pigro et grave sonno ove sepolta*, vv. 3-4); «Or sento, Italia mia, l'aure odorate» scrive Galeazzo di Tarsia in *Già corsi l'Alpe gelide e canute* (XLI, v.3); «fa l'Italia mia lieta, e gioiosa», Trissino in un sonetto rivolto a Papa Paolo III,³⁸ e così recita ancora un sonetto di Sebastiano Antonio Minturno al v. 7:

Se quel, che spense la Tedesca rabbia
Col ferro ardente, e quel, che ti difese,
Dal Gallico furore, e quel, che 'n gabbia,
Rinchiuse a forza il gran Cartaginese,

³⁷ Il sonetto si legge nelle *Rime di diversi illustri signori napoletani. Libro quinto*, cit., p. 69.

³⁸ *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da m. Dionigi Atanagi, libro primo*, cit., p. 89 v.

Purgando te de la nemica scabbia
N'hebbe più rar onor, ch'è non n'attese,
Italia mia quanto conviene, che n'habbia
Cesare tuo di più lodate imprese?

Ringratia lui, che tu sei viva, e i piani
Ben colti, e le cittadi allegre, e belle,
Né vedi i sacri Tempi in man di cani.

Che se quei ti salvar giovane, e forte;
Questi vincendo l'arme à Dio rubelle,
Vecchia et inferma ti scampò da morte.
(A. S. Minturno, *Rime et prose*, II, p. 88)

La formula di *Spirto gentil* si rivela ancora più fortunata, in quanto riutilizzata anche in funzione genericamente encomiastica e allocutoria. L'incipit è però ripreso anche in alcuni sonetti che legano le sorti di una città alla figura di un illustre signore, in maniera simile a quanto avviene nella corrispondente canzone petrarchesca e anche in questo caso corredandosi di parole chiave del vocabolario politico del *Canzoniere*. Francesco Maria Molza nel sonetto *Spirto gentil, il cui valor non doma* invoca il proprio destinatario e lo descrive trionfante su Roma, auspicandone il governo sul «bel paese» (I, 26). Nei *Cento sonetti*, Piccolomini, nel sonetto VI *Spirti gentil, che di sì forte, e bella*, si rivolge ai nobili senesi auspicando la fine dell'«odio civil» che tormenta la città, innescando con la citazione la memoria della deprecazione delle lotte intestine romane di *Rvf* 53 («del lungo odio civil ti pregan fine», v. 46).

Un altro elemento ricorrente nella costruzione del sonetto politico di imitazione petrarchesca è la ripresa di serie rimiche tratte dalle stanze delle canzoni civili del *Canzoniere*. Facilmente imitabili grazie ai numerosi rimari e prontuari a disposizione dei poeti del Cinquecento,³⁹ le rime sono selezionate e

³⁹ Numerosi sono i rimari petrarcheschi pubblicati tra il 1525 e il 1565: cfr. almeno G. M. Lanfranchi, *Rimario nuovo di tutte le concordanze del Petrarca*, Turlino, Brescia 1531; G. Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana nel quale va compreso un pieno e ordinatissimo rimario, con le regole, et col giudicio per saper convenevolmente usare o schifar le voci nell'esser loro, così nelle prose come ne i versi*, G. B. e M. Sessa, Venezia 1559. Per una tavola dei principali rimari del Cinquecento cfr. S. Jossa, S. Mammana, *Petrarchismo e petrarchismi*, cit., pp. 110-111.

condensate lungo il sonetto politico petrarchista, innescando la citazione che dalla fine del verso risale lungo l'endecasillabo e si insedia nella frase. Prendiamo ad esempio il sonetto bembiano *O pria sì cara al ciel del mondo parte* dedicato all'Italia:

O pria sì cara al ciel del mondo parte,
che l'acqua cigne e 'l sasso orrido serra,
o lieta sovra ogni altra e dolce terra,
che 'l superbo Appennin segna e diparte:

che giova omai, se 'l buon popol di Marte
ti lasciò del mar donna e de la terra?
Le genti a te già serve, or ti fan guerra,
e pongon man ne le tue treccie sparte.

Lasso, né manca de' tuoi figli ancora,
chi, le più strane a te chiamando, insieme
la spada sua nel tuo bel corpo adopre.

Or son queste simili a l'antiche opre?
O pur così pietate e Dio s'onora?
Ahi secol duro, ahi tralignato seme.
(P. Bembo, *Rime*, CXXI)

La struttura rimica delle quartine del sonetto riutilizza le serie che legano le tre canzoni politiche di Petrarca: il gruppo *serra: terra: guerra* accomuna *Spirto gentil* e *Italia mia* mentre le serie in –arte, *sparte: parte: Marte; sparte: parte: diparte* si trovano rispettivamente nella canzone 53 e nella 128.⁴⁰ Il modello petrarchesco è quindi manifesto già nella struttura rimica del sonetto. Il processo imitativo acquista forza fin dalla prima quartina che rimodula il motivo, radicato da Dante e Petrarca nella tradizione della lirica civile, della descrizione geografica dell'Italia secondo una presunta naturale e stabile cartografia. Cinta dal mare, serrata dal confine naturale rappresentato dalle Alpi, attraversata dagli Appennini: «il bel paese ch'Appennin parte, e 'l mar circonda et l'Alpe» di *Rvf* 146.

⁴⁰ A proposito dei rapporti rimici tra i componimenti politici del *Canzoniere* si rimanda ancora a G. Baldassari, *Unum in locum. Strategie macrotestuali del Petrarca politico*, cit.

Serie rimiche proprie delle tre canzoni civili si riscontrano in maniera diffusa nei sonetti petrarchisti, soprattutto nei casi più semplici da replicare: *carte: sparte: parte: Marte* (Rvf 53-128); *offese: imprese* (Rvf 53); *molli: colli* (Rvf 53); *freno: terreno* (Rvf 128); *sdegno: degno: ingegno* (Rvf 128). La ripresa di questi lemmi va contestualizzata nell'ordinaria scelta linguistica petrarcheggiante della lirica cinquecentesca. La replicazione delle serie rimiche diventa perciò significativa quando, come nel sonetto di Bembo, si insedia all'interno di un componimento che lega la struttura rimica alla sua complessiva aderenza alla materia politica del *Canzoniere*, e che nel segno dell'*imitatio* unisce in un saldo binomio la forma al contenuto. Vediamo ancora un esempio tratto da un autore tradizionalmente appartenente al canone dei lirici petrarchisti, come Giovanni Guidiccioni:

Il non più udito et gran publico danno,
le morti, l'onte e le querele sparte
d'Italia, ch'io pur piango in queste carte,
empieran di pietà quei che verranno.

Quanti, s'io dritto stimo, ancor diranno:
«O nati a' peggior anni in miglior parte!»
quanti movransi a vendicarne in parte
del barbarico oltraggio et de lo inganno!

Non havrà l'ocio pigro e'l viver molle
Loco in quei saggi ch'anderan con sano
Pensier al corso de gli honori eterno:

ch'assai col nostro sangue havremo il folle
error purgato di color che in mano
di sì belle contrade hanno il governo.
(G. Guidiccioni, *Rime*, 10)

Il non più udito e gran publico danno è uno dei sonetti della corona inviata all'amico Buonvisi sulle rovine di Roma, occupato dal lamento per la sorte dell'Italia a seguito del sacco, nel quale si può scorgere anche, nell'ultima terzina, un accenno velato al «folle error» dei governanti e dunque alle responsabilità della

Chiesa per i tragici eventi di quegli anni. Le due quartine, dedicate al pianto per l'Italia, riportano ancora la serie rimante *sparte: carte: parte* e l'altrettanto comune coppia *danno: inganno* presente in *Rvf* 128. Contemporaneamente alcuni espliciti richiami lessicali esibiscono la derivazione petrarchesca: «barbarico oltraggio e de l'inganno» («bavarico inganno» *Rvf* 128, v. 66), «belle contrade» («de le belle contrade», *Rvf* 128, v. 18).

Dedicato alla decadenza italiana è anche il sonetto di Ferrante Carafa, *L'alte piaghe infinite, che tanti anni*, che recupera ancora le petrarchesche «piaghe» inflitte sul «bel corpo» della patria. Anche qui la struttura rimica prevede la serie in -arte *sparte: carte: Marte: parte* nelle quartine:

L'alte piaghe infinite, che tanti anni
Son, che scors'io nel tuo bel corpo sparte,
Et che leggendo vidi in mille carte
Sol piene de tuoi gravi eterni danni;

Italia mia, hor che spiegar fa i vanni
A tanti legni il gran figliuol di Marte,
Per venir ad alzar quella tua parte,
Che cadde già dentro i suoi stessi affanni:

Spero vedersi ben saldate et sane,
Ch'a pena occhio mortal vedrà quel segno,
Ch'apre il ferro, poi l'arte il tempo chiude:

Et la Sirena tua, che sparse e ignude
Mostra le sue bellezze, hor sovr'humane
Gratie haurà del rettor del suo bel regno.

(F. Carafa, in *Rime di diversi illustri signori napoletani*, p. 64)

Meno comune è invece la serie in -abbia *rabbia: gabbia: scabbia* che Minturno riprende da *Italia mia* (*Rvf* 128, vv. 35-39) nel sonetto *Se quel, che spense la Tedesca rabbia*, sopra citato, che si compone di calchi sparsi nelle due quartine: «Tedesca rabbia» (*Rvf* 128, v. 35); «Gallico furore» («tedesco furor»; *Rvf* 28, v. 53); «lodate imprese» («alte imprese»; *Rvf* 53, v. 85). Molto

significativo è anche l'esempio del sonetto *De la fiera fucina d'Oriente*, composto da Lelio Capilupi «quando Solimano passò la prima volta in Ungheria armato», come recita la didascalia al componimento nell'edizione mantovana del 1585:

Dr la fiera fucina d'Oriente
Tolt'ha l'ira di Dio la giusta spada,
Per far correr di sangue ogni contrada
Del popol sclerato d'Occidente.

Asia mai non s'armò quant'or possente
Contra Europa, che ancora inerme bada:
Onde al fin converrà ch'a terra cada
Disarmata di sé, priva di gente.

Dimmi perfida putta: e dove sono
L'Adria, il Rodano, il Tebro e gli altri figli?
Sol teco hai l'Istro pien d'alta eresia.

Che sperì tu? Con cui put ti consigli?
Perché non t'armi? E non chiedi perdono
De le tue colpe al figliuol di Maria?
(L. Capilupi, *Rime*, p. 35)

Qui il rimescolamento di tessere dei *Fragmenta* e la lettura dei componimenti politici unisce alle consuete *Italia mia* e *O aspectata in ciel* anche i meno riutilizzati sonetti babilonesi 136-138. La materia del testo – il conflitto tra Europa e Oriente infedele, in occasione dell'avanzata di Solimano in Ungheria – rimanda all'invito alla crociata contenuto in *O aspectata in ciel* e nel sonetto *Il successor di Karlo, che la chioma* (Rvf 27). Di conseguenza alcune coppie rimiche del testo di Capilupi riconducono a questo specifico *corpus* politico petrarchesco: *Oriente: gente; spada: contrada* sono riscontrabili rispettivamente in Rvf 28 e Rvf 128, mentre la rima tra «spada» e «ancor bada» si ritrova anche in Rvf 27. Lo stile complessivo del sonetto è tuttavia quello aspro e feroce dei testi scagliati da Petrarca contro la curia papale. Si riconoscono infatti alcune citazioni del sonetto 138, *Fontana di dolore, albergo d'ira*: dalla ripresa della rima in -ia,

con utilizzo del lemma, *hapax* nel *Canzoniere*, «eresia», ad altre due spie lessicali significative come «fucina d'Oriente» («fucina di inganni» *Rvf* 138, v. 8) e soprattutto l'ingiuria «perfida putta» («putta sfacciata» *Rvf* 138, v.11). L'invettiva contro l'Avignone Babilonia, metafora per eccellenza della città corrotta ed empia, si presta all'attacco contro il nemico infedele ottomano e la struttura rimica si rivela il primo segnale utile a cogliere le interconnessioni tra i testi riutilizzati (*Rvf* 27, 28, 128, 138).

La materia politica trattata nei sonetti cinquecenteschi sembra dunque chiamare in causa uno specifico lessico attinto dal repertorio civile petrarchesco. Questa derivazione si serve di parole chiave e di sintagmi che diventano vere e proprie formule ricorrenti della materia politica. Legato all'immagine delle «piaghe mortali» dell'Italia (*Rvf* 128, 2) è anche il «bel corpo» della patria, su cui le ferite sono inflitte. Il sintagma, tratto dall'incipit di *Rvf* 128, è ricorrente nei testi, già citati sopra, di Bembo e Carafa, ma si incontra di frequente anche altrove e sempre all'interno della stessa allegoria della patria trasfigurata in corpo femminile martoriato:

Da questi acuti et dispietati strali,
Che Fortuna non satia ogn'hor aventa
Nel bel corpo d'Italia, onde paventa
Et piagne le sue piaghe alte et mortali,
(G. Guidiccioni, *Rime*, 5, vv. 1-4)

Risani pria le piaghe aspre, e mortali,
C'hanno il bel corpo de l'Italia guasto;
Poi verso l'Oriente spieghi l'ali.
(F. M. Molza, *Delle poesie volgari*, I, CXXXVI, vv. 9-11)

D'acerbe piaghe il suo bel corpo pieno,
Che 'l tedesco furor fece e l'ispano
(Ond' il gran Tebro suo stagnando 'l piano
Tinto del sangue andò le sponde e' l seno),
(B. Daniello, in *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, LXI, 1, vv. 5-8).

«Bel corpo» è una *lectio faciliior*, ampiamente riscontrabile anche al di fuori della materia politica nei sonetti amorosi dedicati alla figura femminile, e assume rilevanza proprio quando si trova accanto al riferimento alle «piaghe» della patria, che mostra in maniera indiscutibile l'impronta lasciata dalla lettura di *Italia mia*. Una nuova prova della ripresa delle canzoni civili di Petrarca può provenire da quei lemmi ricorrenti nei sonetti lirici cinquecenteschi di materia politica, non poi così frequenti nel *Canzoniere*. Ne è un esempio l'unica occorrenza petrarchesca dell'aggettivo «neghittosa», che in *Spirto gentil* è riferito all'Italia: «Pon man in quella venerabil chioma / securamente, et ne le trecce sparte / sì che la neghittosa esca dal fango» (vv.21-23). Un *hapax* che rimane però ben incastonato nella memoria dei poeti petrarchisti, tanto da emergere in più occasioni associato alla personificazione dell'Italia, come nei seguenti sonetti:

Signor, ch'in verde, e giovanetta etade
Italia neghittosa a i primi pregi
Chiamate spesso, de' suoi lochi egregi
Mentre vi stringe il cuor alta pietade,

Alle dolci, occupate, alme contrade
Già seggio illustre d'onorati Regi
Gli occhi volgete, e fra' bei vostri fregi
Luogo abbia ancor di lei la libertade.

E se fortuna di furore accesa,
Ch'a bei principi fu sempre molesta,
amari intoppi v'apparecchia, ed empi;

Non lassate, Signor, la bella impresa,
Però che non fu mai siccome or presta
Italia a rinnovar gli antichi esempi.
(F. M. Molza, *Delle poesie volgari*, II, XII)

Mentre la desiosa aquila ingorda
Per l'italico cielo a le sue brame
Ricerca preda, e non sazia la fame,
Cieca a' suoi danni, al pianger d'altri sorda

Un terror dispietato il mondo assorda
E mostra, o Roma, al tuo pastor le trame
Ordite, onde saran dolenti e grame
Tue greggi, s'un a l'altra non s'accorda:

Dapoi n'addita il mostro d'Oriente,
Ch'apparecchia a Lamagna angoscie e pianti
Or ch'ha quasi Ungheria del tutto spenta.

Italia neghittosa, Italia sente
L'alto rumor, che vien più sempre inanti,
E sta pur, come prima, oziosa e lenta.
(L. Domenichi, *Rime*, CXXXVII)

Mentr'arma il Trace, e navi orna, e raccoglie
I folgori inumani, e covrir tenta
L'Egeo tutto d'abeti, onde si senta
Gravido il sen de le più ricche spoglie;

Voi ch'avete i consigli alti e le voglie,
Svegliate Italia neghittosa e lenta
Contra la turba a' nostri danni intenta,
Che 'l piè ver noi da l'Ellesponto scioglie.

O del popol di Marte altera spene,
Che purdianzi col senno e co l'ardire
A bellicose genti il fren poneste,

Per la man vostra, che virtù sostiene,
Già Roma par ch'a l'Oriente aspire
E del prisco valor già si riveste.
(A. F. Raineri, *Cento sonetti*, XII)

Il testo di Molza è dedicato a un non precisato «Signor» che dovrebbe essere, come sempre in questi casi nella lirica molziana, l'amato cardinale Ippolito De' Medici, esortato a riportare «l'Italia neghittosa» (v. 2) all'antico splendore e ad averne a cuore la «libertade». *Mentre la desiosa aquila ingorda* di Domenichi fa polemicamente riferimento all'egemonia spagnola in Italia e alle divisioni interne al mondo della cristianità, incapace di frenare l'avanzata ottomana che intanto giunge fino ai confini europei, sotto gli occhi di un'Italia ancora «neghittosa» (v. 12), «oziosa e lenta» (v. 14). Anche il sonetto di Raineri è occupato dall'esortazione alla guerra contro i Turchi, rivolta dal poeta a Pier Luigi Farnese, di cui è segretario, invitato a svegliare ancora una volta l'Italia «neghittosa e lenta» (v. 6) dall'allegorico sonno in cui è piombata. In tutti e tre i casi, l'aggettivo utilizzato è, dunque, un segnale immediato della ripresa della materia politica del *Canzoniere*.

Se abbiamo messo a confronto testi di provenienza differente, ma affini per argomento e tutti riconducibili agli stessi ipotesti petrarcheschi, il riutilizzo di

frammenti strutturali e linguistici dei componimenti politici del *Canzoniere* emerge anche dall'analisi dell'insieme dei sonetti prodotti da uno stesso autore. La disamina integrale dei componimenti prodotti da un poeta può, infatti, confermare il continuo recupero del medesimo repertorio di forme, lessico e immagini. Prendiamo ad esempio le rime di Francesco Maria Molza. L'insieme dei sonetti che si riscontrano nell'edizione curata da Serassi, dedicati a Ippolito De' Medici, alla sua partecipazione alla spedizione d'Ungheria, alla famiglia Farnese, alla decadenza italiana o genericamente inneggianti all'impresa contro il Turco, dimostrano la familiarità della lirica molziana con la materia politico-civile. I testi di questo genere, infatti, sono abbastanza numerosi ed è raro individuare un sonetto politico molziano che non riporti al proprio interno il segno delle canzoni di Petrarca. La centralità di Roma e il sogno di un risveglio italico affidato alla guida del cardinale Ippolito sono accompagnati dalla continua ripresa lessicale del *Canzoniere*. Ritorna frequente il riferimento alle «piaghe aspre e mortali» della patria, così come quello alla fisicità allegorica della «donna» e «madre» dagli «occhi molli» a causa del pianto e dalla «chioma» sparsa. E si affollano le citazioni che si estendono lungo il verso e che, di sonetto in sonetto, disseminano e scompongono in brandelli i testi petrarcheschi:

S'allor, che stretto a l'oriente il freno
 E corso il mondo, e vendicate l'onte
 Del Figliuol di Maria, con lieta fronte
 Vedrà voi Roma d'ogni onor suo pieno
 (F. M. Molza, Delle poesie volgari, I, XXXVII, vv. 1-4)

Et or perché non fia
 Cortese no, ma conoscente et pia
 A vendicar le dispietate offese
 Col figliuol glorioso di Maria?
 (F. Petrarca, Rvf 28, vv. 84-87)

Ch'ora acquetate in parte ha la novella
Del grande officio, onde sì ognor v'alzate
Che Roma di tornar spera ancor bella.
(F. M. Molza, I, XL, vv. 12-14)

Come cre' che Fabritio
Si faccia lieto, udendo la novella!
Et dice: Roma mia sarà anchor bella
(F. Petrarca, *Rvf* 53, vv. 40-43).

E rosseggiando in vista astra, e funesta
Te seno Ambracio di gran lunga a dietro,
E Azio lassarti insieme, e Salamina.
(F. M. Molza, I; XLVI, vv. 12-14)

e tinto in rosso il mar di Salamina
(F. Petrarca, *Rvf* 28, v. 96)

L'acquisizione di un saldo repertorio formale dal Petrarca politico non rende, però, il *Canzoniere* l'unica fonte utilizzata dalla lirica civile cinquecentesca. L'esempio più chiaro è quello di Dante. Cassato da Bembo dal tempio dei modelli linguistici consentiti, per cui nella lirica sono preferiti l'equilibrio e l'armonia del monolinguisimo petrarchesco all'escursione stilistica della *Commedia*, Dante sembra riemergere nei componimenti cinquecenteschi almeno attraverso la mediazione dello stesso Petrarca. Proprio la materia politica vede, infatti, il poeta aretino riprendere spunti già danteschi: la descrizione geografica dell'Italia, il «bel paese», la personificazione della nazione-donna, il suo configurarsi quale matrona decaduta, divenuta «serva», che Dante per primo consacra nel celebre passo di *Pg* VI, 76-78, l'allegoria delle «piaghe» dell'Italia già coniata nella *Commedia* in *Pg*, VII, 95-97.

L'espressione di *Pg* VI «donna di province», esemplata sull'espressione *Domina provinciarum* del *Corpus iuris civilis* di Giustiniano, si ritrova in alcuni casi anche nella poesia politica degli autori petrarchisti e pare rimandare direttamente alla *Commedia*:

«Questa, che tanti secoli già stese
Si lungi il braccio del felice impero,
Donna de le provincie e di quel vero
Valor che 'n cima d'alta gloria ascese,
Giace vil serva, e di cotante offese
(G. Guidiccioni, *Rime*, 6, vv. 1-5).

che giova omai, se 'l buon popol di Marte
ti lasciò del mar donna e de la terra?
(P. Bembo, *Rime*, CXXXIX, vv 3-4).

Roma, che fu del mondo altera donna,
Divenne a le provincie umile ancella
(L. Domenichi, *Rime*, CVI, vv. 9-11).

Di farti ancor de le province donna
(L. Domenichi, CCLXIV, v. 11).

Accanto al legame verticistico e gerarchico che ogni autore intreccia con Petrarca e con le altre fonti classicistiche e volgari, è altrettanto certo che un repertorio di forme e motivi ricorrenti, come quello che si è provato a mostrare attraverso alcuni esempi in questo paragrafo, non possa che essere il frutto di un continuo dialogo e influenzamento reciproco tra gli stessi autori petrarchisti. Non è semplice, nell'ambito di questo continuo ripetersi di una stessa maniera di far poesia, che contempla il riutilizzo costante dei medesimi elementi lessicali, linguistici e strutturali, individuare i rapporti e le influenze di specifici autori su altri. È ormai certo però che la comune appartenenza agli stessi ambienti culturali e sociali, tra corti e accademie, favorisse lo scambio e la lettura dei testi tramite stampe e manoscritti. Autori come Bembo, Colonna e Guidiccioni rappresentarono per i contemporanei vere e proprie *auctoritas* moderne.⁴¹ Anche

⁴¹ Le *Rime* bembiane, soprattutto nella loro prima edizione del 1530, furono lette e studiate dai lirici petrarchisti di generazione coeva e successiva, cfr. G. Gorni, *Poeti del Cinquecento*, cit., pp. 44-46. A proposito dell'intertestualità che unisce le rime politiche dei poeti cinquecenteschi si veda il commento di Emilio Torchio ai sonetti politici di Guidiccioni che, insieme alle fonti petrarchesche e latine, rileva interessanti concordanze con altri testi di argomento simile tra le rime

l'inserimento dei sonetti politici e dei numerosi testi encomiastici nelle loro rime non sarà dunque passato inosservato.

1.3 Tra esercizio di stile e militanza

I due temi principali affrontati dalla lirica politica cinquecentesca, la decadenza d'Italia e la guerra contro l'infedele, trovano un illustre precedente nelle canzoni petrarchesche. I componimenti civili di Petrarca dovevano probabilmente apparire attuali nell'epoca delle guerre d'Italia e del conflitto con i Turchi di Solimano il Magnifico, ormai giunti alle porte d'Europa con la presa dell'isola di Rodi nel 1522 e con le spedizioni in Ungheria. La volontà di sperimentare materie autorizzate dal ventaglio tematico del *Canzoniere* si accompagna dunque all'urgenza collettiva di confrontarsi con determinati argomenti, in un momento storico che incoraggia la ripresa dei motivi di quelle canzoni, all'interno di un sistema letterario che aveva già eletto Petrarca a sicura *auctoritas*. Comunemente questa produzione è stata ritenuta espressione di sentimenti astratti privi di concrete ricadute politiche, modulati su toni ortatori o di lamento e dominati da una visione fatalista di decadenza, figlia della crisi che investe gli intellettuali.⁴² I testi occupati dal pianto per le sorti dell'Italia piagata,

di Sannazaro, Bembo, Molza, Colonna, Cappello e Minturno. Cfr. E. Torchio, *Giovanni Guidiccioni: sonetti in sequenza d'autore*, cit.

⁴² Si vedano le considerazioni di Mengaldo, a partire dall'analisi delle canzoni politiche di Sannazaro: «L'astratto seppur sofferto sentimento irenico sarà poi il timbro dominante della poesia "politica" del mezzo secolo». P. V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, «La Rassegna della letteratura italiana», n. 65, 1962, pp. 430-482, p. 443n. Cfr. anche l'introduzione di C. Dionisotti a G. Guidiccioni, *Orazione ai nobili di Lucca*, cit., pp. 36-38, dove si fa riferimento alla generale cesura tra cultura italiana e azione politica nel primo Cinquecento, di cui i sonetti di Guidiccioni secondo il critico sono un esempio: «il disquisire in astratto di problemi della scienza e del costume e la patetica rivendicazione dell'antica integrità e preminenza si alternano pacificamente, l'uno e l'altra senza più contatto vero né immediata efficacia sulla realtà storica dell'Italia», p. 38. Anche G. Folena fa riferimento a un «petrarchismo politico» del Cinquecento fondato sui «miti della bella infelice e neghittosa, l'Italia, il bel corpo e le piaghe e l'insulto della barbarie e della tirannide». Cfr. G. Lisio, G. Folena (a cura di), *Orazioni scelte del secolo XVI*, Sansoni, Firenze 1957, pp. XXVIII-XXIX; A. Sole a proposito della lirica politica di Guidiccioni parla della prevalenza del registro del «lamento» su quello ortatorio, e del carattere ideale e retorico dei sonetti sul sacco, segnalando però anche la prospettiva di parte romano-ecclesiastica che induce il poeta ad autocensurare per ragioni di

oziosa e attanagliata dalle schiere barbare possono essere assunti ad esempio di tale patriottismo letterario che, per quanto ispirato da specifici eventi storici, non cerca ancoraggio in situazioni concrete, né sponde politiche, facendo appello a una più larga visione culturale umanistica che rivendica il primato romano.

I recenti spunti critici giunti dalle ricerche di Chiodo, Sodano, Pignatti e Fedi ⁴³ spingono, tuttavia, a rifuggire da considerazioni che troppo semplicisticamente derubricano la poesia politica petrarchista a manifestazione di aneliti vaghi e approssimativi, se non quando a servilismo cortigiano, preferendo, al contrario, una lettura che ne riconosca le implicazioni militanti. In questa direzione, dai testi dedicati a Ippolito De' Medici da Francesco Maria Molza e Gandolfo Porrino è emersa l'adesione a un vero e proprio progetto politico che avrebbe voluto il cardinale alla guida di una riscossa italiana. Nel sonetto *Quel dì, signor, che voi poneste il piede* di Porrino, il Ippolito è ricordato come colui che riempì «di speranza l'Italia bella» :

Quel dì, signor, che voi poneste il piede
Di qua da l'Alpi in sì felice stella
Empieste di speranza Italia bella,
Tanta ha ciascun nel sangue vostro fede:

Mirate or qual di noi fa amare prede
L'Aquila ingorda, a voi sempre rubella,
E come di vil gente ha fatta ancella
La vostra antica e gloriosa sede;

E condur la vorrebbe a l'ora estrema,
Ma voi l'ale troncate a quella dira,
In cui cresce la rabbia, e 'l vigor scema;

opportunità politica l'accusa alla corruzione della Chiesa nei sonetti. Cfr. A. Sole, *La lirica di Giovanni Guidiccioni*, cit., pp. 11-19.

⁴³ Si rimanda ancora agli studi di D. Chiodo, R. Sodano, *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, cit., R. Fedi, *Una repubblica letteraria. I lirici del Rinascimento*, cit., D. Chiodo, *Più che stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, cit., R. Sodano: *La morte di Ippolito de' Medici*, cit.; Id., *Gandolfo Porrino, dalle Rime*, cit.; F. Pignatti, *Carlo V, Ippolito de' Medici e una caduta da cavallo*, cit.

E qual reo ch'a la salute indarno aspira,
Tal la rapace già paventa e trema:
Che Gottifredo negli occhi vi mira.⁴⁴

Il testo è dedicato al gesto di insubordinazione di Ippolito nei confronti dell'imperatore Carlo V, durante la spedizione in Ungheria del 1532, quando il giovane De' Medici si era posto a capo di un manipolo di soldati italiani che si erano ribellati all'autorità imperiale. Il consueto sogno di palingenesi italica è quindi accompagnato da un preciso moto di ostilità nei confronti degli spagnoli, dai quali Ippolito, come fece Goffredo di Buglione con Gerusalemme, potrà liberare l'Italia cominciando da Firenze, preda dell'Aquila imperiale e sua città di origine («la vostra antica e gloriosa sede»), ritratta nella consueta allusione allegorica della città schiava, «ancella» di «vil gente». Allo stesso moto di entusiasmo destato dalla figura di Ippolito e alle speranze in lui riposte è riconducibile anche il seguente sonetto di Benedetto Varchi dedicato al motivo della liberazione dal «barbaro stuol» e dal «grave e amaro / giogo» che affanna l'Italia:

Signor, che sparse le virtù e spente
Raccogli tutte e le raccendi, e solo
Tale hai di Marte e di Mercurio stuolo,
Che ben puoi pareggiare l'antica gente;

Il tuo bel nome, Ippolito, altamente
Sen van poggiando ognor per l'aere a volo,
Tal, che da questo al suo contrario polo,
Notte e dì sempre risonar si sente;

Tu sol frenando l'orgoglioso ed empio
Barbaro stuol, fatto hai palese e chiaro,
Ch'altrui viltà, non sua virtute alzollo;

Ben dee l'Italia in tua memoria un tempio,

⁴⁴ Traggo il sonetto da R. Sodano, *Dalle Rime di Gandolfo Porrino*, cit.

Anzi mille sagrar, cui grave e amaro
Giogo, come ognun sa, tolto hai dal collo.
(B. Varchi, *Opere*, CCXXVI)

Il discorso lirico intessuto di frammenti testuali tradizionali (l'«Italia bella», la città decaduta e divenuta schiava, le «virtù» antiche ormai «spente», il «giogo» che stringe l'Italia) diventa così uno strumento d'espressione di posizioni e convinzioni di parte. Una funzione militante dell'esercizio poetico, che vede la poesia camminar di pari passo all'azione politica, si riscontra anche nei tre sonetti politici di Della Casa, anch'essi dedicati al motivo della «servitù» italiana: *Struggi la terra tua gentile e pia* (LXVI), *Forse però che ne respirar ne lice* (LXVII), *Dolce umiltade e fatti egregi e magni* (LXXVIII). Sebbene questi non contengano espliciti riferimenti rimandanti ai fatti storici, gli interpreti delle rime decallasiane vi hanno riconosciuto i segni dell'attività politica e diplomatica del Casa per conto del Papato, prima sotto i Farnese, come ambasciatore a Venezia negli anni '40, e poi con i Carafa. Stefano Carrai, in particolare, ha definito le possibili occasioni dei tre sonetti a partire da alcune allusioni interne al testo e mediante il confronto con gli scritti politici in prosa che accompagnano la biografia e la carriera diplomatica di Della Casa.⁴⁵ Secondo gli studi di Carrai, il primo sonetto (LXVI) rimanderebbe alla fase immediatamente successiva alla presa di Piacenza da parte dell'imperatore, dopo la morte di Pier Luigi Farnese, che scatenò un'aspra contesa con il pontefice Paolo III. Della Casa era nunzio apostolico a Venezia e a quel periodo risale anche la sua *Orazione per la lega* rivolta al Senato affinché la Repubblica si unisse in alleanza al Papa e ai francesi contro Carlo V, riscattando l'Italia intera dall'asservimento agli imperiali. In questo quadro, un sonetto che sembrava semplicemente rimodulare, pur non senza innesti originali, un argomento tipico della tradizione come quello della sudditanza degli italiani allo straniero, può assumere contorni più definiti:

⁴⁵ Cfr. il commento introduttivo ai tre sonetti in G. Della Casa, *Rime*, a c. di S. Carrai, Einaudi, Torino 2003.

Struggi la terra tua gentile e pia,
o di vero valor spogliata schiera,
e 'n soggiogar te stessa onore spera,
sì come servitute in pregio sia;

e di sì mansueta ch'eri pria
barbara fatta sovr'ogni altra e fera,
cura che 'l latin nome abbassi e pèra,
e 'n tesoro cercar virtute oblia.

Tu incontro a chi t'affida armata fendi
col tuo nemico il mar, quando la turba
de gli animosi figli Eolo disserra;

tu quei che più ragion torce e conturba
segni, e 'l tuo sangue a prezzo e l'altrui vendi,
crudele: ahi non è questo a Dio far guerra?
(G. Della Casa, *Rime*, LXVI)

Nel testo ricorrono alcuni elementi tradizionali del motivo della decadenza d'Italia: la mancanza di virtù della «schiera», cui il sonetto si rivolge, che è «di vero valor spogliata», tanto da accettare la «servitute», che, provocatoriamente, è accolta come un «pregio»; la contrapposizione tra lo stato attuale cui fa da contraltare l'obliato «latin nome»; lo svendersi al nemico cercandone la protezione, che al v. 13 recupera l'immagine dell'Italia che si affida a truppe mercenarie di *Rvf* 128 (v. 62 «che sparga 'l sangue et venda l'alma a prezzo»). Sulla scia di *Italia mia*, nel sonetto, la «schiera» potrebbe genericamente indicare i signori degli Stati italiani, divisi e sottomessi all'ingerenza straniera, ma il riscontro di alcuni elementi che accomunano il testo all'*Orazione per la lega* sembra convincere del riferimento esatto a Venezia. «Gentile e pia» è detta la «terra», come nell'orazione «pia e devota repubblica» era denominata proprio la Serenissima, ai cui Senatori Della Casa rivolgeva l'accusa di viltà nell'affrontare il nemico imperiale, denunciandone la degenerazione rispetto ai valori antichi, proprio come accade nelle quartine nel sonetto. Ma soprattutto la caratterizzazione

del nemico come «quei che più che ragion torce e conturba» (v. 12) sembra rimandare all'immagine che l'orazione traccia dell'imperatore, accusato con insistenza proprio di far torto ai principi della «ragion» nel suo esercizio del potere. Il sonetto – che sarebbe stato composto intorno all'autunno del 1548 a seguito dell'esito negativo delle trattative per la composizione della Lega – rappresenterebbe dunque un esempio di trasfigurazione lirica di azioni ben vive nella prassi dell'uomo politico che utilizzava anche il linguaggio della poesia e il repertorio di forme che questa metteva a disposizione in maniera coerente a quanto portato avanti con la propria azione diplomatica.

Una simile lettura del testo sarebbe confermata anche dagli altri due sonetti dedicati al motivo della servitù d'Italia, e specialmente il LXXVIII, *Dolce umiltade e fatti egregi e magni*, anch'esso riconducibile a una trattativa politica in cui Della Casa era impegnato stavolta a convincere gli Este ad allearsi a Paolo IV ancora in funzione antimperiale nel 1555. Inoltre, anche l'esclusione dei tre sonetti politici dalla raccolta di *Rime* curata postuma nel 1558 dal suo segretario Erasmo Gemini, in un'edizione contenente anche l'*Orazione a Carlo V per la restituzione di Piacenza*, sembrerebbe muovere in questa direzione. Senza entrare nel merito della paternità dell'espunzione dei sonetti, che sia da attribuire alla volontà dello stesso Della Casa, o piuttosto a una manipolazione di Gemini,⁴⁶ questa parrebbe comunque essere motivata dalla consapevolezza dell'inopportunità che i sonetti, e l'altrettanto scartata *Orazione per la lega*, dovevano suggerire. La loro natura critica dell'azione imperiale in Italia fu probabilmente ritenuta compromettente ormai alla vigilia della Pace di Cateau-Cambrésis, che sanciva definitivamente il predominio spagnolo sulla penisola.

Se le tre canzoni civili di Petrarca sono caratterizzate da un basso grado di referenzialità, che spesso non consente di sciogliere facilmente le allusioni che vi sono contenute, al contrario i componimenti politici cinquecenteschi in più occasioni si contraddistinguono per la loro manifesta relazione con eventi e personaggi storici. Colpisce, ad esempio, l'assiduità con cui nelle rime

⁴⁶ La prima ipotesi è sostenuta da R. Fedi, in G. Della Casa, *Rime*, cit. la seconda invece da S. Carrai, in G. Della Casa, *Le rime*, cit.

petrarchiste sono esplicitamente nominati l'imperatore Carlo V e i re francesi Francesco I e Enrico II. Solo a titolo esemplificativo si vedano i due sonetti seguenti di Vittoria Colonna e Domenico Venier, occupati dall'invito all'unità cristiana in funzione anti-musulmana e dal tradizionale lamento per l'asservimento dell'Italia agli stranieri, all'interno dei quali i nomi dei sovrani ancorano i versi al loro presente storico:

Mentre, misera Italia in te divisa,
da strane genti ogni soccorso attendi,
contra te stessa in man la spada prendi,
e, vinca o perda, hai te medesima uccisa:

qual di te parte avrà l'alta conquista
perde ella ancor, che donde or ti difendi,
verrà che seco allor pugnì e contendì,
e vinta resti alla medesima guisa.

Non per tuo ben col tuo poter s'è misto
Quel di Carlo e d'Enrico, anzi per loro:
che tuo fia 'l danno, e d'un di lor l'acquisto.

Qual fu tua mente in man por di coloro
La tua difesa, i cui pensier s'è visto
Ch'intenti sempre a tua ruina fôro?
(D. Venier, *Rime*, XLVII).

Vinca gli sdegni e l'odio vostro antico,
Carlo e Francesco, il nome sacro e santo,
di Cristo, e di Sua fe' vi caglia tanto
quanto a voi più d'ogni altro è stato amico.

L'armi vostre a domar l'empio nimico
Di Lui sian pronte, e non tenete in pianto
Non pur l'Italia ma l'Europa, e quanto
Bagna il Mar Indo valle o colle aprico.

Il gran Pastor, a cui le chiavi date
Furon del Cielo, a voi si volge e prega
Che de le greggi sue pietà vi prenda;

possa più in voi che 'l sdegno la pietate,
coppia real; un sol desio vi accenda:
di vendicar chi Gesù sprezza o nega.
(V. Colonna, *Rime*, E 29)

Che si tratti di accadimenti dalla portata eccezionale come il sacco di Roma che di episodi più marginali, le raccolte poetiche concorrono a registrare la memoria dei fatti del proprio tempo. Tra le rime della corte farnesiana rimangono tracce significative della campagna militare portata avanti dai Farnese contro la famiglia dei Colonna, ribelle all'autorità pontificia. In area senese Piccolomini e Tolomei dedicano i propri versi alle vicende della città dilaniata dalle guerre civili e contesa dal potere francese e spagnolo, facendosi spettatori degli stessi eventi, ma interpretandoli l'uno da convinto sostenitore della linea imperiale, l'altro da

ambasciatore alla corte di Francia. Nei rispettivi sonetti *La sì già trionfante, e forte Siena* e *Co sagri gigli, e pien d'alta virtute*, Siena è, in entrambi i casi, allegorizzata in un corpo ammalato. La dottrina degli umori corrotti e la classica metafora dello Stato come corpo organico ricorrono in maniera simile con concomitanza di lessico e immagini:

La sì già trionfante, e forte Siena;
Languida, inferma, in febre acuta e grieva
Per l'assalto intestin, ch'ella riceve
Dai quattro humor; persa havea forza, e lena.

Ma tu, Mendoza; ben tocca ogni vena,
Tra più Medici sol, con dolce, e lieve
Cura, senz'oprar fuoco, o ferro, in breve
Sanata l'hai; né l'ha sentito a pena.

Dunque s'ella per te respira è vive
Ben dè tua Immago in fronte sua scolpire.
E padre suo sempre chiamarti poi.

Se de la Patria propria altri si scrive
Padre, tu de l'altrui: ben che se vuoi
Mirarle in petto'l cor, tua si può dire
(A. Piccolomini, *Cento Sonetti*, XLVII)

Co sacri gigli, e pien d'alta virtute
Unitevi voi buone amiche piante
Nel giardin nate de l'Italia: e sante
Grazie spargete hor per la mia salute.

Sgombrate dal mio corpo l'aspre acute
Febri, e l'iniquo humor dintorno errante
A me vostra gente, e bella amante
Rendete hor nuova vita, e gioventute.

Ben lo faranno i bei fioriti gigli,
Ma col vostro valor congiunti insieme
Giran piuttosto in ogni polso, e vena.

Fia gran letitia a miei pietosi figli,
Honore a voi, l'aver ne l'hore estreme
Con la vostra virtù salvata Siena.
(C. Tolomei, in *Rime di diversi nobili poeti toscani*, II, p. 24 r.)

La febbre della città è sanata dall'ambasciatore Mendoza, nelle vesti di medico salvifico nel sonetto di Piccolomini, mentre Tolomei auspica la cura della stessa malattia per mezzo dell'alleanza tra i «gigli», simbolo della casata reale di Francia, e i Signori d'Italia esortati a unirsi a lui dalla stessa Siena (così mi pare si possa leggere il riferimento alle «buone amiche piante / nel giardin nate de l'Italia», vv. 2-3). L'uso del medesimo repertorio, insomma, non implica necessariamente la riduzione della produzione lirica di argomento politico a una mera ripetizione degli stessi codici consolidati priva di ricadute ideologiche. Anche temi tradizionalmente petrarcheschi possono essere ripresi dai lirici del

Cinquecento con finalità non previste dalla fonte originaria. La riproposizione degli stessi motivi civili radicati nella tradizione non ne vieta dunque il suo riutilizzo funzionale a necessità attuali.

II. Canzoni

2.1 La canzone politica nel Cinquecento: un territorio della *gravitas*

Osservava Torquato Tasso, sotto le spoglie del Forestiero Napolitano nel dialogo *La Cavalletta*, come Petrarca, dotato di una folta schiera di imitatori nella materia amorosa, ne avesse invece ben pochi nelle sue canzoni politiche *Italia mia*, *Spirto gentil*, *O aspectata in ciel*. Nella *Cavalletta* che, di fatto, costituisce un breve trattato in forma dialogica dedicato alla poesia lirica in volgare, Tasso passava ampiamente in rassegna l'anatomia del sonetto, osservando come, sebbene giudicato da Dante inferiore alla ballata, questo fosse stato nobilitato da Petrarca, Bembo e Della Casa. Sulla scorta della retorica classica, affermava la corrispondenza tra specifica testura metrica, stile grave e soggetto nobile, e successivamente scandiva una precisa gerarchia delle forme che accanto alla rivalutazione del sonetto, adatto tanto alla leggiadria quanto alla *gravitas*, ribadiva il ruolo privilegiato assegnato da Dante alla canzone, seconda soltanto al poema eroico. Nel dialogo, i tre componimenti petrarcheschi erano quindi brevemente chiamati in causa in quanto esempi di gravità, volta a «persuadere a' principi l'unione e la pace e 'l ben publico, o la guerra contro gl' infedeli».¹

Il Petrarca politico, meno conosciuto e imitato, veniva quindi ad assumere caratteristiche stilistiche avvertite e teorizzate come differenti dal Petrarca della materia amorosa, tanto per il suo soggetto nobile e alto, quanto per forma e stile elevato, prossimi al tragico e l'eroico, comprovando così la versatilità della lirica volgare e la sua parità rispetto alla latina. Sebbene nel Cinquecento alla poesia

¹ T. Tasso, *La Cavalletta ovvero de la poesia toscana*, in Id., *Dialoghi*, edizione critica a cura di E. Raimondi, vol. II, Sansoni, Firenze 1958, pp. 611-668, p. 663. A proposito del concetto di *gravitas* e dello differenza tra il Petrarca amoroso e quello eloquente secondo la trattatistica cinquecentesca cfr. A. Afribo, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, cit., in particolare le pp. 206-209.

non furono dedicati che pochissimi trattati di retorica e poetica,² non fu soltanto Tasso a posizionare le canzoni politiche del *Canzoniere*, e più generalmente i componimenti non amorosi petrarcheschi, sul gradino più alto della scala interna alla lirica. Già Gian Giorgio Trissino nella *Poetica* (1529), aveva fornito una tassonomia delle forme della poesia, associando la categoria di «grandezza» allo stile alto del discorso morale, adducendo tra gli esempi anche il Petrarca politico di *Spirto gentil*, mentre la poesia d'amore era associata all'idea di «bellezza».³ Sperone Speroni nel *Dialogo della retorica* (1542) si pronunciava a favore della *gravitas*, accusando i «Padri Toscani, li quali non curando le cose gravi che alle dottrine pertengono, solamente delle amorose con novellette e con rime si dilettarono di parlare».⁴ Infine, anche Minturno, quasi in conclusione all'*Arte poetica* (1564), torna a citare le tre canzoni di Petrarca quali esplicito esempio del «dir Grave» proprio «dell'Heroico poeta»:

Hor veggiamo, qual sia il dir Grave, ch'è proprio dell' Heroico Poeta. Non farà egli, se con gran maestà quelle cose, le quali habbiamo forza, agutezza, e peso, comprenderà con parole antiche, fatte, traslate, remote dall'uso quotidiano comunque, ornatamente costrutte, e composte, e ferirà gli orecchi con percosse di numeri gravi, e sarà da maggiori lumi del parlare alluminato sì, che né splendore in lui, né grandezza, né dignità manchi? Qual è *Spirto gentil, che quelle membra reggi, O aspectata in ciel beata, e bella, Italia mia*.⁵

L'indagine sulle raccolte e i canzonieri rinascimentali conferma ciò che osservava Tasso. Nella lirica petrarchista, non è comune, infatti, imbattersi in canzoni politiche ed è ancor più raro, quasi eccezionale, trovarne di composte in

² È stato osservato che il *Canzoniere* fungeva già da repertorio per l'imitazione, rendendo di fatto non indispensabili i trattati di poetica, cfr. E. Erspamer, *Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto. Il sonetto proemiale*, cit., p. 110. A proposito dell'assenza di una trattazione specifica sulla lirica nelle poetiche rinascimentali si veda G. Frezza, *Sul concetto di 'lirica' nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento*, «Lettere italiane», n. 53, 2001, pp. 278-294.

³ G. G. Trissino, *La Poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Laterza, Bari 1970, vol. I, pp. 21-158, pp. 31-32.

⁴ S. Speroni, *Dialogo della retorica*, in Id., *Opere*, introduzione di M. Pozzi, Vecchiarelli, Roma 1989, vol. I, p. 213.

⁵ Minturno cita le canzoni come esempio di forma grave apparente, accanto a una maniera differente della *gravitas* che, «benché senza dubbio sia grave, non però par che sia tale». A. S. Minturno, *L'arte poetica (1564)*, Fink, Munchen 1971, p. 442.

tutto e per tutto alla stregua di quelle petrarchesche. Bembo, Guidiccioni, Vittoria Colonna, Della Casa, Galeazzo di Tarsia, per citare i nomi più in vista all'interno del canone petrarchista, non composero canzoni politiche, per quanto l'argomento in alcuni casi occupasse gruppi di sonetti e sebbene sempre si trattasse di uomini, e donne, interni alle istituzioni del potere.

La produzione di canzoni politiche va innanzitutto contestualizzata nel quadro più generale della fortuna della forma metrica più autorevole e prestigiosa della tradizione lirica volgare, nel corso della prima metà del XVI secolo. Alle soglie del Cinquecento, «il genere guida della poesia lirica in stile elevato è la canzone petrarchesca, nella forma della stanza di piedi e sirma».⁶ Se però Petrarca aveva regolato la varietà di schemi danteschi, optando per un ideale di purezza e simmetria e sancendo di fatto la codificazione del genere, già a partire dal XV secolo, come ha osservato in più occasioni Guglielmo Gorni, è difficile riscontrare una piena e diffusa aderenza metrica alle testure petrarchesche.⁷ Di là dallo sperimentalismo che caratterizza la lirica cortigiana quattrocentesca, e dell'opposta fedeltà che di contro osservarono alcuni poeti napoletani, da Boiardo a Cariteo, fino a Sannazaro, l'elasticità metrica sembra essere una tendenza che appartiene anche al pieno petrarchismo del Cinquecento. Lo stesso Gorni, a seguito dello spoglio degli schemi delle canzoni contenute nel *Sesto libro delle Rime di diversi eccellenti autori* raccolte dal Ruscelli nel 1553 (Venezia, Al segno del Pozzo), risultati variegatissimi e per nulla aderenti a quelli canonici del *Canzoniere*, poteva quindi asserire facilmente che «il petrarchismo metrico non è mai stato un programma rigido, né un imperativo categorico per la pratica cinquecentesca».⁸ L'*imitatio* dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* comportò, infatti, un confronto obbligato con la forma canzone senza che questo significasse anche

⁶ P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2002, p. 132.

⁷ «La ripresa degli schemi petrarcheschi in quanto tali è meno puntuale, e soprattutto meno pronta di quanto sarebbe lecito aspettarsi: in effetti, di un vero manierismo petrarchesco esteso anche ai fatti metrici non si può parlare prima che si affermi la produzione dei lirici napoletani del secondo Quattrocento, i più conservativi in materia» G. Gorni, *La canzone*, in Id., *Metrica e analisi letteraria*, cit., pp. 15-62, pp. 49-50.

⁸ Cfr. Id., *Per una storia del petrarchismo metrico*, in *Ivi*, pp. 183-192, p.187. Alle stesse conclusioni giungono gli studi: A. Balduino, *Appunti sul petrarchismo metrico*, cit.; G. Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2010.

un'automatica e indiscriminata ripresa delle testure metrico-morfologiche regolari, ma al contrario lasciò spazio all'autonomia di configurazioni.⁹ Contrariamente a quanto potrebbe pensarsi, quindi, nel corso della prima metà del Cinquecento, rimare alla petrarchesca non implicava avvertire necessariamente una stretta corrispondenza tra schema metrico cartone, intonazione stilistica e argomento. Essendo praticata in maniera non sempre ortodossa la ripresa dello scheletro portante delle canzoni dei *Fragmenta*, l'*imitatio* petrarchista si esercitava invece rigorosamente, e più agiatamente, su lessico, sintassi e rime.

La scarsa imitazione degli equilibri metrici del *Canzoniere* può essere valutata anche alla luce di un secondo dato che emerge da studi e spogli di tipo quantitativo condotti sulla lirica rinascimentale. La parabola della canzone petrarchesca appare, infatti, piuttosto discendente se si considera il basso numero di occorrenze presenti nelle raccolte di rime, rispetto all'enorme diffusione del sonetto. Da una ricerca di Armando Balduino, condotta soltanto sugli autori che riprendono tutte le forme metriche adottate da Petrarca (sonetto, canzone, sestina, madrigale, ballata), emerge infatti come il sonetto sia la tipologia di componimento più frequente, con una percentuale di gran lunga maggiore rispetto al madrigale, e, in terza battuta, alla canzone.¹⁰ È chiaro come in parte fosse lo stesso *Canzoniere* ad autorizzare la fortuna di questa forma metrica ampiamente praticata dai petrarchisti.¹¹ Rispetto all'inimitata quantità complessiva di componimenti compresi nei *Rerum vulgarium fragmenta*, all'interno dei quali la canzone occupa comunque uno spazio numericamente rilevante, trattandosi del secondo metro più utilizzato, le raccolte petrarchiste sembrano però riservarle un ruolo veramente esiguo e marginale.¹² Anche spostando l'attenzione sul fronte

⁹ Significativo a questo proposito è il passo delle *Prose della volgar lingua* in cui Bembo si sofferma sull'anatomia della canzone, senza di fatto indicare alcuna precisa norma di composizione interna alla stanza: «E nelle canzoni puossi prendere quale numero e guisa di versi a ciascuno è più a grado, e compor di loro la prima stanza» P. Bembo, *Prose e rime*, cit., II, XI, p. 153.

¹⁰ Le percentuali riportate da Balduino sono rispettivamente le seguenti: 86,4% 5,3%, 4,7%. Cfr. *Appunti sul petrarchismo metrico*, cit., pp. 60-61.

¹¹ All'interno del *Canzoniere* di Petrarca si trovano 317 sonetti (86.5%), 29 canzoni (8%), 9 sestine (2.5%), 7 ballate (2%) e 4 madrigali (1%).

¹² Lo stesso Pietro Bembo mostra consapevolezza della scarsa produzione di canzoni da parte dei poeti contemporanei, come si deduce da una lettera del marzo '45 nella quale il veneziano esprime

delle miscellanee antologiche, questa tendenza risulta confermata. Prendiamo ad esempio il primo libro delle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, stampato nel 1545 presso i tipi di Giolito de Ferrari a Venezia e curato da Lodovico Domenichi. La raccolta presenta al suo interno ben 539 componimenti di 91 autori complessivi, tra i quali troviamo 486 sonetti (dunque più del novanta per cento), 19 madrigali e soltanto 18 canzoni. Questo a testimonianza di quanto fosse sproporzionalmente meno consueto imbattersi nel metro più arduo ed elevato della tradizione lirica, soprattutto in un panorama composito come quello rappresentato dall'antologia giolitina, dove è possibile leggere poeti noti e acclamati, editi accanto a sconosciuti dilettanti. In un'operazione editoriale di tale rilievo la scarsa incidenza della forma canzone appare altamente significativa e non stupisce che la situazione resti pressoché invariata nei due libri di *Rime di diversi* stampati da Giolito negli anni immediatamente successivi.

A dimostrazione della sofferta e contraddittoria eredità della canzone petrarchesca nel Cinquecento, si può citare quello che è forse il caso più paradossale nel novero dei poeti petrarchisti: le *Rime* di Pietro Bembo. Fu proprio il grammatico e trattatista veneziano, che nelle *Prose* aveva normato il canone lirico volgare sull'esempio del maestro Petrarca, a inaugurare la redazione di canzonieri non prettamente convenzionali nella struttura e nella collezione delle forme metriche. Fin dalla *princeps* del 1530 la raccolta bembesca trascina con sé

i propri apprezzamenti nei confronti della canzone di Giovanni Della Casa *Arsi, e non pur la verde stagion fresca*, scrivendo che «non se ne veggono molte di simili oggidì come che la copia de' poeti volgari sia ora molto grande e numerosa, o più tosto innumerabile». Cfr. P. Bembo, *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1993, vol. IV p. 522. A proposito di quest'episodio si veda quanto scrive F. Tomasi, che riporta la lettera nell'ambito di una considerazione sulle sorti della canzone nella lirica rinascimentale: «Pur nei panneggi imposti dalla retorica epistolare, il passaggio sembra degno di nota perché, all'altezza degli anni Quaranta, cioè nel momento di maggior fulgore della parabola del genere lirico, rivela la precisa consapevolezza di Bembo circa il fatto che la canzone fosse metro di non facile accesso alla "copia innumerabile" dei poeti; se, in altre parole, il sonetto risultava disponibile a una imitazione più seriale, con quelle caratteristiche di "semilavorato", per rifarsi alle parole di Gorni, che lo rendevano praticabile ai più, anche grazie al corollario di strumenti di sussidio, come i rimari o le antologie, che proprio in quegli anni stavano sorgendo, la canzone implicava un mestiere ben più solido, tanto in relazione ai modelli, quanto per la necessità di intavolare un discorso lirico più complesso, senza dimenticare che talvolta poteva prefigurare un rapporto con la realizzazione di un più elaborato canzoniere». Cfr. F. Tomasi, *La canzone* Quel generoso mio guerriero interno di Torquato Tasso, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», VIII, vol. 2, 2013, pp. 99-120, pp. 99-100.

esempi residui della vivacità quattrocentesca, uno strambotto e un capitolo in terza rima, mostrando poca praticità nella stesura di canzoni che, se si escludono quelle reintegrate dagli *Asolani* e quelle già contenute nella prima edizione, saranno integrate soltanto da un esemplare nell'edizione postuma del 1548: la canzone in morte della Morosina. Al contrario, i sonetti vedranno una continua operazione di accrescimento: dai 101 della *princeps*, ai 131 della stampa del 1535, fino al numero definitivo di 147 nell'ultima edizione.¹³ Se dunque la forma sonetto domina incontrastata, e proprio da Bembo in avanti si afferma definitivamente, la canzone bembesca invece «è sempre una prova faticosa e squilibrata», di «confusa orditura», di «bastarda origine strambottesca»,¹⁴ come giudica duramente Gorni nella prefazione all'edizione critica della *princeps*, salvando esclusivamente la grave *Alma cortese* in morte del fratello.

In seguito agli spunti suggeriti dalle ricerche di Gorni, gli studi sulle sorti della forma canzone tracciano a partire da Bembo una sorta di divaricazione nella prassi lirica cinquecentesca. Il «profilato bifrontismo»¹⁵ che pone il poeta delle brevi canzoni degli *Asolani* accanto a quello tragico di *Alma cortese*, sembrerebbe accentuarsi nel corso del secolo. Da una parte la canzone petrarchesca è spesso adattata a esigenze di semplificazione e musicalità nella forma della canzonetta-ode oraziana, dall'altra si diffondono le misure estese e i toni gravi nella canzone di argomento morale. Inoltre, va anche tenuta presente la vasta fortuna che le *Rime* di Pietro Bembo esercitarono sulla lirica successiva, suggerendo un modello parallelo a quello del *Canzoniere*, sia nella struttura della raccolta di rime che, come abbiamo visto, non destinava grande rilievo alla forma canzone, sia nel coniare un nuovo prototipo di *gravitas* proprio con *Alma cortese* che, riprendendo la struttura metrica della canzone 23 del *Canzoniere* e adattandola al tema luttuoso del compianto, è dimostrato come abbia di fatto suggellato un nuovo legame tra

¹³ Cfr. S. Albonico, *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, cit.

¹⁴ Si veda la premessa di Gorni all'edizione delle *Rime* del 1530 in *Poeti del Cinquecento*, cit., p. 41.

¹⁵ Cfr. G. Gorni, *La canzone*, cit. p. 53.

schema e contenuto, destinato ad essere lungamente imitato.¹⁶ Se dunque la gravità si attesta come una delle tendenze della canzone del Cinquecento, è all'interno di questo specifico genere di componimenti di intonazione solenne, di argomento morale, spirituale, storico, d'encomio e d'encomio funebre, variamente dialoganti con il modello, che andrà collocato anche il nostro oggetto di indagine: l'imitazione della canzone civile petrarchesca, già da Minturno e Tasso ascrivita al dominio della *gravitas*.

In questo capitolo considereremo dunque l'imitazione del Petrarca politico nel quadro dell'adesione a una struttura metrico-formale che fa da modello, a una specifica intonazione stilistica e a un determinato soggetto, con ripresa di formule e nuclei semantici caratteristici. Una tipologia di aderenza che, nella sua forma più piena, non è poi così comune riscontrare nelle raccolte di rime dei lirici del Cinquecento, ma di cui disponiamo comunque di alcuni esempi. Sono dieci le canzoni dedicate ad argomenti politici all'interno del nostro *corpus* che risultano esemplate sugli schemi metrici dei componimenti civili petrarcheschi e che ne esibiscono una chiara derivazione che associa una specifica forma a un determinato contenuto corrispondente. Riprendono lo schema, puntuali loci testuali e l'argomento della decadenza e delle lotte intestine italiane di *Rvf* 128 le canzoni *Italia mia, il tuo sì lungo pianto* di Muzzarelli; *Incliti spirti, a cui fortuna arride*, di Sannazaro; *Cari Signor, che per voler divino* di Alamanni; *Italia mia, benché 'l tuo lungo affanno* di Paterno. Molto fortunato nella tradizione rinascimentale è lo schema metrico di *Rvf* 53, spesso utilizzato in funzione encomiastica, che si riscontra nella canzone *O fra tante procelle invitta e chiara*, di Sannazaro; *Sacri pastor perché alla vostra cura* di Molza che esorta la cristianità ad unirsi contro i Turchi; *Spirto beato a cui dal padre eterno* di Alamanni che invita il papa Marcello II a prendere le difese della Toscana, *Alma reale e di maggiore impero* di Sandoval di Castro, dedicata a Carlo V e occupata

¹⁶ Il modello è imitato almeno da Molza, Bandello, Torquato Tasso. Si vedano a questo proposito anche M. Danzi, *Il Raffaello del Molza e un nuovo codice di rime cinquecentesche*, «Rivista di letteratura italiana», IV, n. 3, 1986, pp. 537-539; C. Caruso, *Petrarchismo eclettico. La canzone Alma cortese di Pietro Bembo*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a cura di V. Caratozzolo, G. Guntert, Longo, Ravenna 2000; cfr. anche A. Balduino che parla esplicitamente di bembismo metrico in Id., *Appunti sul petrarchismo*, cit.

anch'essa dal tema della guerra contro i Turchi; *Rapido fiume, che d'eterna fonte* di Minturno, che invoca la discesa dell'imperatore in Italia per ristabilire la grandezza antica. Non trova ampio spazio invece lo schema di *Rvf* 28, raramente ripreso dalla lirica cinquecentesca, e attestato nel *corpus* da noi scelto soltanto nella canzone di Paterno *Sacro pastor, che con la grave soma*, che ne varia esclusivamente il congedo. A questo gruppo va poi aggiunta la canzone encomiastica *Sacro Signor, che da' superni giri* di Raineri, dedicata ad Alessandro Farnese ed esemplata sullo schema metrico di *Rvf* 53, ma come vedremo molto distante dalle caratteristiche della canzone civile petrarchesca tradizionale.

Nei prossimi paragrafi, si proporrà un percorso all'interno del genere della canzone politica cinquecentesca che tenga conto dei meccanismi di imitazione e variazione del modello. Accanto ad alcuni esempi di componimenti aderenti sotto ogni aspetto all'esempio petrarchesco, si prenderanno quindi in esame anche alcune sperimentazioni che restaurano forme classiche, in particolar modo l'ode pindarica, che contamina il modello greco con la struttura petrarchesca in direzione celebrativa ed encomiastica, e forme ibride di imitazione, ottenute attraverso la dilatazione di schemi ripresi dai *Fragmenta* mediante l'incremento del numero di stanze. Si analizzeranno poi alcuni componimenti celebrativi di signori e principi collocati soprattutto intorno alla metà del secolo, in ambiente romano e farnesiano. Pur riprendendo l'ossatura strutturale della canzone petrarchesca, si vedrà come questi ultimi si situino su un asse eterogeneo di contaminazione che conosce un forte gioco di intertestualità tra autori coevi e un assetto formale quasi prebarocco, caratterizzato da artificio metaforico, riferimenti mitologici e allusioni figurative tratte dall'impresistica e dall'araldica. Infine prenderemo in considerazione la lirica meridionale di metà secolo, analizzando la realizzazione di canzoni politiche nell'ambito dell'adesione ai modelli segnati da Sannazaro e Bembo e della caratteristica poetica artificiosa nella Napoli spagnola.

2.2 L'imitazione della canzone politica di Petrarca: il caso di Sannazaro

A differenza delle *Rime* di Pietro Bembo, pubblicate lo stesso anno e prive di canzoni politiche o anche soltanto encomiastiche, la raccolta di Sannazaro comprende due componimenti esemplati rispettivamente sullo schema di *Rvf* 53 e 128. Sannazaro fu del resto un rigoroso e attento osservatore delle strutture formali dei *Fragmenta*, replicandone le compagini metriche in maniera dettagliata e consapevole.¹⁷ Si tratta delle canzoni *O fra tante procelle invitta e chiara* (XI), nella prima sezione della raccolta, e *Incliti spirti, a cui Fortuna arride* (LXIX) nella seconda, che, oltre l'esatto scheletro compositivo, prelevano un fitto intreccio di elementi dai testi politici del *Canzoniere*, per ricomporli nella trattazione di motivi affini a quelli dei corrispettivi petrarcheschi. L'occasione di entrambi i componimenti è interna alla dimensione locale del Regno di Napoli, nel primo caso con la celebrazione del ritorno di Ferrandino d'Aragona dalla Francia nel 1495, mentre in *Incliti spirti*, cronologicamente anteriore e risalente al 1485-1486, con la congiura dei baroni ai danni del Re Ferdinando I.¹⁸

Proprio la prospettiva particolaristica legata allo Stato meridionale è stata indicata da Carlo Dionisotti come discriminante tra le canzoni petrarchesche e quelle del poeta napoletano.¹⁹ Se *Incliti spirti* non si può considerare l'*Italia mia* di Sannazaro, poiché l'Italia di fatto non irrompe mai in questa canzone, come ha scritto Dionisotti, è anche vero che, come ha invece recentemente sostenuto

¹⁷ A tal proposito Gorni ha scritto della «manieristica superstizione» mostrata da Sannazaro nel replicare gli schemi metrici delle canzoni dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Cfr. G. Gorni, *Ragioni metriche della canzone*, in Id., *Metrica e analisi letteraria*, cit., pp. 207-217, p. 214.

¹⁸ La proposta di datazione è stata sostenuta da Carlo Dionisotti e recentemente precisata dagli studi di Marina Riccucci, che ha proposto il 14 gennaio 1486 come termine *ante quem*, in base ad alcuni riferimenti storici individuati nel testo. Di opinione differente Eduardo Saccone che attribuisce la stesura del componimento al novembre 1484. Cfr. C. Dionisotti, *Appunti sulle Rime del Sannazaro*, in Id., *Scritti di storia della letteratura italiana*, cit., p. 6; M. Riccucci, *Il neghittoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Liguori, Napoli 2001; E. Saccone, *L'Arcadia di Iacobo Sannazaro. Storia e delineamento d'una struttura*, «Modern Language Notes», n. 84, 1969, pp. 46-91, p. 83.

¹⁹ C. Dionisotti, *Appunti sulle Rime del Sannazaro*, in Id., *Scritti di storia della letteratura italiana* cit., p. 7. L'osservazione di Dionisotti risponde all'interpretazione di Alfredo Mauro, che riteneva la canzone LXIX «la canzone *All'Italia* del Sannazaro», e la XI, *O fra tante procelle invitta e chiara*, la sua *Spirto gentil*. Cfr. J. Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Laterza, Bari 1961, pp. 449.

Gabriele Baldassari in uno studio teso proprio a verificare la fortuna del Petrarca politico nella lirica quattrocentesca, questa è «la sua canzone contro le discordie interne allo stato», e in tale direzione la corrispondenza con le ragioni più profonde del testo petrarchesco appare inequivocabile.²⁰

Vale dunque la pena a questo punto richiamare brevemente la situazione storica all'interno della quale collocare la vicenda biografica e poetica di Sannazaro, nonché le ragioni dei due componimenti.²¹ La Napoli aragonese degli ultimi decenni del '400 era l'importante centro di cultura celebrato nell'*Arcadia*, culla delle lettere e patria degli umanisti che si raccoglievano attorno a Pontano e alla sua Accademia. La crisi sociale e politica che investirà la monarchia aragonese riguarderà a fondo quell'ambiente culturale, la cui parabola rimarrà a stretto giro connessa a quella della dinastia. Un problema storicamente irrisolto, fin dai tempi di Alfonso il Magnanimo, era quello dell'affermazione centralizzatrice del potere regio sulle forze centrifughe e anti-statali della nobiltà baronale. La questione si accese nel corso del regno del re Ferrante, sfociando nella prima congiura baronale del 1462 e nell'adozione di una linea politica repressiva, decisa a colpire i privilegi della nobiltà feudataria, da parte del re e del figlio Alfonso, duca di Calabria. La reazione dei baroni si concretizzò così nella seconda congiura del 1486, guidata dal principe di Salerno e alimentata dall'alleanza con Papa Innocenzo VIII. Alla congiura si unirono due importanti dignitari di corte come Antonello Petrucci, segretario del re, e il Conte di Sarno Francesco Coppola che, una volta scoperti e a pace stipulata, saranno giustiziati. Dal 1481 al 1494 Sannazaro visse la propria esperienza cortigiana proprio presso il duca di Calabria, seguendolo anche in una spedizione militare contro il papato. Dopo la durissima repressione seguita alla congiura, che causò un ampio rinnovamento degli apparati statali, Sannazaro assistette da vicino ai drammatici rivolgimenti che travolsero la dinastia aragonese, dall'invasione di Carlo VIII nel 1494, al brevissimo ristabilimento al trono di Ferrandino, morto improvvisamente

²⁰ G. Baldassari, *Prima della citazione del Principe. Fortuna del Petrarca politico nella lirica quattrocentesca*, «Rassegna europea della letteratura italiana», n. 35, 2010, pp. 67-100, p. 98.

²¹ Per un quadro sulle vicende storiche della monarchia aragonese cfr. G. Galasso, *Il Regno di Napoli*, vol. I, *Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, Utet, Torino 1992.

dopo solo un anno di governo, e infine, da cortigiano del re Federico, all'occupazione francese del regno, cui fece seguito l'esilio nel 1501 insieme al sovrano.

In *Incliti Spirti*, Sannazaro si rivolge ai baroni ribelli esortandoli ad abbandonare i propositi di sovversione del potere regio, ora invitandoli a preferire il «viver sicuro, onesto e santo» a «l'odio, lo sdegno, e l'ira» (vv. 42-45), ora minacciando la dura repressione a opera di Alfonso. Il dualismo tracciato sulla scorta di *Italia mia* è chiaro: da una parte l'«error» (v.18; v.64; v. 109) della congiura e delle lotte intestine, che richiama testualmente proprio Petrarca («vano error vi lusinga», *Rvf* 128, v.23), dall'altra la «virtù» della pace e dell'unione dello Stato. Nonostante lo stretto legame con *Italia mia*, il riutilizzo di materiali petrarcheschi da parte di Sannazaro in *Incliti spirti* non si limita però alla sola canzone 128, ma si allarga all'intero trittico politico del *Canzoniere*, che il poeta napoletano mostra di considerare un unico serbatoio formale e semantico da cui attingere e di cui rimescolare i tasselli, come mostrano già i primi versi del componimento:

Incliti spirti, a cui Fortuna arride
quasi benigna e lieta
per farvi al cominciar veloci e pronti,
ecco che la sua torbida inquieta
rota par che vi affide
e vi spiani dinanzi e fossi e monti;
ecco c'a vostre fronti
lusingando promette or quercia or lauro,
pur c'al suo temerario ardir vi accorde.
(vv. 1-9)

Se il riferimento alla Fortuna «benigna e lieta» (v.2) ricorda, nella coppia di aggettivi utilizzati, la «madre benigna et pia» di *Italia mia*, (v. 85), nonché l'inizio della seconda stanza dello stesso componimento («Voi cui Fortuna ha posto in

mano il freno», v. 17),²² l'incipit vero e proprio con l'invocazione agli «Incliti spirti» sembra invece citare l'appello allo *Spirto gentil* della canzone 53, mentre pochi versi più in basso, il «temerario ardir» (v. 9) della Fortuna è tratto testualmente da *O aspectata in ciel* (v. 91). Sempre a quest'ultima canzone è riconducibile anche la metafora della navigazione, con la quale Petrarca in apertura indicava il percorso positivo verso «miglior porto» della «beata et bella anima». L'immagine è invece utilizzata da Sannazaro per designare le imprese che i baroni si apprestano a compiere: un viaggio in questo caso reso solo apparentemente favorevole dalle lusinghe della Fortuna.

Il rimescolamento dei tre componimenti politici non si limita ai versi iniziali, ma prosegue e piuttosto si amplifica nelle stanze successive. Continua la metafora della navigazione, nella terza stanza, con l'avvertimento alle navi a ritirarsi in porto, prima di rimanere travolte, e con riuso di lessico già appartenente a *O aspectata in ciel* («vento», «porto»: «conforto» *Rvf* 28 vv. 9-10; *Incliti spirti* vv. 33-39). Pochi versi più in basso, i baroni sono quindi invitati a scegliere il «viver securo, onesto e santo»:

Dunque, se 'l ciel vi invita
ad un viver securo, onesto e santo,
non vi induri il cor tanto
l'odio, lo sdegno e l'ira,
(vv. 42-45)

L'ultimo *tricolon* richiama ancora la canzone *Italia mia*, nella quale Petrarca esortava i nobili signori dedicarsi proprio a «porre giù l'odio et lo sdegno/ venti contrari a la vita serena» (*Rvf* 128, vv. 104-105). La quarta stanza è poi ricca di calchi provenienti da *Spirto gentil*, di cui i vv. 85-86 («Rade volte adiven ch'a l'alte imprese / Fortuna ingiuriosa non contrasti») si ritrovano nell'incipit, e da *O aspectata in ciel* (*Rvf* 28, vv. 97-102: «Et non pur questa misera ruina / del popolo

²² Va tenuto presente che quello della forza della fortuna, e del contrasto con la virtù, è tra i temi più trattati dalla letteratura umanistica e rinascimentale. In ambiente napoletano se ne riscontrano esempi in Petrucci e Cariteo, cfr. B. Barbiellini Amidei, *Fortuna e Virtù* in Id., *Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 95-98.

infelice d'oriente / victoria t'empromette / ma Marathona [...] / et altre mille ch'ai ascoltate et lette»), che si sente risuonare ai vv. 67-69. Infine ancora da *Italia mia* sono ripresi i due versi finali della strofa, che ne richiamano il celebre «vertù contra furore» (*Rvf* 128, v. 93):

Rare fiate il ciel le cagion giuste
indifese abandona,
benché forza a ragion talor contrasti.
Indi, se 'l ver per fama ancor risona,
le sue mura combuste
vide al fin Troia e i tempîi rotti e guasti,
e tanti spirti casti
per uno incesto a ferro e a foco messi;
né questa sol, ma mille altre vendette
c'avete udite e lette:
populi alteri, al fin pur tutti oppressi.
Deh, questo or fra voi stessi,
ma con più fausto inizio,
signor, pensate; e se ragion vi danna,
non vogliate col vizio
andar contra virtù; ch'error v'inganna.
(vv. 59-74)

La sesta stanza mostra ancora nuovi elementi di riuso di *Italia mia*: il riferimento al «barbarico popol d'oriente» (v. 86), che ricorda il «popol senza legge» di *Rvf* 128 v. 43; «la turca rabbia» (v. 88), che occupa il posto della «tedesca rabbia» (*Rvf* 128, v. 35), e che avvia la stessa serie rimante con «gabbia» e «scabbia»; «i dolci liti» (v. 89) («dolci campi» in *Rvf* 128 v. 35) e il «nostro almo paese» (v. 93) a indicare qui non generalmente l'Italia, ma i territori occupati dalle truppe ottomane e liberati nella battaglia di Otranto del 1480 dal duca di Calabria, «la real, possente, intrepid'alma» (v. 81):

Quella real, possente, intrepid'alma,
 che da benigne stelle
 fu qui mandata a rilevar la gente,
 con sue virtù vi mova invitte e belle,
 ch'ebber sì chiara palma
 del barbarico popol d'oriente,
 allor che sì repente
 col solito furor la turca rabbia
 e' nostri dolci liti a predar venne,
 là 've poscia sostenne
 il giusto giogo, in stretta e chiusa gabbia.
 Ché se di tanta scabbia
 il nostro almo paese
 per sua presenza sol fu scosso e netto,
 che fia di vostre imprese,
 se contra voi pur arma il sacro petto?
 (vv. 81-96)

L'attacco della strofa seguente cita il riferimento al «Tebro e l'Arno» di *Italia mia*, ma lo fa, come notava già Dionisotti, «con accenno ostile»:²³

Né vi mova, per dio, che 'l Tebro e l'Arno
 tra selve orrende e dumi
 a bada il tegnan, ché speranza è vana.
 Ritardar nol potran monti né fiumi,
 ché mai non spiega indarno
 quella insegna felice e più che umana,
 la qual, così lontana,
 se si confessa il ver, timor vi porge,
 e con l'imagin sua vi turba il sonno.
 (vv. 97-105)

La metonimia indica, infatti, gli elementi geografici di un Regno straniero e nemico: lo Stato Pontificio nel quale il duca Alfonso fu impegnato nella

²³ C. Dionisotti, *Appunti sulle Rime del Sannazaro*, cit., p. 6.

spedizione del 1485-86 contro Innocenzo VIII. O forse, scrive invece Marina Riccucci, potrebbe trattarsi di un'allusione a una precisa fase dello scontro, ovvero al momento in cui il duca si trovò bloccato sulle sponde del Tevere, aspettando di unirsi alle forze fiorentine alleate.²⁴ L'unione dei due eserciti era, infatti, resa impossibile dallo sbarramento delle truppe di Roberto Sanseverino, e solo dopo più di un mese, il 14 gennaio 1486, Alfonso riuscì a eluderne la stretta vigilanza e passare in Toscana. Di là dall'esatta contestualizzazione storica che si potrebbe ricavare dalla diade geografica, essa va considerata all'interno della continua citazione delle canzoni petrarchesche che attraversa tutto il componimento. Ai fini del nostro discorso è dunque sufficiente rilevare che il riferimento al «Tebro e l'Arno» è ripreso testualmente dall'archetipo, ma non al fine di indicare il territorio patrio italiano in senso unitario. Il petrarchismo sannazariano si dimostra, infatti, funzionale a una dimensione strettamente municipale.

La figura di Alfonso II è evocata come una minaccia per i baroni. Il ricordo delle sue imprese contro i turchi chiama nuovamente in causa *O aspectata i ciel* e il tema del conflitto tra la cristianità occidentale e l'infedeltà d'Oriente. Il duca rappresenta non soltanto una minaccia per i baroni, quanto soprattutto la personificazione di moralità e virtù dimostrate in battaglia in opposizione al nemico per eccellenza, da contrapporre facilmente ai sentimenti di discordia e avidità che muovono i congiurati napoletani contro il loro stesso re.

La contaminazione puntuale di luoghi tratti dalle tre canzoni politiche di Petrarca, dunque, sembra orientata dalla consapevole ripresa dei motivi cardine dei componimenti, ricomposti da Sannazaro nelle stanze della propria canzone, ma rivisitati in chiave locale e piegati a esigenze nuove. Da *Italia mia* sono tratti l'insistito dualismo tra errore e virtù e le continue invocazioni rivolte ai signori napoletani per ricondurli alla pace. Su *O aspectata in ciel*, invece, è costruito

²⁴ Cfr. M. Riccucci, *Il neghittoso e il fier connubio*, cit., pp. 84-94. Di diverso avviso è invece Saccone, il quale ritiene che proprio l'indicazione contenuta nei versi imponga di datare il testo al periodo precedente al ritorno di Alfonso a Napoli, dopo la guerra contro Venezia nel novembre 1484. Cfr. E. Saccone, *L'Arcadia: storia e delineamento d'una struttura*, cit.

l'esempio di alto valore eroico della lotta in difesa della cristianità, modello positivo di guerra, alternativa a quella civile e interna descritta in *Rvf* 128 e rappresentata, nella canzone di Sannazaro, dalla congiura dei baroni.

La posizione ideologica espressa da Sannazaro in questi versi è strettamente legata almeno a un altro testo nel quale si citano, se pur in maniera tortuosa e a tratti oscura, gli avvenimenti di quegli anni, ovvero la X egloga dell'*Arcadia*. Gli studi sul romanzo pastorale sannazariano condotti da Francesco Erspamer, Marco Santagata, Eduardo Saccone e più recentemente da Marina Riccucci e da Enrico Fenzi, si sono soffermati a questo proposito in particolare sul controverso monologo del pastore Caracciolo (X, vv. 49-185), scorgendovi riferimenti ai fatti e ai personaggi della congiura.²⁵ Secondo i recenti approfondimenti di Riccucci – per la quale l'egloga sarebbe stata composta prima di *Incliti spirti* – nei versi dell'*Arcadia*, Sannazaro lancerebbe le proprie accuse nei confronti del «neghittoso» Segretario del re, e congiurato, Antonello Petrucci. Stando a questa interpretazione, nell'egloga la monarchia sarebbe invitata a liberarsi dalla nobiltà traditrice, in modo da permettere al patriziato fedele di continuare a prosperare.²⁶ Enrico Fenzi, riprendendo le tesi della studiosa, ha però spinto l'ipotesi, di cui già la stessa Riccucci aveva ricostruito il possibile sfondo storico, di certi rancori di Sannazaro verso l'ambiente di corte, avanzando la proposta di una «vena filo-baronale e anti-monarchica» del poeta. Negli stessi versi della X egloga, Fenzi ha dunque letto un invito alla nobiltà a liberarsi, sì del neghittoso Petrucci, ma anche «dell'ombra oppressiva della monarchia e della folla dei suoi avidi funzionari».²⁷ Senza volersi qui soffermare sugli esatti riferimenti che si celano sotto l'allegoria pastorale, mi pare che, sia l'ipotesi della Riccucci, sia quella di Fenzi, mettano in

²⁵ I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Mursia, Milano 1990; M. Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Antenore, Padova 1979; E. Saccone, *L'Arcadia: storia e delineamento d'una struttura*, cit., M. Riccucci, *Il neghittoso e il fier connubio*, cit.; E. Fenzi, *L'impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro*, «Per Leggere», n. 15, 2008, pp. 157-178.

²⁶ *Il neghittoso e il fier connubio*, cit. pp. 35-105.

²⁷ E. Fenzi, *L'impossibile Arcadia* cit., p. 172; lo stesso Fenzi è successivamente ritornato sulla questione e, pur non mettendo da parte l'ipotesi, ha proposto un'altra lettura secondo la quale l'allusione sarebbe da riferire alla nobiltà cittadina, esortata a liberarsi dei ribelli e a riavvicinarsi al re. Cfr. Id., *Arcadia X-XII*, in *Travestimenti. Mondi immaginari e scrittura nell'Europa delle corti*, a cura di R. Girardi, Edizioni di pagina, Bari 2009, pp. 35-70.

luce la disponibilità sannazariana verso una nobiltà “buona”, tenuta a parte rispetto a quella congiurata, e di cui si auspica la crescita.

Nella canzone *Incliti spirti* nulla fa pensare esplicitamente al possibile accento antimonarchico di cui parla Fenzi a proposito dell’egloga. Il poeta si rivolge, infatti, ai baroni congiurati, invitandoli a conformarsi al volere del re, il «padre» Ferrante mai messo in discussione. Rispetto all’*Arcadia*, la canzone rappresenta una fase di rarefazione stilistica,²⁸ che poco si presta a riferimenti storici dettagliati. Tuttavia, pur legittimando il potere monarchico, anche *Incliti Spirti* mi pare optare per una posizione conciliante, e non repressiva, nei confronti della nobiltà, rivolgendo ai ribelli un appello accorato. Rispetto all’intricata allegoria del romanzo pastorale, l’esercizio lirico si presta a un più astratto, ma convinto, appello all’unità dello Stato e alla coesione rappresentata dall’unico istituto che può garantire lo *status quo*, ovvero la monarchia. Già secondo Mengaldo, l’invito ai baroni a tornare sudditi fedeli, il rifuggire dai toni più concreti e contingenti che caratterizzavano invece la produzione poetica napoletana quattrocentesca di argomento politico, proietterebbero Sannazaro nella dimensione di un certo «patriottismo e pacifismo forzatamente astratti e recriminatori del pieno ‘500», che sconta su di sé la crisi rinascimentale dell’intellettuale sempre più subordinato al potere, relegato «fuori da uno spazio operativo tangibile».²⁹ A differenza di altri poeti della stessa generazione napoletana, o anche della cosiddetta «vecchia guardia» – si pensi a Cariteo,

²⁸ Santagata ha osservato che è lo stesso Sannazaro a istituire un rapporto di ideale successione cronologica tra l’*Arcadia* e la raccolta. Nei tre sonetti XXXIII, XXXIV, XXXV, il poeta sembra voler sancire il mutamento di registro dal «rozzo stil» bucolico e pastorale al «novo stile» della lirica. Cfr. M. Santagata, *La lirica aragonese*, cit., pp. 330-335.

²⁹ P. V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, cit., pp. 430-482, p. 443. Di diverso parere era Dionisotti che collocava la produzione di Sannazaro nel clima culturale e nella tradizione poetica del Quattrocento: «nelle *Rime* del Sannazaro come nell’*Arcadia* ancora si sente il vigore bizzarro di un linguaggio individuale e di parte, ancora il capriccio di una invenzione che è essa stessa artefice e padrona della disciplina che la stringe». Cfr. C. Dionisotti, *Appunti sulle Rime del Sannazaro*, cit., p. 37. Già Santagata ha rilevato come probabilmente la lettura di Mengaldo sia leggermente sbilanciata in chiave storicistica nel proiettare Sannazaro nel Cinquecento, condividendone ciò nonostante la sostanziale interpretazione stilistica e contestando di contro l’eccessiva caratterizzazione quattrocentesca assegnata da Dionisotti al poeta napoletano; M. Santagata, *La lirica aragonese*, cit., p. 91.

Pontano, e De Jennaro – Sannazaro, infatti, non occupò mai posizioni di potere né incarichi amministrativi all'interno della corte aragonese.

Nell'invocazione rivolta ai nobili ribelli andrebbero dunque colte anche le tracce di un ripiegamento verso ideali umanistici universali – pace, virtù, unità – che si acuisce con l'avanzare della crisi della società aragonese. La cronologia interna alla seconda sezione contenuta nell'edizione dei *Sonetti e Canzoni* – nella quale si trova collocata *Incliti Spirti* – secondo Dionisotti sembrerebbe rispondere all'intenzione di Sannazaro di chiudere nel 1494, anno dell'occupazione di Carlo VIII e dunque della prima grande sconfitta aragonese, la propria raccolta di componimenti.³⁰ Nonostante questa parte del libro di rime non configuri un vero e proprio canzoniere unitario, ma semmai ne costituisca l'abbozzo, l'inserimento della canzone politica *Incliti spirti* mi pare possa essere considerato alla luce dell'iter tracciato dalla successione delle rime. Posta all'interno della prima metà della sezione, la congiura dei baroni potrebbe rappresentare il primo atto di una crisi che, in maniera inarrestabile, conduce alla disfatta del 1494. Crisi che fu storico-culturale, ma che fu anche accompagnata dal ripiegamento del volgare letterario e dalla diminuzione della produzione lirica amorosa, legata com'era alla propria funzione sociale all'interno dell'istituto cortigiano.

Marco Santagata ha individuato nella mancata pubblicazione della raccolta da parte di Sannazaro e nell'assenza di un canzoniere dall'architettura compatta, proprio in un autore talmente fedele all'esperienza petrarchesca, una tappa di quella parabola che porterà il napoletano a proseguire la propria produzione

³⁰ La raccolta di Sannazaro è suddivisa in due sezioni: la prima composta da 32 componimenti, la seconda da 66. Alfredo Mauro aveva ricondotto la bipartizione alla volontà del poeta di imitare la struttura del *Canzoniere* petrarchesco. Dionisotti ha però confutato quest'ipotesi, sostenendo che le due parti non siano da considerare un'unica raccolta predisposta dall'autore, ma che piuttosto siano state arbitrariamente giustapposte dall'editore, non presentando una linearità cronologica interna. La seconda sezione, se pur in maniera discontinua, porterebbe però i segni di un canzoniere progettato da Sannazaro probabilmente tra il 1494 e il 1504. Abbozzato come un bilancio della giovinezza, dunque, la temporalità interna al canzoniere si concluderebbe secondo Dionisotti con la «catastrofe storico-politica» della monarchia aragonese del 1494. La prima e più breve sezione potrebbe invece essere anche cronologicamente successiva, in quanto vi sono comprese rime posteriori a quelle della seconda parte, e organizzata dopo il rientro dall'esilio per farne omaggio alla nobildonna Cassandra Marchese. Seguendo questa cronologia, la canzone *Incliti Spirti* si trova in 27° posizione all'interno della seconda sezione contenuta nell'edizione del 1530. Cfr. C. Dionisotti, *Appunti sulle Rime del Sannazaro*, cit.

soltanto in latino.³¹ Anche le canzoni politiche portano dunque il segno di questa vicenda di crisi, proprio perché evidentemente legate a ragioni storiche e interne alla monarchia aragonese. Estremamente petrarchiste, ben prima della normalizzazione bembiana, e legate ad una dimensione locale della letteratura volgare, una volta consumatasi la morte di quell'apparato culturale e sociale in cui erano state costruite, al contrario delle canzoni civili petrarchesche, non possono essere reintegrate in un progetto ideologico unitario di canzoniere.

Di questo processo, l'altra canzone politica, *O fra tante procelle invitta e chiara* (XI), rappresenta una fase successiva. Oltre a essere stata scritta più tardi rispetto a *Incliti spirti*, essa è inserita nella prima sezione che, sempre secondo le ricostruzioni di Dionisotti, fu assemblata da Sannazaro dopo il rientro dall'esilio. Questa parte dei *Sonetti e canzoni* sarebbe, quindi, di composizione cronologicamente posteriore alla seconda sezione, nonostante l'ordine tra le due parti risulti invertito nell'edizione del 1530. Dionisotti e Santagata hanno osservato come tale partizione non presenti i minimi tratti di un canzoniere unitario e come, pur auspicando l'avvento di una stagione nuova, essa appaia inesorabilmente «tutta contesta di macerie, sentimentali e poetiche».³² Anche la canzone politica interpreta questa fase di ripiegamento, limitandosi a celebrare la seconda generazione della dinastia aragonese e sfociando nell'idillio mitologico e apologetico.³³

Composta tra il 1495 e il 1496, *O fra tante procelle* fa, anch'essa, ampio uso di citazioni provenienti dalle canzoni civili petrarchesche. Oltre allo schema

³¹ Cfr. M. Santagata, *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico* in, Id. *La lirica aragonese*, cit., pp. 296-341.

³² *Ivi*, cit., p. 337.

³³ A proposito di questa canzone nella prima parte dei *Sonetti e Canzoni* ha scritto Dionisotti: «All'infuori del motivo amoroso, quel che caratterizza la piccola raccolta di questa parte prima delle *Rime* è l'esclusione di ogni componimento in cui fosse esplicitamente rievocato un passato affatto diverso dal presente. Anche la canzone XI, col suo vaticinio di vittoria e di pace, poteva essere tuttavia letta, ai primi del Cinquecento, senza riserve da quanti a Napoli erano rimasti fedeli agli Aragonesi e speravano in una loro restaurazione. Il Sannazaro, in queste rime, esplicitamente esalta l'ultimo re, Federico, e implicitamente, senza però nominarlo nella canz. XI, il penultimo, Ferrandino. Non Alfonso e il vecchio Ferrante, non i fasti e nefasti della monarchia malamente caduta nel 1494. Per questi, come già s'è visto, bisogna ricorrere alle canzoni politiche della seconda parte.» C. Dionisotti, *Appunti sulle Rime del Sannazaro*, cit., p. 10.

metrico, esemplato sulla canzone 53 del *Canzoniere*, Sannazaro riprende diverse tessere testuali da *Spirto gentil* e *O aspectata in ciel*. Non è probabilmente un caso che siano proprio i due componimenti politici che si aprono con l'invocazione a un personaggio nobile a fare da ipotesi al componimento rivolto al re Ferrandino, in occasione del suo rientro trionfale a Napoli a seguito dell'occupazione di Carlo VIII (1495). Già l'incipit, nell'appello all'«invitta e chiara / anima» (vv. 1-2), che presenta la diade di aggettivi separata con un'inarcatura dal sostantivo, ricorda la «beata et bella / anima» della canzone 28 di Petrarca. Ritorna poi il tema della Fortuna che, «dopo sì lunghe offese» (v. 3) si arrende al principe, riconsegnandogli «la terra e 'l mar con salda e lunga pace (v. 13)». Scorrendo il componimento non mancano quindi le esatte intertestualità: dalle coppie rimiche («vergoni»: «agogni», vv. 9-10 nella stessa posizione di *Rvf* 53; la derivativa «cure»: «assecure», vv. 59-62 in *Rvf* 53, vv. 9-10), alle riprese di interi segmenti sintattici («sotto al tuo braccio», v. 17 come in *Rvf* 53, vv. 18 - 20; «cinger chiome/ di verde fronda» vv. 40-41, da *Rvf* 53, 80-81; «l'onde salse» v. 99, da *Rvf* 28, 32; «gran Scipione», v. 106, e «grandi Scipioni», come in *Rvf* 53, v. 37).

I rimandi ai componimenti civili si inseriscono all'interno di un fitto sistema di riprese che sorregge interamente il testo sannazariano, verso per verso, spaziando tra il *Canzoniere* e i *Trionfi*. Uno dei momenti di maggiore contaminazione petrarchesca è quello che si trova nella sesta stanza, ai versi 81-83, e che fa apertamente uso proprio di *Spirto gentil* e *O aspectata in ciel*, in maniera anche in questo caso significativa:

Usciran di suoi nidi ombrosi e foschi
 le vaghe Ninfe, e per le rive e i fonti
 spargeran di sue man divini odori;
 in tutti i tronchi, in tutte l'erbe e i fiori
 scriveran gli atti e l'opre alte e leggiadre,
 che 'l faran vivo oltra mille anni in terra
 e se in antiveder l'occhio non erra,
 tosto fia lieta questa antica madre
 d'un tal marito e padre
 più che Roma non fu de' buoni Augusti,

ché 'l ciel non è mai tardo a' preghi giusti.
(vv. 73-84)

«Questa anticha madre» è l'Italia di Petrarca nella canzone 28, v.73, e sempre a *O aspectata in ciel* risale la rievocazione dei «buoni Augusti» padroni di Roma (*Rvf*, 28, vv. 80-82), mentre il riferirsi al principe come «tal marito e padre» della patria ricorda gli analoghi appellativi allo *Spirto gentil* di Petrarca: «Ahi, nova gente oltra misura altera, / irriverente a tanta et a tal madre! Tu marito, tu padre» (*Rvf*, 53, vv. 81-82). Come già in *Incliti spirti*, anche qui, dunque, il riuso di materiale petrarchesco ridistribuisce elementi provenienti da testi differenti. E anche in questo caso la citazione accosta nuclei argomentativi avvertiti come semanticamente affini, risignificando in chiave regionale gli elementi retorici del compatto sistema ideologico-culturale petrarchesco. L'«antica madre» è Napoli, mentre il suo «marito e padre» è, appunto, il re Ferrandino. Accanto alla prospettiva locale di cui il testo è portatore, lo scarto rispetto al modello si misura considerando le citazioni petrarchesche nel contesto della natura fortemente celebrativa del testo, attraversato a tratti da veri e propri affreschi mitologici che vedono sfilare divinità marine, ninfe e fauni. La lode della casata di Aragona è, infatti, assegnata alle parole di Proteo, figlio di Oceano, che ne tratteggia i fasti e le virtù. Accanto a questa ambientazione di tipo classico e umanistico, non può poi non avvertirsi il dialogo con la produzione poetica napoletana. E specialmente con quella del contemporaneo Cariteo, anch'egli impegnato nella composizione di versi in lode di Ferrandino, di cui fu servitore e Segretario di Stato.³⁴

L'inserimento nelle raccolte di Sannazaro di canzoni politiche tanto aderenti agli schemi del *Canzoniere* e costellate da citazioni puntuali risponde alla generale intenzione di imitazione fedele del modello. Questa esperienza anticipa una tendenza che sarà propria della lirica successiva. Il repertorio civile del *Canzoniere* è per Sannazaro, e sarà per tutto il Cinquecento, un tassello imprescindibile, a disposizione della pratica lirica petrarchista, ogni qual volta si

³⁴ Si veda in particolare la canzone XIX in B. Gareth, *Le rime. Secondo le due stampe originali*, con introduzione e note di E. Percopo, Tip. Dell'accademia delle Scienze, Napoli 1892.

tratterà di affrontare temi civili. Il paradosso di Sannazaro, è stato scritto, sta nell'aver esemplificato nella prima sua stagione poetica la forma più rigida dell'imitazione petrarchesca, rispetto anche alla più selettiva operazione bembiana, per poi dedicarsi esclusivamente alla produzione in latino, abbandonando del tutto, nella fase di maturità, quella in volgare, divenuta impraticabile una volta spazzato via il contesto istituzionale cui quella lirica faceva riferimento.³⁵ Le sue canzoni politiche mostrano bene il radicamento provinciale di questo petrarchismo, che da Bembo in poi aspirerà invece a farsi canone linguistico e culturale unitario. Inattuale nella Napoli del dopo esilio, la lirica volgare di Sannazaro, dal 1530 in poi, sarà ampiamente letta e imitata.

Si attesta infine già da adesso una seconda inclinazione che è il caso di segnalare: il riutilizzo della canzone politica petrarchesca in direzione celebrativa che, come avremo modo di vedere ancora, non rimarrà un fatto isolato.

2.3 Anni di fondazione: Trissino, B. Tasso, Alamanni

Nel processo di canonizzazione della lirica volgare, l'esempio di petrarchismo segnato dalle *Rime* di Pietro Bembo non si afferma in maniera incontrastata, ma già a ridosso del 1530 è accompagnato da proposte alternative. Le esperienze di Trissino, Alamanni e Bernardo Tasso, pur nelle rispettive differenze, sono, infatti, accomunate dall'aver rappresentato soluzioni linguistiche e formali che rifuggono la rigida ortodossia imitativa del bembismo, preferendovi una più eclettica contaminazione di modelli.³⁶

³⁵ P. Sabbatino, *Sannazaro e la cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento. Tessere per la geografia e la storia della letteratura*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Convegno internazionale di studi, Napoli 27-28 marzo 2006, a cura di P. Sabbatino, Olschki, Firenze 2009, pp.1-27, pp. 24-27; M. Santagata, *La lirica aragonese*, cit., pp. 340-341.

³⁶ Non si tratta naturalmente delle uniche proposte alternative alla linea di Pietro Bembo, tra le quali vanno annoverati almeno i nomi di Brocardo e Tolomei. Per un quadro sulle sperimentazioni formali interne all'esercizio lirico petrarchista nel Cinquecento cfr: M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai giorni nostri*, in *Letteratura italiana* a cura di A. A. Rosa, vol. III, *Le forme del testo*, t. I, *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, pp. 519-620; I. Pantani, *Ragioni metriche del classicismo*, in *Classicismo e culture di Antico regime*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma 2010, pp. 239-286; R. Gigliucci, *Antipetrarchismo interno o petrarchismo plurale?*, cit.

All'altezza degli anni Trenta del Cinquecento, questi tre autori risultano inoltre rappresentativi di tre tipologie ben diverse di intellettuali che si confrontano con il potere politico. Trissino è un aristocratico vicentino, svincolato dall'asservimento a una specifica corte, ma convinto sostenitore dell'impero di Carlo V (cui dedicò il poema epico *l'Italia liberata dai Goti*) e investito di incarichi diplomatici dai pontefici medicei Leone X e Clemente VII. Luigi Alamanni è un intellettuale fiorentino repubblicano, protagonista della fallita congiura contro Giulio De' Medici (poi papa Clemente VII) nel 1522 e, in seguito, un rappresentante del fuoriscitismo, convertitosi in membro di spicco della corte francese del re Francesco I. Bernardo Tasso, invece, è un esempio puro di poeta cortigiano. La sua vicenda biografica fu condizionata dal servizio prestato prima presso Renata di Francia alla corte degli Este e dopo presso il Principe di Salerno Sanseverino.³⁷

Sia Alamanni, sia Tasso, inoltre, sono a tratti vincolati da ragioni di carattere politico nell'allestimento delle proprie raccolte di rime. Le *Opere Toscane* furono commissionate da Francesco I e rappresentano un omaggio al re da parte dell'esule fiorentino, divenuto ormai pienamente interno all'apparato istituzionale monarchico. Anche Tasso, nella lunga attività di rielaborazione della propria raccolta di liriche, fu in alcune occasioni orientato da ragioni di opportunità politica, in base alle proprie fasi di militanza cortigiana. Il caso più eclatante è quello dell'espunzione dal *Libro primo* degli *Amori* della canzone CII *Qual sì candido augel, sì chiara tromba* per Ercole d'Este, presente nella *princeps* del 1531, ma scomparsa nella seconda edizione del 1534, a seguito del mutamento di fronte del poeta, passato dalla parte filo-francese degli Este a quella filo-spagnola del Principe di Salerno Sanseverino. Sarebbe, infatti, risultato poco opportuno un componimento in cui si leggevano versi inneggianti all'eccidio degli imperiali

³⁷ A proposito dell'esperienza cortigiana di B. Tasso, cfr. la testimonianza del figlio, T. Tasso, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, in *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, con una premessa di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli, 1959, pp. 411-485, p. 416: «nondimeno fece professione di cortegiano, non di poeta; e le sue proprie lodi furono quelle che egli meritava in corte: l'altre degli studi sono state accidentali, e ricercate da lui dopo la soddisfazione dei padroni che egli serviva, a i quali principalmente cercava di compiacere».

(«Veder d'Ibero a terra sparsi i figli, / quai morti, e quai coi membri non integri»vv. 47-48).³⁸

Sintomatiche di una forte necessità «di rinnovamento degli istituti formali della lirica, nonché della stessa comunicazione letteraria»,³⁹ queste esperienze ben si prestano a mostrare la natura sperimentale del petrarchismo di primo Cinquecento, attraversato da tensioni differenti, sul campo di una discussione ancora aperta. Una contaminazione «multipolare»⁴⁰ che dimostra la specifica volontà di determinare vie innovative per la lirica, non dominate esclusivamente dalla presenza petrarchesca, ma illuminate da più *auctoritas*: da Dante e la tradizione toscana, ai classici greci e latini. Che la questione abbia ricevuto una considerevole attenzione da parte della critica è dimostrato dal fatto che, almeno per Trissino e B. Tasso, è possibile usufruire di edizioni moderne delle rispettive rime, accompagnate da approfondite ed esaustive note critiche, che hanno incoraggiato gli studi successivi. Per Trissino abbiamo a disposizione l'edizione curata da Amedeo Quondam che, nella nota introduttiva, si sofferma ampiamente sul ruolo assunto dal poeta all'interno del dibattito sulla questione della lingua, mentre per Bernardo Tasso possiamo ricorrere all'edizione curata da Domenico Chiodo e Vercingetorige Martignone, che consente di visionare i *Tre libri degli Amori* e i successivi libri di rime tenendone presente il percorso editoriale dal 1531 al 1560.⁴¹ Manca ancora, invece, un'edizione critica della produzione lirica

³⁸ Sempre a ragioni politiche è riconducibile l'espunzione di due sonetti presenti nell'edizione del 1555 ed eliminati in quella del '60 perché contenenti l'esortazione alla conquista del Regno di Napoli rivolta al re Enrico II, composta nella fase del passaggio del Principe di Salerno alla fazione francese. Scoppiata poi la guerra tra il Papa e gli spagnoli nel '56, Tasso prese le distanze dal Sanseverino e dai francesi per rifugiarsi presso la corte di Guidobaldo II Della Rovere. Anche due odi presenti in una prima tiratura dell'edizione del '55 non furono poi mai più pubblicate per motivi politici: cfr. V. Martignone, *Un caso di censura editoriale. L'edizione Dolce (1555) delle Rime di Bernardo Tasso*, «Studi Tassiani» XLIII, 1995, pp. 93-112.

³⁹ L'espressione è di Amedeo Quondam a proposito della lirica trissininana, ma ritengo si adatti bene anche agli altri due autori che qui si trattano. Cfr. G. Trissino, *Rime 1529*, cit., p. 38.

⁴⁰ *Ivi*, cit., p. 29.

⁴¹ B. Tasso, *Rime, I tre libri degli Amori*, a cura di D. Chiodo; *Libri Quarto e Quinto, Salmi e Ode*, a cura di V. Martignone, cit.; il percorso editoriale dei libri di rime tassiani è abbastanza articolato. Nel 1531 fu pubblicato a Venezia presso i fratelli da Sabbio il *Libro primo*, ripubblicato con alcune variazioni nel '34 insieme al *Libro secondo* presso gli stessi editori. Nel '37 fu pubblicato il *Libro terzo* sempre a Venezia ma presso Stagnino. Nel '55 presso Giolito e a cura di Ludovico Dolce è pubblicato il *Quarto libro* unito a *I tre libri de gli Amori di M. B. Tasso, ai quali nuovamente dal proprio autore s'è aggiunto il quarto libro, per adietro non più stampato*. Non

di Alamanni, così come un'edizione moderna utile alla lettura delle *Opere Toscane*, per cui è necessario ricorrere alla stampa cinquecentesca e alla, spesso criticata, raccolta ottocentesca curata da Raffaelli di *Versi e Prose*⁴² che, insieme al contenuto delle *Opere Toscane*, raccoglie anche altri testi inediti provenienti da carte manoscritte.

Le *Rime* di Trissino furono pubblicate nel 1529, lo stesso anno in cui l'autore diede alle stampe anche il dialogo del *Castellano* e il trattato della *Poetica*, intervenendo con decisione nel dibattito sulla questione della lingua. Inoltre, già nel 1524 egli aveva proposto una personale ipotesi di riforma ortografica che prevedeva l'introduzione nell'alfabeto di alcune lettere greche.⁴³ La *querelle* era stata in seguito animata dalla pubblicazione delle *Prose* di Bembo e del *Cortegiano* di Castiglione, ma anche dell'edizione giuntina del 1527 *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, antologia che affermava il primato della linea toscana segnata da Dante, Cino da Pistoia, Cavalcanti e Guittone. Le *Rime* rappresentano, dunque, la messa in pratica delle linee teoriche stabilite da Trissino nel dialogo e nel trattato. Il poeta vi mette in discussione l'imitazione esemplare dei *Fragmenta* petrarcheschi, contro Bembo e recuperando Dante, senza però allinearsi alla gerarchia toscana della giuntina, orientandosi piuttosto verso la creazione di una «*koinè* nazionale» linguistica e proponendo anche una certa dose di sperimentazione all'interno del canone metrico.⁴⁴

Quanto ad Alamanni, la sua produzione lirica fu da lui stesso organizzata all'interno delle *Opere Toscane*, in due volumi dedicati al re di Francia Francesco I, pubblicati nel 1532 a Lione presso l'editore Gryphius (e nuovamente a Firenze presso Giunti nel '33), contenenti un amplissimo repertorio di forme che, accanto

soddisfatto, nel 1560 Tasso affida infine a Ruscelli, avversario del Dolce, una nuova edizione: le *Rime di Messer Bernardo Tasso. Divise in cinque libri nuovamente stampate*, stampata anch'essa per i tipi di Giolito de Ferrari.

⁴² P. Raffaelli, *Versi e Prose di Luigi Alamanni*, cit.; Raffaelli organizza l'insieme degli scritti secondo un ordine cronologico che altera l'originario ordinamento metrico della raccolta, presentandola nelle vesti di un'autobiografia poetica.

⁴³ Cfr. G. G. Trissino, *Epistola del Trissino de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana*, in Id., *Scritti linguistici*, a cura di A. Castelvechi, Salerno, Roma 1986, pp. 3-16.

⁴⁴ Per le rilevazioni sulle scelte linguistiche e metriche, sul lessico trissiniano e sui rapporti con la tradizione toscana e con Petrarca si rimanda alla già citata introduzione di Quondam e alla dettagliata nota metrica di G. Milan, in G. Trissino, *Rime 1529*, cit.

a 246 sonetti, 7 ballate e 2 canzoni, esibisce anche 30 elegie, 14 egloghe, un poemetto in endecasillabi sciolti, 12 satire, 7 salmi penitenziali, 4 favole mitologiche, 22 selve, una tragedia, 8 inni, 71 stanze in ottave. Un enorme progetto di sperimentazione di tecniche e generi letterari, la cui articolata struttura è scandita da un complesso insieme di paratesti: le prefazioni ai due volumi e le numerose rubriche ad apertura e chiusura delle sezioni, quasi sempre dedicate al sovrano, che sorreggono l'architettura Francesco-centrica della raccolta.⁴⁵ Il poeta desidera così costituire il più ampio repertorio possibile di generi e forme letterarie in volgare toscano che rappresenti tutto lo «*know-how*»⁴⁶ di cultura e tradizione letteraria da offrire al sovrano in cambio della sua protezione. Se il motivo encomiastico fornisce una delle ragioni più profonde delle *Opere Toscane*, la lettura delle due prefazioni mostra chiaramente l'intenzione programmatica e teorica di Alamanni,⁴⁷ che rivendica con insistenza il proprio ruolo innovatore all'interno della compagine degli «antichi nostri Toscani», guardando apertamente all'esempio dei classici greci e latini e difendendo le proprie scelte metriche e formali, in particolar modo a proposito dell'elegia, del verso sciolto e della satira:

e se pur alcun dicesse che io in alcuna delle elegie, o in altro luogo, fussi stato alquanto più licenzioso di quel che furon gli antichi nostri Toscani, non saprei che altro rispondermi, ma credo ben certo che in mia difesa risurgerebbero Tibullo e Propertio i miei primi maestri, a'quali, se per avventura fusse detto che lo stil Latino portasse naturalmente seco più di licenza che il Toscano, credo che in mio favor

⁴⁵ Cfr. A. De Angelis, *Strategie di dedica nelle Opere Toscane di Luigi Alamanni: tra elogio e sperimentazioni*, «Margini. Giornale della dedica e altro», n. 6, 2012.

⁴⁶ G. Mazzacurati, *1528-1532 Luigi Alamanni tra la piazza e la corte*, in *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance*, cit., pp. 51-70, p. 59. Si trattava di «offrire al re non un'autobiografia poetica, ma una prova di una competenza, di abilità, di novità tecniche, sigillate da una delle più larghe miscellanee di stili e di metri che sia possibile reperire in una raccolta di opere poetiche cinquecentesche», *Ibidem*.

⁴⁷ Oltre allo studio di Mazzacurati si vedano anche P. Cosentino, *L'intellettuale e la corte: Luigi Alamanni e la monarchia francese*, in *Cultura e potere nel Rinascimento. Atti del IX Convegno internazionale, Chianciano-Pienza, 21-24 luglio 1997*, a cura di L. S. Tarugi, Cesati, Firenze 1999, pp. 398-404; M. A. Terzoli, *I margini dell'opera nei libri di poesia. Strategie e convenzioni dedicatorie nel Petrarchismo italiano*, «Neohelicon», n. 60, 2010, pp.155-180, p. 166: «l'esaltazione del dedicatario, che pure è il re, appare quasi in secondo piano, marginale rispetto alle indicazioni sulla propria opera».

risponderebbero, che tutte le lingue son le medesime, sol che da persone discrete (tra le quali non dirò perciò d'esser'io) sieno esercitate.⁴⁸

Non mancheran qualche altri ancora che, leggendo le mie satire, quasi universal dannatore di tutte le cose vorran dannarmi, ma sappian questi che in così fatto giudizio saran per mia difesa schiera lunghissima di Greci comici, non poca di satiri Latini, e tra i nostri Christiani quei che più son chiamati religiosi, e onorati, e volentieri ascoltati sopra i pergami da' migliori, i quali in null'altro più acquistan fama che in altrui biasimi, ove quanto più son larghi, più son seguiti, e questi e tutti gli altri tanto più agevolmente e volentier mi escuseranno, quanto mi vedran più (fuggendo i particolari) seguir generalmente il vero, sciolto quanto più posso da quelle passioni che al più soglion far traviare gli umani ingegni.⁴⁹

Interesse di sperimentazione letteraria e intenti teorici si scorgono anche nella produzione di Bernardo Tasso, in primo luogo dalla lettura della dedicatoria al Principe Sanseverino che, a partire dall'edizione del 1534, costituì la prefazione degli *Amori* e poi dei successivi accrescimenti, fino alle *Rime* del '60. Nell'epistola, Tasso professa immediatamente la «novità» dei propri versi, anticipando anch'egli le critiche che è consapevole di poter attirare su di sé e manifestando la propria fedeltà alle Muse greche e latine:

Porto fermissima opinione, illustrissimo Signor mio, che la novità de' miei versi [...] moverà molti a vituperarli: e di questa novella tela altri le fila, altri la testura biasimerà, parendoli forse mal convenirsi alla lingua volgare, posto da canto le Muse toscane, alle greche et alle latine accostarsi, e quelle oltre il loro costume in varie e strane maniere di rime, inni, ode, egloghe e selve, quasi per viva forza costringer a favellare.⁵⁰

Anche in questo caso, dunque, «una posizione eccentrica rispetto alla nascente ortodossia petrarchista»⁵¹ che mostra un certo desiderio di libertà nel

⁴⁸ L. Alamanni, *Opere Toscane di Luigi Alamanni al Christianissimo re Francesco Primo*, Gryphius, Lione 1532, p. *2v.

⁴⁹ *Ivi*, p. *3v.

⁵⁰ B. Tasso, *Rime*, cit. vol. I, p. 5

⁵¹ G. Ferroni, *Note sulla struttura del «Libro primo degli Amori» di Bernardo Tasso (1531)*, «Studi tassiani», LV, 2007, pp. 39-74, p. 41.

voler rifuggire schemi precostituiti, ampliando le possibilità metriche, stilistiche e lessicali a disposizione della pratica poetica, spaziando tra Dante, Petrarca e i classici antichi, tra i quali spicca l'influenza oraziana, fondamentale nell'ideazione delle odi contenute nella silloge.⁵²

Il quadro fin qui delineato, dunque, è indispensabile ai fini del nostro ragionamento, soprattutto se si considera che fu proprio la forma canzone uno dei terreni maggiormente permeati dalla vena sperimentatrice dei tre autori. Le *Rime* di Trissino mostrano di concedere ampio spazio al tradizionale metro nobile della poesia italiana, ospitandone ben 10 su 79 componimenti complessivi.⁵³ Data per assodata una diffusa matrice metrica petrarchesca,⁵⁴ Trissino trae la propria nota più trasgressiva dall'imitazione dei classici, e in special modo di Pindaro. Sono, infatti tre le canzoni che, pur definite tali dall'autore con degli appositi titoli introduttivi, sono state generalmente riconosciute dalla critica come veri e propri rifacimenti degli inni pindarici. Si tratta in due casi di componimenti amorosi (XXXI e LXV), che replicano in versi volgari la struttura dell'ode a schema triadico suddiviso in strofe, antistrofe ed epodo,⁵⁵ e di una canzone di carattere encomiastico-politico (LXXVII), in stanze continue composte da versi irrelati.⁵⁶

⁵² Per un quadro sulla lirica di Bernardo Tasso e sulle sue sperimentazioni metriche cfr. G. Carducci, *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, in Id., *Prose 1859-1903*, Zanichelli, Bologna 1963, pp. 1287-1459; R. Cremante, *Appunti sulle rime di Bernardo Tasso*, in *Per Cesare Bozzetti, Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico et al., Mondadori, Milano 1996, pp. 393-407; G. Ferroni, *Come leggere «I tre libri degli Amori» di Bernardo Tasso, (1534 – 1537) «Quaderno di Italianistica»*, 2011, pp. 99-144; R. Morace, *Del «rinovellare» la lingua volgare: i «Salmi» di Bernardo Tasso*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013)*, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014.

⁵³ Va ricordato d'altra parte che fu proprio Trissino nel Cinquecento a riscoprire e ripubblicare il *De vulgari eloquentia* di Dante. Ed è infatti a Dante che nella *Poetica* del vicentino è legato il primato del genere della canzone: «Le canzoni come dice Dante, sono i più nobili di tutti i poemi italiani». G. G. Trissino, *La Poetica*, cit., p. 122.

⁵⁴ Rimando ancora alla nota di G. Milan, in G. G. Trissino, *Rime 1529*, cit. pp. 47-50.

⁵⁵ Sono queste le denominazioni indicate da Trissino nella *Poetica* per la tripartizione strofica. Cfr. Id. *La Poetica*, cit., p. 138.

⁵⁶ A proposito di questa canzone, che non presenta la tripartizione strofica tipica delle canzoni pindariche, G. Milan ha scritto della «libertà totale» mostratavi da Trissino che, svincolato da schemi metrici petrarcheschi, struttura un componimento in cui si alternano endecasillabi e settenari in sedi fisse, secondo un ordine «pindarico», cfr. G. Milan, in G. Trissino, *Rime 1529* cit., p. 47. Guidolin la definisce «la più pindarica» tra le canzoni trissiniane, per schema e presenza degli sciolti. Notando anche come questa sia l'unica tra le tre pindariche a trattare l'argomento

Su questo versante si muove anche Alamanni, nelle cui *Opere Toscane* non trova rappresentanza significativa la forma della canzone petrarchesca, attestata da soli due componimenti, ma che riprende anch'egli la struttura pindarica per la stesura degli 8 *Hymni* in settenari dedicati a Francesco I. Rispetto a Trissino, il poeta fiorentino consacra, come da tradizione classica, la forma dell'ode pindarica esclusivamente a motivi illustri ed eroici. Troviamo così inni in lode del re o di Margherita di Francia, delle imprese di Megollo Lercaro (antenato di Batina Larcara Spinola, la donna cantata nelle *Opere Toscane*), o al massimo dedicati alla celebrazione della forza della poesia, come mezzo di gloria imperitura. Questi componimenti, permeati da continui riferimenti mitologici di natura classicista, sono particolarmente soggetti all'azione innovatrice del poeta, che, a differenza di Trissino, non solo non li denomina più canzoni ed esplicitamente «hymni», ma ne segnala la tripartizione interna alle strofe con apposite marcature differenti da quelle trissiniane: ballata, contraballata, stanza.

L'operazione innovatrice di Alamanni è stata ben colta da quello che resta ancora oggi il suo maggiore interprete, ovvero Henri Hauvette. Il critico francese, infatti, ha insistito sulle caratteristiche che differenziano gli inni dalle quasi coeve realizzazioni trissiniane: il canto celebrativo e mitologico, l'utilizzo dei settenari per rompere con la tradizione dell'endecasillabo, l'attenzione alle sezioni strofiche, indicate adesso in modo diverso rispetto alle denominazioni greche:

Alamanni mostra un peu plus d'initiative et de décision. Les noms nouveaux dont il se servit pour désigner ces pièces et leurs diverses parties, la structure des strophes nettement soulignée par la disposition et les titres qu'il leur donna dans l'édition, tout révélait, même à un lecteur peu attentif, une tentative ambitieuse et hardie⁵⁷.

L'intenzione teorizzatrice di un nuovo corso dello stile pindarico in lingua volgare emerge chiaramente dal primo inno in lode di Francesco I, in apertura della sezione. L'invocazione alle Muse della prima ballata si chiude, infatti, con il

classicamente legato a tale struttura metrica, ovvero la celebrazione encomiastica e d'occasione. Cfr. G. Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento*, cit., p. 90.

⁵⁷ H. Hauvette, *Un exilé florentin à la cour de France au XVe siècle. Luigi Alamanni (1495-1556): sa vie et son oeuvre*, cit., p. 227.

riferimento «al nuovo canto Tosco» che il poeta si propone di avviare, mentre la contrabballata accenna esplicitamente al «pindaresco stile» da emulare:

BALLATA

Alme sorelle chiare
Ch' à tanta gloria alzaste
Il buon Thebano spirto;
Deh come dotte et caste
Mai sempre fuste; et chare
All' hedra, al lauro, al mirto;
Al mio crin rozzo et irto
La sua ghirlanda antica
Per voi non mi si toglia,
Poi ch' honorata voglia
De i vostri studi amica
Per questa riva aprica
Mi spinge ad esser vosco
Col nuovo canto Tosco.

CONTRA BALLATA

Forse che chiaro un giorno
Sarà 'l nome oscuro
Nel Pindaresco stile,
Pur che 'l cristallo puro
Ch' irriga d' ogn' intorno
Il bel monte gentile⁵⁸

Ed è sempre l'imitazione dei classici a determinare la sperimentazione di Bernardo Tasso sul genere della canzone. Tra le sue rime troviamo infatti ben 55 «Inni et ode» ad imitazione di Orazio, la cui stesura inizia già negli anni Trenta e si incrementa nel corso del tempo, giungendo ad occupare, nell'edizione del 1560,

⁵⁸ L. Alamanni, *Opere Toscane*, cit., vol. II, p. 196.

una specifica sezione seguente il quinto libro della raccolta.⁵⁹ Accanto a questi componimenti, si annovera comunque un significativo repertorio di canzoni di forma tradizionale,⁶⁰ dalle quali emerge una netta polarizzazione del genere verso la materia solenne e grave, di carattere encomiastico e celebrativo. La materia amorosa e privata, centrale nei *Tre libri* di struttura ovidiana e oraziana, è invece destinata principalmente ai sonetti.

Sembrerebbe dunque che le variazioni multipolari apportate da questi autori all'interno della forma canzone determinino una serie di divaricazioni che vale la pena provare a sintetizzare. Se da un lato, infatti, non scompare del tutto l'attenzione verso il modello petrarchesco, a vario titolo riproposto sia da Trissino, sia da Alamanni e Tasso, dall'altro è piuttosto l'imitazione dei greci e dei latini a generare esperienze innovative. Ma quel che qui più importa rilevare è forse come, tanto in ambito d'imitazione classicista, quanto strettamente petrarchesca, la forma canzone tenda a realizzarsi nel registro grave della materia illustre ed eroica, quale espressione alta del genere lirico.

La contaminazione con la forma pindarica, messa in atto da Trissino e da Alamanni, rappresenta una vera e propria deviazione dalla canzone petrarchesca che intende accentuarne la solennità. Accanto alla variazione della struttura formale, anche gli argomenti dei componimenti appaiono ben distanti dal repertorio civile dei *Fragmenta*. I testi di Alamanni sono, infatti, ricchi di riferimenti mitologici e classicheggianti che rispondono all'esigenza di fondare un nuovo stile eroico di carattere celebrativo.⁶¹ La saldatura tra stile e suo specifico

⁵⁹ La gestazione delle odi all'interno dei libri di rime tassiane è assai lunga e articolata. Nel primo libro degli *Amori* pubblicato nel 1531 se ne trovavano già tre, successivamente trasferite in un apposita sezione del secondo libro dell'edizione del '34 insieme ad altri nove componimenti inediti. Nel terzo libro se ne aggiungono poi altre tre, e ancora diciotto nel quarto. L'edizione del 1560 ne riporta dunque un totale di cinquantacinque di cui ventidue inedite.

⁶⁰ Accanto al riuso degli schemi petrarcheschi, tra le canzoni tassiane negli *Amori* si segnala anche l'imitazione dello schema della pseudo-dantesca *Ai faux ris, pour quoi traî avés*, replicato in sette occasioni. La canzone ancora di incerta attribuzione figurava sotto il nome di Dante nella Giuntina del 1527. Cfr. A. Balduino, *Appunti sul petrarchismo metrico*, cit., p. 79. Secondo G. Guidolin è ipotizzabile comunque che la testura sia stata sperimentata in quanto molto vicina ai giri melodici petrarcheschi: cfr. *La canzone nel primo Cinquecento*, cit., pp. 70-71.

⁶¹ Lo notava già H. Hauvette, *Un exilé florentin à la cour de France au XVe siècle. Luigi Alamanni (1495-1556): sa vie et son oeuvre*, Hachette, Paris 1903, p. 229: «C'est vraiment le lyrisme héroïque qu'Alamanni a essayé d'inaugurer, et dans ce but il a recouru à l'emploi des digressions

contenuto dopo il poeta fiorentino sarà ripresa anche da Antonio Sebastiano Minturno che compose due canzoni pindariche nel vicino 1535 e che, nell'*Arte poetica*, si sofferma sulla struttura tripartita da egli distinta in volta, rivolta e stanza, e sulla classificazione degli argomenti associati a questo specifico dominio della *gravitas*:

a questa maniera di Canzoni certo niun'altra materia sta così bene, come la grave e la illustre, la qual' Eroica si chiama: perciocché, come che non si trovi, che in altro Pindaro l'usasse, che in cantare le vittorie, le quali nelle celebratissime feste della Grecia riportavano i Cavalieri; nondimeno io stimo, ch'essendo la giostra, e 'l corso, e ciascun'altra contesa, la qual è in uso di farsi nelle feste, sembianza della vera battaglia, nella qual si pone la vita a rischio, e ne seguita o morte, o servitù; non meno il vero, che l'ombra con queste Canzoni si possa, e debba celebrare.⁶²

La teorizzazione di questo specifico sottogenere lirico, dopo Trissino e Alamanni, con Minturno giunge dunque a una sua forma definitiva. La canzone pindarica deve essere consacrata alla materia grave e illustre, serve a glorificare battaglie, vittorie e personaggi nobili. Ne consegue, dunque, che il motivo occasionale ed encomiastico, ma ancor più specificatamente la lode di re e di signori, sia quanto più di frequente si adatti alla forma ampia ed estesa della canzone pindarica, con una stabile e teorizzata equazione tra forma e contenuto. Così si riscontrava già negli inni di Alamanni, ma anche nella canzone LXXVII, *Vaghi, superbi e venerandi colli*, di Trissino. Quest'ultima è del tutto trasgressiva nella struttura poiché istituisce il verso sciolto in sei stanze di settenari e endecasillabi, presentando un'orchestrazione metrica «quasi del tutto estranea a ciò che in Italia a quest'altezza cronologica si sarebbe inteso per canzone».⁶³ La totale assenza della rima accentua la generale pesantezza prosastica propria della lirica trissiniana, in questo caso rivolta alla lode del potente Cardinale Niccolò Ridolfi, nipote di Leone X, mecenate di letterati a Roma e punto di riferimento per

historiques ou mythologiques, à ce que l'on a depuis longtemps appelé le "beau désordre" de Pindare». Ma si vedano anche le pagine sull'influenza che l'imitazione di Pindaro da parte di Alamanni ebbe sui poeti francesi, e in particolare su Ronsard: *Ivi*, pp. 452-454.

⁶² A. S. Minturno, cit. p. 184.

⁶³ G. Guidolin, *La canzone del primo Cinquecento*, cit. p. 84.

i fuoriusciti fiorentini. La chiamata in causa di questo nobile dedicatario assume una certa rilevanza nell'ambito della politica culturale del Trissino, e del suo inserimento nel dibattito sulla questione della lingua, se si considera che anche Lodovico Martelli aveva già dedicato proprio al Ridolfi il trattato linguistico in *Risposta alla Epistola del Trissino delle lettere nuovamente aggiunte alla lingua volgar fiorentina*. Il componimento è tipicamente encomiastico, si glorificano le virtù del dedicatario e se ne auspicano le imprese, senza particolari accenni storici o politici.⁶⁴ L'unico riferimento alle consuete piaghe di Italia è ripreso dalla citazione dantesca del «Rodolfo imperador» di Pg. VII, con il quale il Cardinale condivide il nome, ma non l'ignavia: «Non farà come quel, da cui si nomma, / Ridolfo Imperador, che mai non volse/ sanar le piaghe, che hanno Italia morta» (vv. 17-19).

Ma accanto a questa vena sperimentatrice, non mancano le canzoni di tono grave e argomento politico meno irregolari e più vicine all'esempio petrarchesco, tanto nella struttura quanto nei contenuti. Le troviamo sia tra le rime di Trissino sia tra quelle di Tasso. Decisamente al polo opposto rispetto alle sperimentazioni pindariche, va infine osservata la sopravvivenza della canzone civile tradizionale, nella sua forma più pura di adesione alla struttura metrica dei modelli del *Canzoniere* e al loro contenuto. A questa netta discendenza possono essere ricondotti, come vedremo, due esempi di canzoni tradizionali prodotti da Alamanni successivamente alla pubblicazione delle *Opere Toscane*.

*

Le canzoni politiche tra sperimentazione e imitazione

Oltre alla pindarica *Vaghi, superbi e venerandi colli* al Cardinal Ridolfi (LXXVII), nella raccolta di Trissino troviamo un'altra canzone dedicata a un personaggio illustre. Si tratta del componimento in onore di papa Clemente VII: *Signor, che fosti eternamente eletto* (LXXVI), che non manca di far ricorso a

⁶⁴ J. Bartuschat, ha riconosciuto in questo componimento un esempio dello stile della venerazione, e del sotto-genere della «grandezza»: «è un elogio dei valori morali nella sfera politica e storica, illuminata da quella religiosa che la trascende», cfr. *Fra Petrarca e gli antichi: le Rime e la Poetica di Gian Giorgio Trissino*, in *Petrarca e i suoi lettori*, cit., pp. 180-200, p. 198.

elementi petrarcheschi e nuclei argomentativi tratti dalle canzoni politiche del *Canzoniere*. La canzone rappresenta l'esito di una prima fase di produzione del vicentino e assume una funzione molto significativa nell'ambito della sua proposta di riforma ortografica. Composta e stampata già prima dell'allestimento della raccolta del 1529, infatti, è la prima attestazione dell'introduzione trissiniana delle lettere greche nell'alfabeto latino, sostenuta per distinguere i gradi di apertura delle vocali. Una proposta che, è stato scritto, sovvertiva la tradizione umanista tosco-latina per sostituirvi un neoclassicismo filo-greco senza alcuna mediazione romana.⁶⁵

È lo stesso Trissino a citare esplicitamente la canzone come primo esempio di sperimentazione delle nuove lettere nell'*Epistola* inviata al pontefice Clemente VII nel 1524, nella quale difendeva con forza la propria teoria linguistica dai numerosi detrattori toscani, da Martelli a Tolomei:

Et appresso mi è parso sotto il nome di Vōstra Beatitudine pubblicarle; sì, perchè la prima vōlta, che queste lettere si sono ufate, sono state pōste ne la Canzone, che a quella donai; sì etiandio, perché essendo quafī universale opinione, che sotto il Pontificato di Vōstra Santità, non solamente la chieſia Romana, ma tutta la repubblica Christiana debba ricevere lume, ordine, et augumento, così parimente convenevole cōfa mi pare che sotto il felice nome di Quella la pronunzia Italiana sia in qualche parte illuminata, et ajutata.⁶⁶

Con l'*Epistola* siamo negli anni di consolidamento del ruolo trissiniano presso la corte curiale. Il tentativo è quello di far appello al Papa per ottenerne l'appoggio, legittimando così la propria operazione di riforma degli istituti letterari, grafici e linguistici. Nella Roma dei pontefici medicei, Trissino cerca dunque un riconoscimento culturale e al tempo stesso politico, inserendosi sull'asse romano-fiorentino su cui si assestava, in quella fase, il dibattito sulla lingua e proponendo un «italiano a base toscana ma elastico nel permettere

⁶⁵ Cfr. C. Dionisotti, *L'Italia del Trissino*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza 31 marzo-1 aprile 1979, a cura di N. Pozza, Accademia Olimpica Vicenza, Vicenza 1980, pp. 11-22; A. Castelvechi, *Introduzione*, in G.G. Trissino, *Scritti linguistici*, cit., pp. XIII- LVII.

⁶⁶ G. G. Trissino, *Epistola del Trissino de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana*, cit., pp. 5-6.

escursioni rispetto al toscano»,⁶⁷ che potesse rappresentare un compromesso accettabile tra la scuola fiorentina e quella cortigiana curiale. La centralità di Roma negli anni immediatamente precedenti al sacco è del resto ancora sia culturale, sia politica, e su entrambi i versanti si muove Trissino, occupando uno spazio rilevante, in qualità di diplomatico sia di Leone X che di Clemente VII, e provando nel 1524 a «giocare la sua carta decisiva di scrittore italiano sotto l'egida del nuovo papa italiano e mediceo».⁶⁸

La saldatura tra programma letterario e politico ben emerge dalla canzone a Clemente. Trissino manifesta la propria preferenza filo-ellenica, introducendo nella canzone le nuove lettere, ma anche lasciandosi andare ad argomentazioni politiche greco-centriche. Operazione che però è sempre posta sotto il controllo della Roma pontificia di cui, nel componimento, si esalta la funzione centralizzante su scala europea, per mezzo dell'esortazione al pontefice a portare a termine la guerra contro i Turchi, argomento che fin da questa canzone si attesta come particolarmente caro a Trissino. Emerge, infatti, già da adesso quell'attitudine ravvisata dalla critica nell'autore dell'*Italia liberata dai Goti*, nel ricercare soluzioni politiche accentratrici, sintetizzate in grandi «Idee» di stampo medievale – il Papato o l'Impero – non necessariamente sostenute da una reale osservazione dei fatti storici.⁶⁹ Clemente, nella canzone, è il «Signor» eletto per volere divino a guidare le sorti del mondo, di cui possiede «l'una e a l'atra kiave», invitato a «torre il giogio a tutto l'Oriente» e a propiziare la pace tra i popoli

⁶⁷ A. Castelveccchi, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

⁶⁸ Dionisotti, *L'Italia del Trissino*, cit., p. 20

⁶⁹ A questo proposito cfr. G. Faggin, *Giangiorgio Trissino e l'Impero*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, cit., pp. 23-37. In merito alla fedeltà verso l'Impero e al tema della crociata nell'opera di Trissino, Faggin ha parlato di «idee ossessive», sottolineando in maniera dura la posizione del vicentino, «tristemente anacronistico» sia nell'ambito dell'attività letteraria, sia sul campo ideologico-politico: «adulò l'Idea imperiale di cui esaltò l'astratta universalità ma di cui non seppe capire il peso nefasto: un episodio dunque dei più rappresentativi della decadenza politica della nobiltà italiana», *Ivi*, p. 37. Di contro, P. Preto ha messo bene in rilievo come l'atteggiamento filo-asburgico e i sogni imperiali di Trissino fossero comuni tra le fila della nobiltà vicentina. Cfr. P. Preto, *Orientamenti politici della nobiltà vicentina negli anni di Giangiorgio Trissino*, in *Ivi*, pp. 39-51. Mi sembra comunque che la posizione più accorta sia quella di Giancarlo Mazzacurati, che ha lucidamente rilevato come Trissino, se pur anacronistico nelle rivendicazioni, fosse in realtà paradossalmente al passo con i tempi. Il ripiegamento su soluzioni accentratrici – il Papato e l'Impero – sarebbe, infatti, una spia dell'accettazione del fallimento delle autonomie italiane. Cfr. G. Mazzacurati, *Misure del classicismo rinascimentale*, Liguori, Napoli 1967, pp. 267-275.

cristiani (vv. 1-13). Esortato a spegnere la guerra tra «i dui gran Re» (v. 47) che tormenta l'Italia, dovrà condurre l'Europa in soccorso dell'«infelice Græcia» (v. 57) per far «l'armi insanguinate e rösse/ del turco sangue» (vv. 71-72).

Gli studiosi hanno spesso messo in evidenza la generale vena narrativa della produzione poetica di Giangiorgio Trissino, che ben si confà a contaminazioni dantesche.⁷⁰ Gli appelli alla sottomissione dell'Oriente e alla riconquista greca si situano effettivamente all'interno di un componimento che mostra a tratti un'intonazione prosastica, ottenuta tramite lessico e sintassi che poco si addicono alla selettiva lirica di matrice petrarchesca. Si veda ad esempio nei versi seguenti l'uso della parentesi e di termini inconsueti per il vocabolario lirico come “extenderanno” e “voluptà”:

[...] onde a lodarlo
s' extenderanno anchor tutte le lingue
et e' (come huom ch'extingue
ogni altra voluptà) fia solo intento
ad haver cura del commesso armento
(vv. 22-26)

Stessa eterodossia si intravede nei versi che insistono sulla rappresentazione dei nemici turchi e che invitano a farne strage con violente incursioni espressive, anche in questo caso riconducibili più a reminiscenze dantesche che all'equilibrio del *Canzoniere* («infetta gente», «l'osse»):

muovi 'l profondo tuo consiglio, muovi
e da la scabbia ria, ch'ogni hor fa peggio,
l'infetta gente e miçera risana.
(vv. 44-46)

e farà l'armi insanguinate e rösse
del turco sangue; e pria vorrà che l'osse
restin di là, che la vittoria resti.

⁷⁰ Cfr. C. Dionisotti, *L'Italia del Trissino*, cit; A. Quondam, *Introduzione*, in G. Trissino, *Rime 1529*, cit.

(vv. 71-73)

Nonostante ciò, mi pare comunque da segnalare come nella canzone rimanga ancora molto di petrarchesco, iniziando dalla materia facilmente riconducibile a *O aspectata in ciel*. Si vedano i passi in cui si auspica che il Papa riesca a condurre alla pace il re di Francia e l'imperatore, spingendoli verso la conquista turca. Versi in cui non vi è bisogno di isolare singoli elementi per sentir risuonare l'esempio dei *Fragmenta* nell'appello a superare le discordie in nome dell'unità cristiana:

Poi la grave discordia e l'inhumana
Volja de i dui gran Re, s' d'ira acceži,
che affligge Italia et altri be' paeži,
mitiga e spegni, cōn la tua grandeza.
Fa' che la lor fiera,za,
e l'odiō lor, si sparga cōtra quelli
ch' al nōme di Iežù furōn ribelli.

(vv. 46-52)

Le citazioni testuali dalla canzone che Petrarca aveva dedicato alla crociata dell'Europa cristiana contro l'oriente musulmano dunque non mancano e, come al solito, si estendono all'intero trittico politico del *Canzoniere*. Dal lessico rimante («offese»: «imprese», vv. 8-9, come in *Rvf* 53 vv. 85-59, la serie «terra»:«serra»:«guerra», vv. 16-20, comune a *Rvf* 53 e 128) a interi segmenti argomentativi che in questo caso coinvolgono per affinità anche il sonetto 27 di Petrarca («et hai del mōndō l'una e a l'atra kiave», v. 6, «e 'l vicario de Cristo colla soma / de le chiavi» *Rvf* 27; «per torre il giōgō a tuttō l'Ōriente» v. 10, «dunque ora è 'l tempo da ritirare il collo / dal giogo antico» *Rvf* 28, vv. 61-62; «e farà l'armi insanguinate e rōsse / del turcō sangue», vv. 70-71; «del barbarico sangue si depinga» *Rvf* 128, v. 22).

Ha osservato Quondam a proposito delle *Rime* di Trissino, ma riconoscendovi un meccanismo comune alla composizione quattrocentesca, come proprio l'imitazione del lessico e la riproposizione di rime

petrarchesche anche a distanza determini un gioco di citazioni indirette e indotte: «un sistema di allusioni, di echi, anche a grande distanza, velati, celati: giochi di memoria e di pazienza».⁷¹ Ma è lo stesso critico ad aver spiegato bene che più che la testura rimica e lessicale, aperta e composita, è la sua ricomposizione nel campo semantico della comunicazione letteraria a generare «un'organizzazione discorsiva, sintagmatica, topica, retorica, che ha il suo centro riconoscibile anche se non totale nel Petrarca».⁷²

Anche le canzoni di Bernardo Tasso dialogano con il modello petrarchesco, riprendendone la forma strutturale, ma replicandone gli schemi su un numero ben più ampio di stanze costituite da un alto numero di versi.⁷³ All'interno dei tre libri degli *Amori* e dei successivi *Libro Quarto* e *Libro Quinto* si trovano 22 canzoni, di cui 18 nei primi tre e soltanto 4 nelle raccolte seguenti. In questo insieme complessivo si possono individuare 6 canzoni politiche o encomiastiche: nei primi tre libri I, 102 rivolta ad Ercole d'Este, poi eliminata; II, 12 al re Francesco I; II, 76 a Papa Clemente; III, 22 per il Principe Sanseverino; nel quarto libro si trovano invece due canzoni dedicate a Margherita di Valois – figlia del re Francesco I – all'interno di una sezione della raccolta che costituisce un piccolo canzoniere di cinquanta liriche in lode della principessa (IV, 46 *Spogliate o verginelle*; 61 *Donna Real, de le cui lodi il mondo*). Se queste ultime presentano un'architettura molto semplificata, spicca invece la misura dei componimenti inclusi nell'edizione del '34, dedicati a potenti uomini politici: la canzone a Francesco I e quella al Sanseverino si estendono rispettivamente per 15 e 12 strofe, mentre quella a Clemente VII limita il numero delle stanze a 9, ma ognuna delle quali composta da 20 versi. La forma maestosa risponde all'esigenza cortigiana di glorificare i padroni presso i quali Tasso è al servizio, o alla solennità dell'appello per la guerra contro i Turchi, che nella canzone II, 12 è rivolto al Cristianissimo re di Francia, mentre nella II, 76 al Papa.

⁷¹ A. Quondam, *Introduzione*, cit., p. 35

⁷² *Ivi*, p. 36.

⁷³ Cfr. G. Guidolin, *La canzone del primo Cinquecento*, cit., pp. 70-72.

Le canzoni testimoniano bene il percorso biografico di Tasso e i diversi mutamenti di fronte che ne segnano il passaggio di corte in corte: da segretario di Renata di Francia nella Ferrara estense, al servizio presso Ferrante Sanseverino accompagnato nella battaglia di Tunisi (1535) tra le fila di Carlo V, prima del passaggio del principe alla parte francese. Nelle sue rime troviamo dunque le lodi degli Este, gli appelli al re Francesco, a Margherita e Enrico II, così come sonetti a Carlo V e Filippo II. La canzone al re di Francia (II, 12) *Principe sacro, il cui gran nome suona* potrebbe essere motivata dagli accordi intrapresi in quegli anni dal sovrano con l'Impero Ottomano, sfociati poi effettivamente nel trattato di alleanza franco-turca del 1536.⁷⁴ Tasso infatti ne condanna l'indugiare in «sì lodata impresa» contro «l'empio Tiranno», cui invece prendono parte il Papa, «gran Pastor che 'l Tebro onora», l'Imperatore e i «veneti legni».

Maggiormente svincolata da esatti riferimenti alla contingenza storica è invece la canzone rivolta a Clemente VII (II, 76) *Gran Padre, a cui l' augusta e sacra chioma*. Il consueto appello alla guerra contro l'Oriente turco, evidentemente attuale, sembra qui, come già abbiamo visto in Trissino, dover ricondurre in maniera spontanea la diffusa citazione petrarchesca:

Udite Italia, che col rotto crine
 E'n bruna gonna, in queste voci scioglie
 la lingua e mesta vi riprega e dice:
 (vv. 21-23)

⁷⁴ Cfr. F. Pintor, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Tip. Succ. Fratelli Nistri, Pisa 1899, pp. 90-91: «Vi si richiama Francesco I, cui la poesia è indirizzata, agli obblighi che gli vengono dal titolo di re cristianissimo, dalle tradizioni gloriose della famiglia, dall'esempio del Papa, de' Veneziani e dell'imperatore, che muove pieno d'ardire contro gli infedeli. La canzone, ben diversa dalla lettera con cui l'Aretino senza reticenze disconosceva al re francese il nome di cristianissimo e gli rinfacciava di chieder soccorso ai nemici della fede, ha un tono rispettosamente esortatorio: ma, d'infra le lodi, sorge un mal dissimulato biasimo perché il re venga meno all'antico ardore. Codeste rampogne, che, come nelle opere letterarie, eran nella coscienza di tutti, non valevano certo a smuovere Francesco I; il quale poco dopo — la canzone del Tasso crediamo doversi assegnare al 1532 — non esitava a cercar di alleanza i Turchi, proprio quando Carlo V muoveva guerra agli infedeli nell'impresa di Tunisi».

Del bel paese mio ciascuna terra
(v. 40)

Tornatela a l'antica sua beltate
Risanate le piaghe, or che potete
(vv. 67-68)

Da noi li vien, da noi li vien l'ardire
Da le voglie divise!
(vv. 87-88)

Ad abbrusciar i nostri dolci campi
(v. 93)

In questa canzone è l'Italia stessa a prendere la parola per esortare il Papa in un monologo che si estende lungo tutta la seconda stanza. L'espedito della prosopopea e del discorso diretto, unito all'ampiezza considerevole delle strofe, finisce per conferire un'impostazione dialogica al componimento che comprende anche la rivisitazione di spunti argomentativi tradizionali in forma narrativa. Così la classica personificazione della patria in una madre sofferente diventa un'invettiva della donna Italia che rimprovera il pontefice di mancanza d'amore filiale, invitandolo provocatoriamente al matricidio, come leggiamo in questi versi:

Deh volgi gli occhi a queste rotte spoglie,
a le piagate mie membra meschine,
tu che più d' altro mi puoi far felice:
non sei tu mio figliol? non ha radice
salda nel mio terren la bella pianta
che ti produsse, i cui pregiati rami
par ch' ognun tema et ami
ovunque il cielo i miei be' colli amata?
Il filiale amor, dov' hai cacciato?
Se la mia vita t' è molesta e grave,

se t' annoia il mio ben, tu istesso stringi
il crudo ferro, e del mio sangue il tingi,
del sangue di colei che dato t' have
quest' aura onde ne vivi; ah figlio ingrato,
svelli le verdi selve e l' onorato
nido dove nascesti, ardi et atterra
del bel paese mio ciascuna terra!
(vv. 24-40).

Del tutto ortodosso nel proprio petrarchismo civile si mostra infine Alamanni nei due componimenti politici che qui prenderemo in esame. Per considerare complessivamente l'esercizio della canzone nella produzione del fiorentino, accanto alle *Opere Toscane* è possibile far ricorso ad altre attestazioni del genere. Nella raccolta si trovano infatti soltanto due vere e proprie canzoni, una di argomento amoroso e l'altra di occasione funebre. Si possono però rintracciare altri componimenti esterni alle *Opere Toscane*, e indicati da Hauvette come composti dal Alamanni, di cui due, successivi alla pubblicazione lionese del '32, con schemi identici a *Rvf* 128 e 53, dedicati in un caso a Papa Clemente VII e Francesco I, e nell'altro a Papa Marcello II.⁷⁵

La canzone *Cari Signor, che per voler divino*, sia secondo Raffaelli sia secondo Hauvette risale al 1533, quando Clemente VII si recò in Francia per offrire in sposa Caterina De' Medici al figlio di Francesco I, il futuro re Enrico II, al fine di rinsaldare il legame tra il Vaticano e la Francia.⁷⁶ Il testo di Alamanni

⁷⁵ Cfr. H. Hauvette, *Un exilé florentin à la cour de France au XVe siècle*, cit., pp. 194-98, 422-26, 470-479. Hauvette segnala inoltre la presenza di un'altra canzone politica attribuita ad Alamanni nel manoscritto della Biblioteca dell'Arsenale (n. 8583) a Parigi: *Padre del ciel, se dal stellato regno*, ma di cui il critico dubita dell'autenticità. La canzone riprende *Italia mia* e *Spirto gentil* e si rivolge a Clemente VII per esortarlo a cessare la guerra contro Firenze e a Carlo V, invitandolo alla guerra contro i Turchi. *Ivi*, pp. 428-29.

⁷⁶ La canzone compare nell'edizione *Versi e Prose*, cit., vol. II, p. 145-148, tratta dal Ms Magliabechiano VII 1089. Oltre a ritenere che sia indirizzata esclusivamente a Clemente VII, Raffaelli dubita della paternità del testo per i termini, a suo parere, troppo concilianti con cui Alamanni si rivolgerebbe al Papa, contro il quale aveva congiurato nel 1522 e che era stato il principale attore della restaurazione dei Medici a Firenze nel 1530. Cfr. *Ivi*, vol. I, XXIV. Di diversa opinione invece Henri Hauvette, che a proposito dei dubbi di Raffaelli dice: «C'est méconnaître la parfaite dignité avec laquelle le poète s'applique à donner le premier l'exemple de l'apaisement; les violences révolutionnaires n'étaient plus de saison». Cfr. *Un exilé florentin à la cour de France au XVe siècle*, cit. p. 183

rispecchia dunque questa fase del conflitto e ripristina lo schema di *Italia mia*, proprio con un appello appassionato alla restaurazione della grandezza della «bella Italia». In nome di questa donna «col viso umido e chino», che «sospira e teme» (vv. 4-6), ferita da «piaghe interne» (v. 18), «afflitta» (v. 33), «ripente e inferma» (v. 62), «nuda e negletta» (v. 63), il poeta, anch'egli piangendo, rivolge a Clemente VII e a Francesco I il proprio invito ad accordarsi per la pacificazione dell'Italia.

La circostanza che Alamanni si rivolga proprio a uno dei suoi principali nemici politici, quel papa De' Medici contro il quale aveva congiurato nel 1522 e che aveva avuto un ruolo primario nell'abbattimento della repubblica fiorentina, secondo Hauvette sarebbe da considerare nell'ambito del più generale sentimentalismo patriottico del poeta, al quale l'accordo tra il pontefice e colui che a suo parere rimaneva l'unico possibile salvatore d'Italia, ovvero Francesco I, doveva in quel momento apparire un rimedio a tutti i mali italiani. Non potendo in quel momento ridiscutere la libertà di Firenze, secondo Hauvette, Alamanni preferisce spronare tutti a dimenticare il passato in nome della pace. Il critico francese a questo proposito ha insistito, forse eccessivamente, sul carattere sognatore e ingenuo del poeta fiorentino, animato da buoni sentimenti e privo di acume politico, che lo spinse a esprimersi in termini moralistici e appassionati.⁷⁷ In realtà, provando a riconsiderare il componimento cogliendone la stretta affiliazione a un petrarchismo civile fondato sulla lettura attenta di *Italia mia* e *Spirto gentil*, non potrà sfuggire come la canzone tragga diversi motivi in maniera esatta dalla propria corrispondente dei *Fragmenta*. Tanto l'immagine della donna afflitta, quanto l'invocazione alla pace si realizzano, infatti, nei termini di una

⁷⁷ *Ibidem*: «Pauvre politique, dira-t-on, qu'est celle qui faisait appel à des sentiments aussi désintéressés! – La vérité oblige à avouer qu'elle n'eut pas grand succès; mais c'est bien celle que l'on pouvait attendre du caractère doux et généreux d'Alamanni; politique de poète et de rêveur [...] La politique resta toujours pour lui une affaire de sentiment». Ma se, come dice Hauvette, non è possibile paragonare Alamanni a un Machiavelli in fatto di realismo politico, è lo stesso critico a ricordare la lucidità del poeta nel cambiare fronte per opportunità quando nel '27 prese posizione per un'alleanza con Carlo V e non con Francesco I, cui tradizionalmente andavano le simpatie fiorentine. Un matrimonio di ragione e non d'amore, scrive Hauvette, per perorare la causa della repubblica, provando a scongiurare l'avvicinamento tra l'Imperatore e il pontefice. Accordo che effettivamente vi fu nel 1529 e che costò alla città l'assedio da parte delle truppe imperiali e il nuovo rientro dei Medici. Cfr. *Ivi*, p. 178-79.

fedele citazione, culminando al termine della quarta stanza nei versi centrali del componimento:

è a riputarsi vile
il procurar vendetta
contra chi si ripente e inferma giace,
e che nuda e negletta
com'or l'Italia mia, domanda pace.
(vv. 60-64)

Se ciò non costituisce di per sé una giustificazione alla nuova posizione ideologica di Alamanni nei confronti di Clemente VII, mi pare comunque che l'appello alla pace all'interno di un testo lirico esemplato sul calco di *Italia mia* vada quantomeno considerato come coerente rispetto al modello. D'altro canto, di là dalle numerose riprese testuali petrarchesche, non possono sfuggire alcuni motivi originali, forse utili alla comprensione delle ragioni più profonde del componimento. In occasione dell'importante matrimonio che sancisce l'alleanza tra i due Signori, legittimato dal ruolo occupato all'interno della corte francese, Alamanni si propone quale portavoce della «bella Italia», mostrandosi dunque al suo vecchio nemico Clemente nella posizione di chi può presentare il conto dei mali italiani, indicando nell'accordo con il re Francesco la via da perseguire. A risultarne nobilitata anche in questo caso è la figura del sovrano francese, e la stessa potente immagine petrarchesca evocata sembra dunque funzionale a questo scopo. Proprio in virtù dei trascorsi repubblicani e antimedicei, richiamare alla mente i mali recenti dell'Italia per Alamanni poteva indirettamente significare proprio insistere sulle colpe del pontefice. Non per nulla, infatti, la seconda, la terza e la quarta stanza della canzone sono occupate dalla constatazione delle colpe italiane e dalla richiesta che Alamanni rivolge al sovrano di avere pietà della patria e di concederle perdono:

E per nome di lei piangendo chieggio

Ch' alle sue piaghe interne
Drizzate con amor gli occhi e la mente,
E che non sia come si dice e teme
Né più di male in peggio
Vada il suo travagliar con l' empia gente,
E si lamenta e pente
Che le sovvien che i gialli aurati fiori
Pur malgrado di lei sovente offese,
E in sé medesima accese
Quella fiamma crudel che dentro e fuori
I suoi sublimi onori
Ha poi distrutti , tale
che ormai poca è di lei memoria appena.
Chi si procaccia il male,
Merta spesso pietà, non nova pena.
(vv. 17-32)

Ma che più ragionar ? non è ventura
L' esser talor offeso,
Che dà cagion di perdonar altrui?
Non fia dunque da sdegno mai conteso
L' entrar per via sicura
L' alta vera pietà, Francesco, in vui.
Non fermi i passi sui
Finché possa trovar l'alma gentile
Che domandi mercè delle sue colpe,
E che s' accusi e incolpe
Senza menzogna con preghiera umile.
(vv. 48-59)

Al contrario, il Papa è richiamato con forza alle proprie responsabilità di pastore nei confronti di un gregge ormai traviato e impegnato in «sozze lordure indegne» (v. 69), in dei versi che dal registro della preghiera utilizzato nei confronti del re francese mutano in direzione di una brusca esortazione invettiva e che infondo potrebbero anche leggersi come una sorta di celato rimprovero al pontefice:

E tu, sommo Pastor, che con l' insegne
 Delle celesti chiavi
 Guidi al santo cammin le gregge umane.
 Deh rivolgi la mente all' aspre e gravi
 Sozze lordure indegne
 Che vilmente sostien da sera a mane.
 Vedi come ha lontane
 quelle antiche dolcezze e 'l viver chiaro
 Che solieno onorar l'Atlante e 'l Gange.
 Vedi che or chiama, e piange
 Che non le sia di buon voler avaro,
 E del suo stato amaro,
 Dei dolorosi omei
 Disciolga, e scarchi la spietata soma,
 Poiché chiamato sei
 Gran Vicario di Dio, Rettor di Roma
 (vv. 65-81)

La consapevole lettura petrarchesca di Alamanni, inoltre, elimina del tutto dalla propria riscrittura di *Italia mia* lo sdegno generalizzato nei confronti delle «pellegrine spade» dei popoli stranieri che insanguinano il territorio patrio: l'Italia di Alamanni deve, infatti, essere salvata proprio dall'esterno. Il riutilizzo del repertorio petrarchesco è dunque sostenuto da ragioni di poetica e condizionato da sentimento patriottico, ma anche orientato certamente da necessità ideologiche attuali per il poeta alla corte di Francia.⁷⁸ La celebrazione dell'accordo con Clemente VII più che un ammorbidimento delle posizioni e delle passioni repubblicane del passato verso un ingenuo ottimismo pacifista, andrebbe dunque letta nell'ambito di quella complessa duplicità che vide la vita di Alamanni divisa

⁷⁸ Si potrebbe anche leggere un accenno antispagnolo e una sferzata polemica nei confronti delle scelte pontificie filo-imperiali in alcuni versi della canzone che fanno riferimento agli errori dell'Italia: «Onde a' suoi danni vola / Cieco senz' altra guida / Credendo ir al cammin di sua salute. / E così mal s' affida / Chi per troppo desir lasciò virtute» (vv. 43-47).

– per rifarsi ancora alle parole di Giancarlo Mazzacurati – tra la piazza, prima, e la corte, poi. La posizione al servizio di Francesco I impone ad Alamanni l'adeguamento all'interno del nuovo contesto nel quale l'esercizio poetico è innanzitutto votato alla legittimazione del sovrano.⁷⁹ Come le *Opere Toscane*, donate a Francesco I e rispondenti alle esigenze della politica culturale francese, così questa canzone ci appare sbilanciata in direzione filo-francese.

Lo stesso orientamento si riscontra anche nel secondo componimento politico su cui ci soffermiamo: *Spirto beato, a cui dal padre eterno*. Questa canzone apparve a stampa anni più tardi, nella raccolta curata da Dionigi Atanagi delle *Rime di diversi nobili poeti Toscani*, pubblicata a Venezia nel 1565. Pur presentando una stanza in più, il testo è esemplato sulla struttura metrica di *Spirto gentil*, della quale è ripreso anche l'incipit, costituito dal vocativo allocutorio seguito da pronomi relativo, che invoca Papa Marcello II. Composta dall'autore in finis di vita, facilmente databile visto il brevissimo pontificato durato solamente ventuno giorni nel 1555, qui è piuttosto la dedizione alla terra d'origine toscana, la stessa del Papa, a far da motore alla canzone. Il testo si apre con l'apostrofe a Marcello, nuova speranza per la «madre» dalla «veste squarciata in mille parti» (l'Italia o forse proprio la Toscana, vv. 8-9), invitato a prendere le difese della «Bella Etruria» (v. 43), terra dalle «piaghe acerbe» e dalle «piangenti strida» (v. 25). Nonostante le allusioni all'interno del testo non siano sempre comprensibili, l'occasione del componimento fu probabilmente l'azione conquistatrice di Cosimo I De' Medici nei confronti di Siena per il controllo della Toscana, agli occhi di Alamanni ultima fase dolorosa della travagliata vicenda storica fiorentina. Soltanto il papa – auspica il poeta – senza timore di far ricorso alle armi, potrà unirsi al sovrano francese Enrico II, lui sì esplicitamente citato,

⁷⁹ Al legame ambiguo tra repubblicanesimo, esilio e asservimento di corte ha dedicato pagine decisive Mazzacurati nel saggio *1528-1532 Luigi Alamanni tra la piazza e la corte*, cit. delle quali si riporta di seguito la conclusione, pp. 66-67: «Mentre dunque il primo destinatario, il popolo in armi dell'ultima repubblica, ripiegava ormai sconfitto nell'imminente avvento di un lungo Principato, dal nucleo di un'esortazione e di un'invettiva così avversa ai poteri del nuovo assolutismo, ai sogni di regalità e alle esibizioni del fasto, poteva nascere, attraverso la trascrizione poetica, un secondo destinatario, tutto immerso invece nella forma nuova della Corte. [...] Un intellettuale, un produttore di teoria o di forme, non sopravvive a lungo in quanto tale senza una cassa di risonanza. Finita la Piazza, dopo il 1530 non gli restavano, in Italia e in Europa, che l'Accademia, la Corte, la Tipografia».

(«Rettor de Gigli aurati» v. 58, «grand'Henrico/ d'ogni altrui liberà perfetto amico» vv. 69-70, «pio Gallo» v.80) per soccorrere insieme la Toscana, di cui tutta l'Italia piange ancora la sorte.

L'imitazione di *Rvf* 53 determina lo scheletro argomentativo della canzone di Alamanni: l'io del poeta si rivolge allo «spirto» e gli parla («*Spirto beato* v. 10: «Prender voglio io baldanza di parlarti»; *Spirto gentil*, v. 7: «Io parlo a te) per portare all'attenzione la condizione della patria in rovina, argomentando ed esortando. L'invocazione di Petrarca collocata nella prima fronte della canzone si estende, nel testo di Alamanni, in un più lungo appello distribuito sulle due strofe iniziali, che recupera la metafora del Papa/pastore munito di «verga immortal» (v. 22), impegnato a correggere il sentiero smarrito dalla «greggia più ria» (v. 18, e si vedano i versi 3-6 di *Spirto gentil*: «poi che sè giuto a l'onorata verga/ colla qual Roma et suoi erranti correggi, et la richiami al suo antiquo viaggio»).

Le tre strofe centrali, che in *Spirto gentil* sono occupate dalle richieste d'aiuto delle anime celesti, del popolo, della Roma che piange e dello stesso poeta, in Alamanni sono in parte sfruttate per una simile richiesta di soccorso rivolta dalla Toscana al Papa, e poi dirottate sulla rievocazione allusiva delle vicende recenti, che introduce la strofa sesta, dedicata interamente all'esortazione al pontefice a unirsi al re Enrico. La settima stanza è occupata come in *Rvf* 53 dall'invito a vincere le esitazioni che provengono da considerazioni sull'opportunità dell'azione (il volere del cielo in Alamanni, la Fortuna in Petrarca), mentre l'ottava stanza, assente in Petrarca, è sfruttata per dar spazio all'espedito retorico della prosopopea. L'io del poeta cede così il passo al discorso diretto della «madre» patria, con un'esortazione patetica rivolta al «figlio» Marcello: «Et la voce esaudisci afflitta, et trista / De la tua dolce patria, e 'l pianto amaro, / Che dice: o figlio caro / Non puote esser congiunto al sommo bene / Chi la madre abbandona in tante pene» (vv. 109-112). Sulla scorta delle canzoni civili di Petrarca, il motivo della personificazione della patria si trova sparso qua e là in tutto il testo («quella madre / c'ha la veste squarciata» vv. 8-9; «le piaghe acerbe, et le piangenti strida» v. 25; «né tra i suoi trova, perché gridi et chiami / Chi la conforte pur, ma indarno geme» vv. 52-53; «da le catene gravi,

/[...] la rivedrai libera et bella» vv. 76-77). Ma l'esatta geometria petrarchesca organizza la figurazione all'interno di definite unità strofiche (nel caso di *Spirto gentil* l'immagine della patria donna occupa gli ultimi versi della prima stanza e tutta la seconda). Il testo alamanniano, invece, più propenso in generale a far sconfinare i nuclei sintattici e argomentativi oltre la misura della stanza, sfilaccia l'immagine lungo il componimento tramite brevi segmenti, riuscendo, infine, a farle acquistare forza figurativa soltanto per mezzo dell'espedito del discorso diretto. Sebbene, come ricorda anche Hauvette, il testo sembrerebbe essere stato soltanto abbozzato, è sul piano politico, anche in questo caso, che Alamanni mostra le ragioni più impellenti e vive del proprio petrarchismo civile. Come la Roma di Petrarca attende soccorso per porre fine alla guerra tra le famiglie cittadine, così la Toscana del poeta cinquecentesco chiede aiuto per fermare il duca Cosimo, facendosi portatrice delle speranze di un esule dal passato repubblicano e antimediceo, interno alla corte francese, ma la cui produzione poetica testimonia la passione per le sorti fiorentine e la frustrazione dell'esilio.

Provando a sintetizzare, l'analisi congiunta delle canzoni di Trissino, Tasso, Alamanni dimostra sul piano formale la ricerca di forme sperimentali che rispondano a una generale tensione interna al genere. Tuttavia, sebbene non assiduamente praticata, la forma canzone diventa il luogo privilegiato dell'esposizione grave, che può comprendere la materia encomiastica e quella più schiettamente politica. In questo contesto, si riscontra una diffusa imitazione dei componimenti civili petrarcheschi, raramente nella forma della ripresa fedele propria dei due testi di Alamanni, più assiduamente come pratica di selezione e riutilizzo di specifici nuclei tematici e semantici, anche all'interno delle sperimentazioni più innovative. Da un punto di vista strettamente strutturale, in nessun caso le canzoni politiche sembrano inserirsi all'interno di un canzoniere dotato di una propria linearità interna, e narrante una unitaria vicenda biografica e intellettuale. La funzione dei componimenti esaminati quasi sempre sembra essere quella celebrativa, in linea con i ruoli e le esigenze diplomatiche degli autori tra il sacco di Roma, le travagliate vicende fiorentine, il conflitto franco-spagnolo, la minaccia turca. Emergono così da questi testi le figure cardine della storia

cinquecentesca, dal papa, al re di Francia, all'imperatore, così come i grandi centri propulsori di potere e pertanto luoghi di riconoscimento letterario.

2.4 L'encomio e la propaganda: l'ambiente culturale romano e farnesiano

Nella lirica cinquecentesca, il discrimine che intercorre tra componimento encomiastico e componimento politico è spesso sottile e difficile da individuare. In rapporto al modello delle canzoni civili del *Canzoniere*, di contrasto possiamo definire d'encomio un testo che celebra un personaggio illustre, tessendone gli elogi e spesso mitizzandone le imprese. Parliamo invece di canzone politica nel caso di quei testi che non si limitano alla lode di un personaggio, ma intervengono su questioni ideologiche e storiche, prendendo posizione, tal volta facendosi portatori di un vero e proprio progetto politico. Tuttavia la distinzione tra le due funzioni non sempre si rivela appropriata. In un contesto come quello di cui ci occupiamo – nel quale vediamo i poeti petrarchisti legati a doppio filo alle istituzioni, al seguito di principi, coinvolti in incarichi di prestigio nei maggiori centri del potere – di frequente le due dimensioni vanno di pari passo. Esistono dunque componimenti politici che non nascondono i propri fini celebrativi, così come componimenti encomiastici che celano prese di posizione convinte o che acquisiscono materia proveniente dalle canzoni civili dei *Fragmenta*, rivisitandola e indirizzandola verso l'adulazione cortigiana di signori e padroni.

Dopo quanto visto con Sannazaro, Trissino, Alamanni e Bernardo Tasso negli anni di codificazione del canone lirico volgare, la ripresa di elementi che erano già propri della canzone politica petrarchesca e il loro riadattamento a ragioni di tipo encomiastico può essere valutata volgendo lo sguardo al decennio successivo e alla cerchia di poeti che si riunisce intorno alla metà degli anni Trenta fino agli anni Cinquanta, prima intorno alla figura del Cardinale Ippolito De' Medici e poi all'ombra del potere della famiglia Farnese di Papa Paolo III. Un ambiente culturale di restaurata vitalità, dopo la devastazione del sacco, in cui

l'esercizio della poesia è innanzitutto comunicazione sociale, occasione cortigiana e pratica collettiva.⁸⁰

In questo quadro, un esempio di canzone politica che si situa in continuità alla tradizione della canzone petrarchesca, ma che non nasconde i propri fini celebrativi o partigiani, è dato dalla lirica di Francesco Maria Molza, principale cortigiano e solidale di Ippolito De' Medici e poi uomo alle dipendenze di Alessandro Farnese. Le rime molziane, secondo quanto è possibile ricavare dall'attuale situazione editoriale e filologica, comprendono 9 canzoni con ogni probabilità attribuibili al poeta modenese. L'edizione settecentesca curata dall'abate Pietrantonio Serassi riprende dalla tradizione a stampa 8 canzoni, mentre Roberto Fedi ha recuperato l'importante componimento *O beato et dal Ciel diletto Padre*, di compianto per la morte di Raffaello, in un codice conservato in una biblioteca californiana.⁸¹ Serassi, inoltre, attribuisce a Molza anche tre canzoni inedite, tratte da non precisati manoscritti e non riscontrabili in alcuna fonte a stampa cinquecentesca,⁸² e altre due canzoni, la cui paternità è ormai definitivamente stata ricondotta a Raineri e Caro (*Sacro Signor, che da superni giri e Ne l'apparir del giorno*).⁸³ Quest'ultime, in effetti, si trovano erroneamente assegnate a Molza già nelle antologie cinquecentesche, a dimostrazione di quanto i testi di questi autori dovessero anche agli occhi dei contemporanei risultare

⁸⁰ Per un quadro di insieme sull'ambiente culturale romano tra gli anni '30 e '50 del Cinquecento si veda V. De Caprio, *Roma*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. A. Rosa, *Storia e geografia*, vol. II, *L'età moderna*, Einaudi, Torino 1988, t. II, pp. 453-472. Più recentemente l'ambiente letterario legato a Ippolito De' Medici e alla famiglia Farnese è stato approfondito con particolare dedizione da Domenico Chiodo e Rossana Sodano in una serie di interventi che hanno indagato le vicende letterarie e biografiche dei singoli protagonisti, proponendo una lettura della poesia d'occasione svincolata dalle consuete categorie negative, e indagando le ragioni politiche della rimeria encomiastica. Si rimanda ancora agli studi di D. Chiodo, *Più che le stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, cit.; ma si vedano anche le note conclusive all'edizione di A. Raineri, *Cento sonetti* a cura di R. Sodano, Res, Torino 2004.

⁸¹ R. Fedi, *In obitu Raphaelis*, in Aa. Vv., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Salerno, Roma 1985, vol. I, pp. 195-223.

⁸² Si tratta delle canzoni presenti nel secondo volume dell'edizione delle rime molziane a cura di Serassi, *Delle Poesie volgari e latine*, cit.: *Alma real, ne le cui lodi stanca*, pp. 96-98; *Sul fiume, a cui bagnar fu dal ciel dato*, pp. 98-101; *Mentre nel vostro viso*, pp. 131-133.

⁸³ Il primo volume dell'edizione Serassi riporta come nona canzone *Sacro Signor, che da superni giri*, pp. 120-123, e come decima *Ne l'apparir del giorno*, pp. 123-125. Le canzoni sono state ormai definitivamente attribuite a Raineri e Caro. Cfr. S. Bianchi, *Apocrifi molziani in alcuni antichi e moderni manoscritti e stampe*, «Studi e problemi di critica testuale», n. 50, 1995, pp. 29-39, pp. 36-37.

contigui stilisticamente e assimilabili l'uno all'altro, in virtù del loro stesso contesto referenziale.

Tra le 9 canzoni certamente molziane si individuano due testi di carattere politico-encomiastico. Il primo, *Sacri pastor, perché a la vostra cura* (II), esemplato sullo schema di *Rvf* 53, è dedicato al conflitto tra Oriente e Occidente e invita il mondo cristiano a unirsi superando i dissidi interni per combattere l'avanzata turca. Il componimento è partecipe del generale sentimento di minaccia e contrapposizione che incita il «Ponente» a scagliarsi «contra gl'Idol bugiardi d'Oriente» (vv. 20-21) e invoca l'azione congiunta di una «Europa» (v.7) dalla abbozzata cartografia: «quanto entro al Danubio giace, / e le Colonne» (vv. 3-4). Considerate alcune esplicite allusioni,⁸⁴ l'appello si può con certezza collocare in direzione filo-francese e sembra auspicare un accordo tra il pontefice e il re di Francia, verso una nuova crociata che replichi «la felice impresa» di Goffredo di Buglione e liberi Gerusalemme e la Grecia, mettendo fine alle lotte interne al mondo cristiano.

La seconda canzone politico-encomiastica, di schema insolitamente non petrarchesco,⁸⁵ è invece dedicata a Ippolito De' Medici: *Signor che in su'l fiorir degli anni vostri* (VII). Nel testo, Molza si rammarica che le potenzialità del cardinale siano frustrate dal mancato congiungimento della sua vita con quella di Leone X De' Medici. Il pontefice infatti avrebbe potuto incoraggiare l'ascesa del nipote, trovando in lui un seguace per i propri ambiziosi progetti, tra i quali: «e più degli altri il bel disegno infermo / D'alzar al Ciel il gran nome Romano / E porre Italia tutta in libertate» (vv. 93-95). Il motivo topico della libertà d'Italia, già ricorrente in alcuni sonetti molziani, è dunque reso vivo dalle speranze riposte dal poeta in Ippolito. Come abbiamo già visto, infatti, gli studi recenti sulla cerchia letteraria riunita intorno al De' Medici confermano che il grandioso ideale di

⁸⁴ Si vedano i seguenti versi: «Sopra del qual, se voi presto n'andate / di par i gigli d'or levando in alto» vv. 22-23; «Perciò che credon dal valor di Franza / e da le vostre braccia esser dispersi» vv. 28-29; e infine il congedo: «canzon, presto vedrai, / dov'è il buon padre, che gli error corregge / di tutto il mondo, e quel, che Francia regge» vv. 72-74.

⁸⁵ Tra le 12 canzoni molziane oltre alla VII, *Signor che in su'l fiorir degli anni vostri*, soltanto la canzone VI *Occhi vaghi e lucenti* presenta uno schema non petrarchesco. Per gli schemi metrici delle canzoni molziane cfr. G. Guidolin, *La canzone nel primo cinquecento*, cit., pp. 110-111.

ribellione dell'Italia alla soggezione straniera sembrò trovare nel giovane cardinale un punto di riferimento, capace di attirare le speranze di svariati intellettuali. La canzone politica si spiega dunque alla luce della convinta militanza di Molza tra le fila di Ippolito e dell'adesione all'ideale politico che immagina il cardinale alla guida degli Stati italiani.

L'ascesa di Ippolito fu bloccata dalla morte precoce e l'eredità letteraria del suo cenacolo di intellettuali fu raccolta dai Farnese, alla cui corte troviamo sia Molza, sia poeti di generazione successiva come Annibal Caro e Anton Francesco Rainieri. La poesia di ambiente farnesiano è caratterizzata da una lirica di tipo prettamente fastoso e celebrativo che si allontana dalle forme e dai contenuti della canzone politica di tipo petrarchesco. Spopolano soprattutto i sonetti d'occasione, che testimoniano il presenziare dei poeti ai grandi momenti di corte vissuti dalla casata dei Farnese.⁸⁶

Nonostante la frequente collimazione tra funzione encomiastica e funzione politica nei componimenti cinquecenteschi, in questo contesto si riscontrano alcuni elementi caratteristici della canzone di tipo celebrativo, che la rendono un genere differente rispetto alla tradizionale canzone civile petrarchesca. Ad incoraggiare un'indagine sul legame tra encomio ed esercizio poetico nell'ambiente culturale romano e farnesiano sono soprattutto i numerosi studi a proposito di quello che ne rappresenta uno degli episodi più avvincenti e dibattuti. Ovvero l'aspra disputa letteraria che vide contrapporsi Annibal Caro e Lodovico Castelvetro, a seguito delle dure critiche che quest'ultimo riservò alla canzone *Venite all'ombra de gran gigli d'oro*, scritta da Caro nel 1554⁸⁷ ad omaggio del Cardinale Alessandro Farnese e in lode della casa reale di Francia.

⁸⁶ D. Chiodo, *Occasioni poetiche alle corti farnesiane*, in Id., *Più che stelle in cielo*, cit., pp. 104-120.

⁸⁷ Tradizionalmente situata nel 1553, la datazione della canzone è stata ridiscussa e ricondotta all'estate del 1554 in base all'individuazione dei termini *post* e *ante quem*, cfr. E. Garavelli, *Prime scintille tra Caro e Castelvetro (1554-1555)*, in «Parlar l'idioma soave». *Studi di Filologia, letteratura e storia della lingua offerti a Gianni A. Papini*, a cura di M. M. Pedroni, Interlinea Edizioni, Novara 2003, pp. 131-145, pp. 132-33. Diversamente cfr. S. Lo. Re «*Venite all'ombra de' Gran Gigli d'oro*». *Retrosceca politici di una celebre controversia letteraria (1553-1559)*, «Giornale storico della letteratura italiana», n. 599, 2005, che propende invece per la datazione ai primi mesi del '54, collocando la canzone nel contesto storico della guerra di Siena.

Spettacolare esemplificazione del codice celebrativo vigente, il componimento sintetizza e supera la tradizione del genere, verso una dimensione che non sia semplicemente d'encomio quanto piuttosto di «apoteosi», votata all'accumulo e all'eccesso.⁸⁸ La canzone dei gigli, infatti, apre nuovi orizzonti lirici intraprendendo la «via prebarocca della contaminazione di elementi classici e petrarcheschi».⁸⁹ L'obiettivo non è semplicemente la lode dei dedicatari, ma piuttosto la loro «deificazione», come si legge in un commento alla canzone attribuito da Castelvetro al Caro, che da parte sua ne negò sempre la paternità, ma che indirettamente ci offre un'interessante dichiarazione teorica sul genere lirico della celebrazione. La «deificazione» dei re, scrive il commentatore, si situa sul gradino più alto nella scala dello stile celebrativo, alla maniera degli antichi greci. Il petrarchismo d'encomio aderisce, infatti, a un classicismo di matrice mitologica e paganeggiante, che lo pseudo-Caro riconduce però sotto «l'aurea del vero Dio de Christiani»:

Questa canzone è scritta in genere dimostrativo, non solamente per lodare, ma per celebrare, e deificare la casa di Francia. Perché la laude si conviene all'abito puro della virtù, la celebrazione alla virtù messa in atto, cioè all'opere virtuose, e la deificazione al compimento di tutte le virtù, e di tutte l'azioni d'essa, che altri chiamano felicità, altri beatitudine, altri eterna gloria. E chiamo celebrazione quello che da Greci è detto Encomio, e deificazione, o glorificazione quello che i medesimi dicono Macarismo, o vero Eudemonismo. [...] E la ragione che lo muove a deificarli è questa, che essendo i Re superni fra gli uomini, e avendo questi supremamente virtuosi e attivi nelle virtù, non li pare, che basti loro ne la laude, ne l'encomio che si danno a tutti, che non sono anco Re pur che siano virtuosi, e che operino virtuosamente. Per onorarli dunque oltre al grado reale, il quale per se stesso ha tutti gli onori, che si possono avere in terra, li deifica, ma cristianamente però, perché se

⁸⁸ Sulla natura prebarocca della lode del Caro nella canzone dei gigli insiste anche Stefano Jacomuzzi nell'introduzione a A. Caro, *Opere*, cit.

⁸⁹ C. Dionisotti, *Annibal Caro e il Rinascimento*, «Cultura e scuola», n. 18, 1966, pp. 26-35, ora, in *Id.*, *Scritti di storia della letteratura italiana*, cit., II, pp. 257-269.

bene li compara, e li fa superiori agli Dei de gentili gli fa non dimeno cattolici, e religiosi, e riconoscitori del vero Dio de Cristiani.⁹⁰

Per la sua risonanza pubblica, per le ragioni di stile e poetica e le implicazioni storico-politiche che vi sono connaturate, mi pare che la vicenda rappresenti un punto d'osservazione privilegiato sull'esercizio della lirica d'encomio nell'Italia di metà Cinquecento, soprattutto qualora si contestualizzi il componimento all'interno della fitta rete di rapporti con la rimeria coeva.⁹¹

*

La canzone di Annibal Caro e la poesia celebrativa di area farnesiana

La corte farnesiana fu caratterizzata da una forte ibridazione tra gli spazi letterari e gli spazi politici e dall'ampia circolazione di uomini e idee nell'area tosco-romana, tra la curia pontificia e il neo Ducato di Parma e Piacenza.⁹² La nobile famiglia aveva vissuto una rapida ascesa a seguito dell'elezione al pontificato di Paolo III e della politica nepotistica da questi attuata, il cui capolavoro strategico era stata l'istituzione del Ducato di Parma e Piacenza, distaccato dallo Stato della Chiesa e assegnato al figlio Pier Luigi pochi mesi dopo la pace di Crepy (1544), con l'obiettivo di limitare la presenza spagnola nell'Italia centro settentrionale. Il governo di Pier Luigi ebbe vita breve e quando il duca fu assassinato nel '47 dai sicari del governatore di Milano Ferrante Gonzaga, la città di Piacenza fu occupata dalle truppe imperiali. Nei due anni al

⁹⁰ Il commento attribuito a Caro è riportato da Castelvetro nella *Ragione d'alcune cose segnate nella canzone d'Annibal Caro Venite a l'ombra de gran gigli d'oro*, anonima e senza indicazioni tipografiche, ma pubblicata a Modena, presso Cornelio Gadaldini, pp. 106v-112r. Il passo citato costituisce l'esordio del commento, pp. 106v-107r.

⁹¹ Cfr. E. Garavelli, *Venite a l'ombra de gran gigli d'oro*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, a cura di C. Caruso e W. Spaggiari, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2008, pp. 207-222, che esorta a contestualizzare la canzone cariana nel più ampio panorama della rimeria cortigiana del Cinquecento, per meglio comprendere le critiche di Castelvetro e il sostegno ricevuto da Caro da parte di molti poeti dell'epoca.

⁹² A proposito delle corti farnesiane e della politica culturale di Alessandro rimando ancora ai saggi compresi in M. A. Romani, A. Quondam (a cura di), *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622)*, cit.

potere, tuttavia, egli diede vita a una corte solida e centralizzata, servendosi di umanisti del calibro del Tolomei e del Caro negli apparati istituzionali.⁹³ Al contrario di Ippolito De' Medici, sinceramente stimato dai suoi cortigiani, Pier Luigi Farnese è invece passato alla storia come un uomo dai tratti assai controversi⁹⁴ sostituito, senza troppi rimpianti dal figlio Alessandro Farnese, abile diplomatico e mecenate di rinnovata liberalità rispetto al predecessore. Alessandro ereditò i servigi di Molza, Giovio, Caro e Rainieri, e prese in mano le sorti di Parma insieme al fratello Ottavio, ottenendone la riassegnazione da parte del neo pontefice Giulio III. La riconquista della città di Piacenza fu invece più ardua e al centro di una serie di eventi bellici che videro i fratelli Farnese tessere un'alleanza con i reali francesi e inserirsi nel complesso gioco di interessi che in Toscana, tra Siena e Firenze, unì gli antimperiali e gli antimedicei contro Carlo V e Cosimo I, fino alla firma del trattato di Gand tra Ottavio e Filippo II (1556). Fatti che faranno da sfondo storico e da occasione alla stesura della canzone *Venite all'ombra de gran gigli d'oro*.⁹⁵

Le *Rime* di Annibal Caro sono pubblicate postume a Venezia nel 1569 dal nipote Giovan Battista che, in una prefazione introduttiva, ne raccoglie dichiaratamente l'eredità. Egli le dedica, infatti, ad Alessandro Farnese, nuovo duca di Parma e Piacenza e nipote dell'omonimo cardinale, replicando idealmente il rapporto di protezione instaurato tra i due avi.⁹⁶ Prima di *Venite all'ombra de gran gigli d'oro*, Caro aveva già scritto diversi componimenti in favore dei Farnese, tra i quali anche due canzoni politico-encomiastiche: *Ne l'apparir del*

⁹³ Il reticolo di esperienze della cerchia culturale farnesiana è ben rappresentato dalla corrispondenza di A. Caro, *Lettere familiari*, cit.

⁹⁴ Ha osservato Chiodo che se i sonetti di commozione in morte di Ippolito De' Medici si sprecano, l'altrettanto tragico, almeno nelle modalità, assassinio di Pier Luigi Farnese è praticamente taciuto dalla rimeria di coloro che gli furono servitori. D. Chiodo, *Occasioni poetiche alle corti farnesiane*, cit., pp. 111-112.

⁹⁵ Per la contestualizzazione storica della canzone che ne ricostruisce la genesi e i retroscena politici si veda S. Lo Re, "*Venite all'ombra de' Gran Gigli d'oro*", cit., pp. 362-397; per le vicende relative all'istituzione del Ducato di Parma e Piacenza e relativa bibliografia rimando a G. Tocci, *Il ducato di Parma e Piacenza*, in G. Galasso, *Storia d'Italia*, vol. XVII, *I Ducati padani, Trento e Trieste*, UTET, Torino 1979; sulla famiglia Farnese: G. Drei, *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, Farnese, Parma 2009.

⁹⁶ Cfr. F. Venturi, *Per il testo delle «Rime» di Annibal Caro*, «Filologia italiana», n. 11, 2014, pp. 155-194, pp. 170-171.

giorno, in lode di Paolo III, che inneggia a una nuova età dell'oro farnesiana, e *Saggio Signor, a cui la sacra chioma* dedicata al conclave del '49 per perorare la candidatura del cardinale Alessandro.⁹⁷ Ma è la canzone dei gigli, scritta probabilmente su esplicita richiesta di Alessandro Farnese, in occasione dell'alleanza con i re francesi durante le guerre per Piacenza e Siena, a raggiungere l'apice del genere poetico encomiastico cortigiano, nei termini di uno stile sontuoso e artificioso che mira a rispecchiare il prestigio dei propri dedicatari.⁹⁸ Il componimento, in sette stanze, riprende lo schema di *Una donna più bella assai che 'l sole* (Rvf 119), canzone della gloria e dell'incoronazione capitolina. Si tratta di un vero e proprio tripudio di immagini fastose che si susseguono idolatrando i membri della famiglia reale di Francia, tra metafore mitologiche e simbologia derivata da stemmi e insegne, dove i gigli d'oro rappresentano la casa di Francia e i giacinti, ovvero gigli azzurri, i Farnese. L'incipit è solenne, celebra l'alleanza tra le due famiglie, con accumulazione di lessico fastoso («ghirlande», «idoli», «fregi»). L'invocazione alle Muse snatura la classica richiesta di ispirazione poetica, in un'esortazione declamatoria che le invita a sottostare all'ombra del potere francese:

Venite all'ombra de' gran gigli d'oro,
care muse, devote a' miei giacinti
a d'ambo insieme avinti
tessiamo ghirlande a' nostri idoli e fregi
(vv. 1-4)

È Lodovico Castelvetro a informarci dei grandi onori e apprezzamenti che la canzone ricevette a Roma, dove cominciò a circolare prima di essere data alle

⁹⁷ La prima si trova falsamente attribuita al Molza nell'edizione curata da Serassi nel 1747 come canzone X nonostante sia già presente nell'edizione delle *Rime* di Caro curate dal nipote nel 1569, pp. 49-52. La seconda canzone è invece rimasta inedita ed è stata pubblicata da M. Sterzi, *Del Caro, poeta lirico*, «Le Marche», VII, 3-4, 1907, pp. 147-166.

⁹⁸ Cfr. G. Ferroni, *Il modello cortigiano tra «giudizio» ed «eccesso»: l'Apologia del Caro contro il Castelvetro*, cit., p. 31: «La scrittura poetica vi si svolge essenzialmente come ricamo ornamentale attorno a segnali di prestigio e autorità sociale; mira a formare un tessuto di figure che rinviano ad una dignità superiore, "altra" da quella direttamente manifesta, arcanamente velata nel mistero della metafora».

stampe.⁹⁹ Castelvetro scrive, infatti, dei «molti lodatori Romani» dai quali la canzone «non solamente era stimata bella, ma tale ancora che il Petrarca, se a suoi dì gli fosse stata porta cagione simile da farla, non l'avrebbe fatta altrimenti».¹⁰⁰ Nel 1554 Castelvetro, sotto richiesta dell'amico Aurelio Bellincini, redige un parere della canzone. Si tratta di un breve, ma incisivo, commento negativo suddiviso in diciassette punti nei quali la demolisce nelle scelte lessicali e nell'inappropriato utilizzo di certi stilemi sintattici. Il *Parere* si apre con il perentorio e divenuto celebre «Il Petrarca non userebbe», seguito da una serie di lemmi usati dal Caro, ma sconosciuti alla poesia petrarchesca. Prosegue poi con un elenco di brevi sentenze che contestano alcuni segmenti di versi, ritenuti inesatti e illogici. Castelvetro ironizza qui sulla «schiatta pigmaica» di Muse tanto minute da adagiarsi sotto l'ombra prodotta dai gigli, rimprovera al Caro la rappresentazione geografica della Francia che erroneamente nella canzone «giace quasi gran Conca» tra due mari e due monti, o si stupisce che Caro si riferisca con il termine «Augusto» a Carlo V, mentre lo raffigura come un nemico.¹⁰¹

È soltanto l'inizio dell'accesissima diatriba che vedrà i protagonisti scontrarsi a distanza per anni e che ha molto affascinato la critica letteraria.¹⁰² Nella conflittualità tra i due contendenti si sono individuati i tratti di due sistemi culturali contrapposti, sintomatici delle più ampie trasformazioni italiane. Della

⁹⁹ La canzone fu pubblicata per la prima volta da Lodovico Dolce in *Lettere di diversi eccellentissimi huomini, raccolte da diversi libri*, Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, Venezia 1554. In seguito Annibal Caro la inserirà nell'*Apologia degli Accademici di Banchi di Roma contra M. Lodovico Castelvetro*, Viotti, Parma 1558. Castelvetro pubblica la canzone nella *Ragione d'alcune cose segnate nella canzone di Annibal Caro Venite al'ombra de gran gigli d'oro*, cit. Il testo è oggi edito in A. Caro, *Opere*, cit. pp. 91-95; G. Gorni, *Poeti del Cinquecento*, cit., pp. 550-554.

¹⁰⁰ L'informazione si trova nella *Replica del Castelvetro, contra la medesima canzone del Caro*, in A. Caro, *Apologia*, cit., pp. 100-106, p. 101; a questo proposito cfr. E. Garavelli, *Prime scintille tra Caro e Castelvetro (1554-1555)*, cit. p. 133.

¹⁰¹ Si tratta dei punti II, VII, XII del *Parere* di Castelvetro, riportato dal Caro nell'*Apologia*. Cfr. A. Caro, *Opere*, cit., pp. 96-99.

¹⁰² Caro, umiliato e colpito nel proprio prestigio sociale, reagirà duramente cominciando subito a lavorare alla risposta, coinvolgendo nella disputa la propria cerchia letteraria e cortigiana, cercandone il sostegno. Soltanto dopo quattro anni, nel 1558 a Parma sarà infine pubblicata l'*Apologia*. La nuova reazione del modenese non si fa attendere e nel 1559 verrà data alle stampe in maniera anonima la *Ragione d'alcune cose segnate nella canzone d'Annibal Caro Venite a l'ombra de gigli d'oro*, cit. Per una sintesi delle tappe della polemica si veda G. Alfano, *Il Commendatore, la Civetta e le Muse pigmee*, in *Atlante della letteratura italiana*, a c. di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. II, Einaudi, Torino 2011, pp. 165-169.

querelle, infatti, è stato studiato il contesto storico e politico che vede i due intellettuali fare capo a famiglie e ducati in quegli anni in conflitto (I Farnese, Caro; gli Este Castelvetro). Ma si sono anche analizzate le due visioni di letteratura schierate in campo. Il metodo di lettura e analisi dei testi di Castelvetro è rigoroso e razionalista, si ferma alla verosimiglianza della costruzione sintattica, e considera il far poesia come una tecnica sapiente, non concedendo spazio all'invenzione e allo slancio immaginifico che caratterizza lo stile edonistico del Caro. Castelvetro del resto è un umanista aristocratico che, criticando la canzone dei gigli, si è detto, sembra voler contestare la dimensione esteriore, sociale della rimeria cortigiana, avversando quell'intero sistema culturale che subordina la parola letteraria a ragioni extra-testuali e all'autorità del potere politico.¹⁰³ Per di più, da aristocratico di una città come Modena, provincia estense e residuo municipale, egli doveva sentirsi pienamente estraneo, se non avverso, al ruolo e alla forza centralizzante della corte farnesiana, che da Roma si espandeva verso la pianura padana esportando il proprio modello culturale.¹⁰⁴

Non è possibile affrontare qui le tante questioni linguistiche che pure sono fortemente connaturate alla polemica, in parte affrontate da Caro nel corso dell'*Apologia degli Accademici di Banchi di Roma contra M. Lodovico Castelvetro* in risposta al «Petrarca non userebbe» con cui era stato attaccato.¹⁰⁵ D'altro canto, gli studi sull'argomento hanno abbondantemente problematizzato la

¹⁰³ A proposito del metodo razionalista di Castelvetro si veda E. Raimondi, *Gli scrupoli di un filologo. Lodovico Castelvetro e il Petrarca*, in Id., *Rinascimento inquieto*, Einaudi, Torino 1994, pp. 73-174; a proposito della dimensione esteriore dell'intera poesia cortigiana avversata da Castelvetro cfr. G. Ferroni, *Il modello cortigiano tra «giudizio» ed «eccesso»*, cit., pp. 34-36; G. Alfano, *Commendatore, la Civetta e le Muse pigmee*, cit.

¹⁰⁴ Così secondo G. Ferroni, *Il modello cortigiano tra «giudizio» ed «eccesso»*, cit., pp. 37-38.

¹⁰⁵ Il conflitto tra Castelvetro e Caro rimanda alla scottante questione dello statuto della lingua letteraria italiana a seguito dell'imporsi della proposta normativa bembiana, che guarda a Petrarca come unico modello della poesia, e allo svilupparsi di proposte alternative che tendono piuttosto a una lingua d'uso moderna, su base fiorentina. La questione non è riconducibile a facili dicotomie sia perché Castelvetro non può essere considerato un ortodosso petrarchista difensore del bembismo, sia perché Caro, e come lui i tanti poeti cortigiani della sua epoca, sperimentano un petrarchismo eclettico e variegato, senza per questo mostrarsi eversivi rispetto al sistema. Cfr. E. Raimondi, *Gli scrupoli di un filologo*, cit.; S. Jacomuzzi, *Introduzione*, in A. Caro, *Opere*, cit.; E. Garavelli, *Annibal Caro e la questione della lingua*, in *Omaggio a Castelvetro. Atti del VII Congresso degli italianisti scandinavi. Helsinki, 3-6 giugno 2004*, a cura di E. Garavelli, con una presentazione di G. Frasso, Société Néophilologique, Helsinki 2005, pp. 97-106; S. Jossa, *Petrarchismo e umorismo. Ludovico Castelvetro poeta*, «Lettere italiane», n.1, 2005, pp. 65-86.

posizione di Castelvetro che, con la propria censura, più che prendere parte al dibattito sulla questione della lingua, sembra voler principalmente rispondere agli entusiasmi trionfalistici che avevano accolto la canzone avvicinandola a Petrarca, senza che ciò avesse alcuna giustificazione filologica o stilistica, per far emergere l'inconsistenza del paragone tra l'intonazione fastosa e cortigiana del Caro e la poesia di Petrarca.

In effetti, *Venite all'ombra de' gran gigli d'oro* si allontana molto dalle forme e dai temi tradizionali della canzone politica petrarchesca. Il componimento, in virtù della sua natura fortemente celebrativa, appare anch'esso vicino al modello classico dell'ode eroica e pindarica e pervaso da una forte propensione figurale votata all'eccesso. «Galleria di metafore iconiche», «impresa tradotta in versi»,¹⁰⁶ la canzone consiste in una serie di immagini che si susseguono, glorificando le virtù e le gesta dei reali di Francia nella loro alleanza con i Farnese. L'artificio metaforico si apre sull'immagine dei simboli araldici delle due famiglie, legati da una stretta somiglianza iconografica (gigli aurei e giacinti azzurri) e perdura tra richiami mitologici e divinizzazione dei nobili personaggi. Alessandro Farnese è apostrofato «sole» adorato, che si sostituisce alle Muse in quanto unico signore capace di ispirare il compito di glorificare dedicatari tanto regali. È il sole che illumina e rende sacri le ghirlande e i fregi che la poesia tesse in onore dei reali di Francia e si contrappone esplicitamente alla forza distruttrice del sole astronomico, in un gioco di alternanze tra piano metaforico e piano reale (vv. 5-7).

La Francia è la nuova madre terra, indicata come novella Berecintia, cui la dea Cibeles cede il posto nell'effigie che la rappresenta come donna su un carro trainato da leoni (vv. 16-24). Il re Enrico II, nuovo Giove che combatte i giganti, è immortalato «placido e severo», seguito dalle divinità della discordia, e condotto avanti da Temi, dea della giustizia (vv. 39-53). Caterina De' Medici è la dea Giunone (v. 61), e Margherita di Valois è Minerva, caratterizzata da una ricca

¹⁰⁶ S. Jacomuzzi, *Introduzione*, cit., p. 27; a proposito del legame tra la canzone e l'arte di produrre imprese si veda anche M. L. Doglio, *Sui Gigli d'oro di Annibal Caro*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, cit., pp. 207-222.

serie di attributi ed epiteti: «Vergine», «di gloria incornata», «propizia stella», «viva perla», «serena e preziosa». (vv. 76-84). A chiudere la carrellata dei reali troviamo infine Diana d'Angouleme, figlia di Enrico II, trasfigurata in divinità della Luna, di cui è ricordato il triste matrimonio con Orazio Farnese, morto a pochi mesi dalle nozze (vv. 91- 98).

In questo quadro, il motivo classico della rinascita dell'Italia dalla sottomissione straniera è del tutto ribaltato. Nella canzone dei gigli alla prosopopea petrarchesca della patria, Italia un tempo *domina provinciarum* romana e madre che esorta i suoi figli a unirsi, fa da contraltare un'altra immagine femminile: quella della Francia «novella Berecintia», (v. 24) nuova Cibeles, madre terra, divinità discendente da un culto gallico, che invita i propri «Galli» (v. 28) a combattere per costituire un unico grande impero che unisca Italia e Francia. L'immagine tradizionale dell'Italia «serva e distrutta» (v. 74) è orientata verso nuovi fini: per risollevarsi dalla sua misera condizione, la donna ha bisogno dell'intervento della Francia e dell'azione mediatrice di Caterina De' Medici, celebrata in quanto moglie di Enrico II e *trait d'union* tra le due nazioni.

Nella *Ragione d'alcune cose segnate nella canzone d'Annibal Caro* (1559), Castelvetro sembra riconoscere la dimensione antinazionale della canzone dei gigli, confrontandola con il rifacimento che di questa fece Ronsard nell'*Hymne de Henry II*.¹⁰⁷ Invertendo il rapporto tra i due testi, credendo che Caro avesse plagiato il poeta francese, Castelvetro scrive di non ritenere possibile che la Francia abbia apprezzato la «deificazione forestiera» dei propri re, condotta da Caro, essendo già questa stata trattata «in canzone di lingua francesca per opera d'un suo poeta paesano».¹⁰⁸ La contrapposizione tra deificazione «forestiera» e deificazione «paesana», suggerisce Stefano Jossa,¹⁰⁹ conferma come la dimensione politico culturale di Castelvetro sia quella municipale, legata alle

¹⁰⁷ La canzone del Caro fu ricevuta positivamente in Francia dove fu tradotta e ripresa. Oltre alla riscrittura di Ronsard, ne esiste anche una ad opera di Du Bellay. Cfr. E. Garavelli *Annibal Caro in Francia*, in *Dynamic Translations in the European Renaissance. La traduzione del moderno nel Cinquecento europeo. Atti del convegno di Groningen, 21-22 ottobre 2010*, a cura di P. Bossier, H. Hendrix, P. Procaccioli Vecchiarelli, Manziana 2011, pp. 301-346.

¹⁰⁸ [L. Castelvetro], *Ragione d'alcune cose segnate nella canzone d'Annibal Caro*, cit., p. 90 v.

¹⁰⁹ S. Jossa, *Castelvetro, Caro e Ronsard*, in *Lodovico Castelvetro. Filologia e ascesi*, a cura di R. Gigliucci, Bulzoni, Roma 2007, pp. 289-304.

identità locali e intenta a rifiutare il mondo delle alleanze internazionali, dove può anche accadere che un poeta italiano omaggi i reali francesi.

Pur non sapendo chi fossero i lodatori romani cui fa riferimento Castelvetro, non è difficile per noi immaginare che il componimento potesse riscontrare tanto successo in un clima culturale in cui la rimeria encomiastica era più che comune. La stessa metafora dei gigli aurei con riferimento alla casata di Francia è ampiamente attestata tra le rime di Tolomei, Domenichi, De Beccuti e Alamanni. Quest'ultimo, nella *Selva* II, 4 dedicata a Francesco I, nelle *Opere Toscane*, utilizza perfino la stessa espressione dell'incipit cariano derisa da Castelvetro: «Fummo Signor sì chiaramente accolti / sotto l'ombra da voi de i gigli vostri».¹¹⁰ E del resto anche l'immagine della Francia «conca», criticata in uno dei punti del *Parere*, si ritrova almeno in due sonetti di Giulio Camillo, poeta alla corte francese di Francesco I, che celebrano la sorella del re, Margherita di Navarra.¹¹¹

Oltre a Molza e Caro, autore di una canzone encomiastica in ambiente romano è anche Anton Francesco Raineri, grande estimatore del primo e amico del secondo. La canzone VI dei *Cento Sonetti*, *Sacro Signor, che da' superni giri*, rivolta ad Alessandro Farnese, è esemplata sullo schema metrico di *Spirto gentil*, coerentemente all'appello al nobile destinatario. Scritta probabilmente tra il 1543 e il 1544, apparve per la prima volta nel *Libro secondo* dell'antologia giolittina *Rime di diversi*, dove però era stata attribuita al Molza.¹¹² Rispetto alla canzone che Caro rivolgerà allo stesso cardinale dieci anni dopo, il componimento di Rainieri non fa riferimento a una precisa circostanza storica, ma è invece un invito ad Alessandro a soccorrere le Muse della poesia che chiedono aiuto (v. 9) per il

¹¹⁰ L. Alamanni, *E posso ben questa mia stanca voce*, in *Opere toscane*, cit., II, pp. 66-72, vv. 20-21.

¹¹¹ L'osservazione a proposito dei sonetti di Giulio Camillo è di E. Garavelli, *Annibal Caro, Venite a l'ombra de' gran gigli d'oro*, cit. Ma in generale il saggio offre numerosi spunti per contestualizzare la canzone all'interno della prassi della poetica encomiastica coeva, con alcuni puntuali riferimenti ai versi di Giacomo Marmitta, Anton Francesco Raineri e Francesco Maria Molza che presentano lessico e immagini comuni a quelle del Caro.

¹¹² L'erronea attribuzione è citata anche nell'«esposizione» del fratello Girolamo Raineri che accompagna l'edizione dei *Cento sonetti*. Sempre il commento identifica il dedicatario e fornisce gli elementi utili alla datazione del componimento: «Questa canzone eroica fu composta già son dieci anni dall'autore e diretta al S. Card. Farnese». A Rainieri, *Cento sonetti*, cit. p. 130.

misero stato in cui versano (v. 8-10).¹¹³ «Se pregio si acquista altro che d'armi» (v. 38), scrive Rainieri, l'accoglienza riservata alle Muse sarà ripagata dalla gloria che i poeti recheranno al nome di Alessandro. La canzone testimonia l'insofferenza del poeta nei confronti di Papa Paolo III e di Pier Luigi Farnese, e il generale stato di insoddisfazione di Rainieri per il proprio *status* di funzionario impegnato in faccende diplomatiche e militari che poco consentivano di dedicarsi alle lettere. Nonostante le dovute differenze, il testo mostra alcuni tratti in comune con *Venite all'ombra de gran gigli d'oro*. La rappresentazione di Alessandro è fondata sugli stessi termini metaforici che producono l'innalzamento del dedicatario a divinità. Farnese è un sole che sorge dall'orizzonte (v. 30), simile ad Apollo (v. 59), cui le Muse «tessono» «un'immortal corona» (vv. 60-61) e, ancora, è un Giove che scaglia «luminosi lampi» (v. 80). La raffigurazione è impreziosita da elementi che ne arricchiscono l'iconografia: il cardinale è circondato dalla «porpora», da «ricchi fregi» e «aurate spoglie» (vv. 67-69) ed è immortalato nell'immagine del Pegaso alato che Molza realizzò come impresa per Alessandro.¹¹⁴ Infine, l'affresco è completato dall'apparizione degli altri membri di casa Farnese: i fratelli Ottavio e Orazio (v. 85-86), il «genitor» Pier Luigi e l'«avol» Paolo III. La canzone non a caso è definita «eroica» nel commento del fratello del poeta, Girolamo Rainieri, che accompagna i *Cento sonetti*.

La fitta trama di riferimenti alla mitologia classica, l'impianto metaforico e allusivo, l'accumulo di lodi e di lessico sfarzoso sembrano dunque le cifre caratteristiche della lirica celebrativa di metà Cinquecento. Le fonti di questa sontuosa maniera di fare versi contaminano l'architettura tradizionale della canzone con istanze sperimentali. La vocazione iconografica e gli affreschi che ritraggono i personaggi celebrati in pose grandiose dai lineamenti mitici trovano le proprie origini nel rapporto fruttuoso con la simbologia araldica, con l'arte di produrre imprese che vide sia Molza sia Caro impegnati in prima persona, e con il

¹¹³ Il componimento contiene anche una non troppo velata critica agli altri massimi componenti della famiglia Farnese, dediti esclusivamente al potere politico e poco sensibili alle arti.

¹¹⁴ A proposito dell'impresa di Pegaso realizzata dal Molza per Alessandro Farnese e a testimonianza della pratica dell'impresistica all'interno della cerchia farnesiana abbiamo a disposizione la lettera inviata dal Caro a Vittoria Farnese contenente l'elenco delle imprese della famiglia, A. Caro, *Lettere familiari*, cit., pp. 143-45.

genere della trattatistica dedicata alle vite di uomini illustri, inaugurato da Paolo Giovio nel 1551 e più tardi ripreso da Girolamo Ruscelli.¹¹⁵

Questa corrente poetica impegnata nel tessere le lodi di illustri protettori si caratterizza dunque per una sorta di classicismo prezioso, votato alla figurazione immaginifica, al recupero della mitologia, e all'eccesso celebrativo finalizzato alla divinizzazione del dedicatario, in direzione manierista e prebarocca. In questo senso, tali specificità stilistiche possono in qualche modo essere accomunate a quanto vedremo a proposito della lirica manierista meridionale nelle prossime pagine. Accanto alle considerazioni di tipo formale, la produzione celebrativa di area romana e farnesiana conferma inoltre quanto la categoria di servilismo cortigiano, dalla tradizionale accezione negativa, sia inadatta a osservare la funzione dell'esercizio letterario all'interno delle istituzioni culturali e politiche, di fronte a intellettuali che piuttosto utilizzano la poesia quale consapevole strumento di propaganda e legittimazione del potere.

¹¹⁵ Cfr. P. Giovio, *Dialogo delle imprese militari e amorose*, a cura di M. L. Doglio, Biblioteca del Cinquecento, Bulzoni, Roma 1978; Id., *Ritratti di uomini illustri*, a cura di C. Caruso, Sellerio, Palermo 1999; G. Ruscelli, *Discorso intorno all'inventioni dell'imprese, dell'insegne, de' motti e delle livree*, in P. Giovio, *Ragionamento sopra i motti e disegni d'arme e d'amore che communemente chiamano imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto*, Giordano Ziletti, Venezia 1566, pp. 113-236. Per uno studio sull'arte di comporre imprese e sulla trattatistica a riguardo, si veda G. Arbizzoni, *Un nodo di parole e di cose. Storia e fortuna delle imprese*, Salerno, Roma 2002.

2.5 La canzone politica nella lirica meridionale

All'interno del panorama lirico petrarchista, la produzione dei poeti meridionali è quella che è stata più tradizionalmente studiata come fenomeno letterario autonomo, regolato da proprie singolarità distinguibili, prodotto di uno stesso sistema socioculturale e storico-politico. Gli studi di Quondam, Ferroni e Raimondi nei primi anni Settanta ne hanno individuato le caratteristiche formali, utilizzando questo sistema circoscritto quale punto di partenza per ridiscutere le categorie di interpretazione del petrarchismo cinquecentesco, tra «classicismo» e «manierismo», imitazione ed esasperazione. Rimatori «manieristi prebarocchi» sono stati definiti da Raimondi i poeti napoletani, mentre a Quondam e Ferroni si deve l'ormai consolidata formula di «locuzione artificiosa», utilizzata per indicare la poetica dei lirici partenopei che punta sulla dilatazione dell'*elocutio* e sull'esasperazione dell'*ornatus* attraverso le figure della ripetizione e dell'accumulo.¹¹⁶ Il petrarchismo codificato da Bembo operava una riuscita saldatura tra teoria e prassi, coniando un modello complessivo di comportamento sublimato nella poesia. Il petrarchismo/manierismo meridionale – scrivono Ferroni e Quondam – perde invece le sue radici teoriche, rimanendo così esclusivamente un sistema linguistico costituito da materiali desemantizzati, il cui significato si compie esclusivamente sul campo dell'estetica e del decoro. In questo quadro in cui il classicismo si fa maniera, e in cui la forma prevale sulla sostanza, l'unica possibilità di variazione dentro il codice diventa dunque la locuzione, luogo dell'artificio, dell'*enumeratio*, dell'ipertrofia. Recentemente, inoltre, gli studi di Tobia Toscano si sono occupati di ricostruire anche il ventennio intercorso tra la morte di Sannazaro e la proliferazione del petrarchismo degli anni '50 che non fu per nulla avaro di esperienze significative, segnato da un lato dalla politica conservatrice del viceré Pietro di Toledo, dall'altro dalla

¹¹⁶ Cfr. E. Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, cit.; G. Ferroni, A. Quondam, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, cit.. A proposito della poetica manierista: E. Raimondi, *Manierismo*, in V. Branca, et al., *Dizionario critico della letteratura italiana*, UTET, Torino 1973; F. Erspamer, *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento 4/1*, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, Neri Pozza, Venezia 1983, pp. 219-222.

presenza del Marchese del Vasto, «animatore di una “corte” aperta alla letteratura in volgare».¹¹⁷

Il prestigio che il metro lungo della canzone conservò nel Quattrocento nella lirica meridionale rispetto a quella settentrionale, rilevato da Dionisotti e Santagata,¹¹⁸ sembrerebbe influire anche sul vivace secolo successivo. Il sonetto rimane tuttavia la forma più praticata anche in questo caso. Se all’inizio del Cinquecento nella *Gelosia del Sole* di Britonio si trovavano 43 canzoni su oltre 400 componimenti, la raccolta di Antonio Sebastiano Minturno tende ad assestarsi su numeri minori, pur preservando uno spazio apposito al metro, rappresentato da 14 esempi su 270 componimenti. La raccolta di Sandoval Di Castro, da egli stesso fatta pubblicare a Roma nel ’42, si contraddistingue invece per la presenza di un’unica canzone, anche se molto significativa ai fini del nostro studio, perché di argomento politico e posta in chiusura di un piccolo, ma organizzato libretto di rime amorose. Anche le liriche di Galeazzo di Tarsia, mai date alle stampe dall’autore, secondo l’edizione Bozzetti comprendono soltanto due canzoni su 50 componimenti. Sugli oltre 400 componimenti di Luigi Tansillo, raccolti da Tobia Toscano, i sonetti occupano un enorme spazio (se ne leggono 353), ma la forma canzone si attesta ancora come secondo metro utilizzato con 22 esempi, pur avvicinandosi al ruolo assegnato al madrigale, di cui si contano 18 componimenti.¹¹⁹ Al contrario, una produzione importante per l’ambiente meridionale come quella di Carafa, testimoniata dalle raccolte di *Rime di diversi illustri signori napoletani* e dall’edizione delle *Rime spirituali* pubblicate nel 1559, è invece praticamente esente dalla presenza di canzoni, eccezion fatta per il componimento *Italia mia, poi che il destin fatale* apparso nel *Sesto libro delle rime di diversi* curato da Girolamo Ruscelli nel 1553.¹²⁰ La predilezione per il sonetto mostrata da Carafa è peraltro esibita anche dal poema *Austria*, dato alle

¹¹⁷ T. R. Toscano, *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, cit., p.10

¹¹⁸ Cfr. C. Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia medioevale e umanistica», XVII, 1974, pp. 61-113; M. Santagata, *La lirica aragonese*, cit., pp. 268-69.

¹¹⁹ L. Tansillo, *Rime*, cit.

¹²⁰ *Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori, nuovamente raccolte, et mandate in luce. Con un discorso di Girolamo Ruscelli*, cit.

stampe nel '73 e celebrativo della battaglia di Lepanto. Qui la forma breve del sonetto è utilizzata in direzione narrativa e in sostituzione della tradizionale ottava. Infine, non dedicò la propria attività letteraria alla produzione di canzoni neanche Lodovico Paterno che, nel predisporre la propria enorme raccolta, dimostra di trovarsi facilmente a proprio agio nella produzione sterminata di sonetti, di cui il *Nuovo Petrarca* sfoggia ben 866 esempi a fronte di sole 36 canzoni.

L'argomento politico rimane comunque uno dei temi contemplati dal genere, nell'ambito di raccolte che anche quando furono effettivamente predisposte dagli stessi autori, più che veri canzonieri unitari narranti l'amore per una donna sono spesso sillogi *summae* dell'attività poetica, nelle quali si leggono anche numerosi sonetti celebrativi e d'occasione. Troviamo così alcune canzoni politiche tra le rime di Ferrante Carafa, Lodovico Paterno, Sandoval di Castro e Antonio Minturno. Il tema si addice allo statuto sociale dei poeti in questione, sempre di estrazione nobile e spesso dispiegati in prima persona tra le fila delle spedizioni militari di Carlo V, il cui soggiorno a Napoli per qualche mese, a seguito della vittoria di Tunisi, rimase impresso nelle memorie dei poeti.¹²¹ La partecipazione di Sandoval di Castro alla battaglia di Algeri nel 1541 ispirò la stesura della canzone politica *Alma reale e di maggiore impero*. Tra i poeti aristocratici napoletani, Ferrante Carafa fu un importante generale dell'armata imperiale, ostile alla politica anti-aristocratica di Pietro di Toledo, ma sempre fedele a Carlo V. La sua canzone dall'incipit strettamente petrarchesco *Italia mia, poi che il destin fatale*¹²² è molto significativa nel testimoniare il legame della produzione lirica di quest'area culturale con la linea politica imperiale. La citazione del componimento di Petrarca, che invocava un'Italia libera dalle lotte intestine e

¹²¹ Si veda a questo proposito quanto scrive Ferrante Carafa nelle sue *Memorie* circa la presenza di Carlo V a Napoli: «venne in Napoli l'immortal memoria dell'Imperator Carlo Quinto come Padrone e Re di questo Regno, e dal mese di novembre insino al mese di marzo favorì con la sua presenza questa fedelissima Città di Napoli e questo suo Regno, e col suo giustissimo e santissimo governo ci apportò l'età dell'oro favorendo questa sua fedelissima città». Cfr. F. Carafa, *Memorie di Ferrante Carrafa marchese di Santo Lucido*, a cura di S. Volpicella, «Archivio Storico per le Province Napoletane», V, 1880, pp. 235-261, p. 242, ripreso da C. Gigante, «*Maria, madre della vittoria*». Ferrante Carafa e l'epopea di Lepanto, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M. L. Doglio, C. Delcorno, il Mulino, Bologna 2007, pp. 19-51, p. 21.

¹²² *Il sesto libro delle rime di diversi nuovamente raccolte, et mandate in luce*, cit., pp. 17v-21r.

dalle ingerenze straniere, è utilizzata da Carafa per un appello all'Italia a chiamare in soccorso Carlo V per ribellarsi al tentativo di assoggettamento francese. Il componimento, il cui termine *ante quem* è dato dall'apparizione a stampa nel '53 nell'antologia curata dal Ruscelli, deve essere stato composto dopo il 1550, visto il riferimento al pontificato di Giulio III (1550 – 1555),¹²³ e sembra far riferimento ai nuovi disegni egemonici francesi che, nel 1552, avevano visto Enrico II lanciarsi nel fallito tentativo di conquista di Napoli e stipulare un'alleanza con i turchi di Solimano. La coalizione del sovrano «cristianissimo» con l'impero Ottomano, in funzione anti-spagnola nel Regno di Napoli, spinge Carafa a realizzare nella canzone una fusione di argomenti tratti da *Italia mia* e *O aspectata in ciel*, anche se per mezzo di uno schema metrico non tradizionale di ampia estensione (12 stanze di 18 versi). I motivi dell'Italia dominata da «barbari», vittima del tentativo del «Gallo» di porle «doppie salme / di servitù» (vv. 9-10) e del conflitto contro le «turchesche squadre» alleate del re francese, di là dagli evidenti richiami petrarcheschi, descrivono la contemporanea situazione storica italiana ed europea, esortando l'imperatore alla guerra e manifestandogli il proprio appoggio. La canzone politica contempla dunque al proprio interno le consuete rappresentazioni encomiastiche del conflitto, come la seguente che invoca il successo dell'imperatore sui francesi e sui turchi, mediante le solite metafore zoomorfe dell'Aquila, del Gallo e del Serpente:

Vedi che per soccoretti su l'ali
 stasi il sovrano Augel del sommo Giove,
 sì per amarti tanto, come ancora,
 per far' al Gallo i danni aspri, e mortali,
 che suole ogn'hor, e via più nel tuo grembo,
 sì, che havendo con te l'Aquila ogn'hora
 del rio Serpe vedrai far quello scempio
 (vv. 145-151)

¹²³ *Ivi*, vv. 197-190: «Ma il duol d'Italia, è chè 'l suo Alfonso invitto / Perduto hav'hor nel suo maggior conflitto»; vv. 167-168: «Come Giulio secondo fè al suo tempo / E farà il terzo ancor nel nostro tempo».

L'«Italia mia» vittima delle dominazioni straniere chiamata in causa dall'incipit petrarchesco è in sostanza ancora una volta, come già abbiamo visto accadere con Alamanni e Bernardo Tasso, una rappresentazione funzionale e di parte nello scontro per l'egemonia politica in Europa. In questo caso poi l'intesa tra i francesi e i turchi dovette avere un impatto molto forte su Carafa, che sperò sempre in un'alleanza di principi cristiani per la liberazione dell'Oriente dagli infedeli. Impresa che il poeta invocò a più riprese nelle missive inviate a Papa Pio V e all'Imperatore Filippo II, e che fu celebrata nell'*Austria* a seguito della vittoria riportata a Lepanto dalla Lega che aveva unito l'Impero, il Papato e Venezia.¹²⁴

Accanto al ruolo giocato all'interno delle vicende storiche contemporanee dai poeti napoletani, la composizione di componimenti politici è alimentata anche dalla teorizzazione del primato del genere della canzone eroica, operata proprio in questo ambiente da parte di Sebastiano Antonio Minturno. Coerentemente a quanto in seguito stabilito nell'*Arte poetica*, egli scrive quattro canzoni politiche, tra cui si trovano due pindariche in onore delle spedizioni di Carlo V a Tunisi nel 1535, più un componimento di compianto funebre in morte di Ferrante d'Avalos che, come vedremo, recupera alcuni elementi dai testi civili del *Canzoniere*. Almeno per ragioni strutturali e formali è inoltre interessante anche la produzione politica del *Nuovo Petrarca* di Paterno, collocata all'interno della terza sezione di «vari soggetti», inaugurata e da un testo calco di *Rvf* 128, da cui l'autore riprende lo schema metrico, l'incipit e l'argomento del lamento per le sorti della nazione: *Italia mia, benché 'l tuo lungo affanno*.¹²⁵

Le specificità della lirica partenopea, divisa tra mimesi del registro petrarchesco ed esasperazione manierista, si riscontrano anche nell'ambito del rimaneggiamento del repertorio politico dei *Fragmenta*. Per esaminare più da vicino queste caratteristiche, nelle prossime pagine ci soffermeremo sui componimenti civili di Sandoval di Castro e Antonio Sebastiano Minturno. Il

¹²⁴ Si veda a questo proposito lo studio condotto da C. Gigante, «*Maria, madre della vittoria*». *Ferrante Carafa e l'epopea di Lepanto*, cit.

¹²⁵ L. Paterno, *Nuovo Petrarca*, cit., p. 352.

primo sarà, infatti, assunto ad esempio di una poetica petrarchista che esercita l'imitazione del *Canzoniere* sulla scorta della via tracciata da Bembo e Sannazaro, mentre le rime di Minturno ci serviranno a osservare gli esiti centrifughi e artificiosi della sperimentazione manierista.

*

La canzone politica di Sandoval di Castro

Il componimento 48 di Sandoval di Castro *Alma reale e di maggiore impero*, dedicato all'Imperatore, sugella il piccolo canzoniere amoroso del barone di origine spagnola, assumendo una posizione di preminenza, in penultima sede prima della serie di 95 stanze alle quali, probabilmente sulla scorta della struttura delle *Rime* di Bembo del 1530 e del 1535, è affidato il ruolo di epilogo effettivo della silloge. La canzone, a lungo falsamente attribuita a Tansillo, invoca Carlo V per esortarlo a non interrompere la guerra contro i Turchi, nonostante la sconfitta di Algeri. Essa probabilmente servì a Sandoval di Castro anche per riabilitarsi agli occhi dell'Imperatore, ricordandogli la propria partecipazione alla battaglia, a seguito di una condanna in contumacia ricevuta nel Regno di Napoli che gli era costata l'esilio, secondo quanto ricostruito da Croce.¹²⁶ Il testo è un'ottima sintesi del petrarchismo canonico di quest'autore, che risente dell'esperienza di Sannazaro e che guarda a Bembo come modello ideale di imitazione petrarchesca, da emulare a sua volta. Lo schema metrico scelto per questa canzone civile è quello consueto di *Spirto gentil*, mentre l'argomento è mutuato da *O aspectata in ciel*. L'incipit di invocazione all'*Alma real*, abbastanza diffuso nel Cinquecento, replica invece un verso del sonetto Rvf 267 (*Alma real, dignissima d'impero* v. 7) e subito dopo rielabora abbondantemente lessico e giri sintattici provenienti dal sonetto *Felice imperador, ch'avanzi gli anni* (LXXXIV) delle *Rime* bembiane, come si vede di seguito:

¹²⁶ B. Croce, *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, cit., pp. 23-34.

Alma real e di maggior impero
 degna di quel ch'il largo ciel t'ha dato,
 che con la tua virtute avanzi gli anni
 e rendi, al tempo nostro, al mondo ingrato
 l'antiche usanze del secol primiero,
 in cui vivean le genti *senza inganni*,
 ecco, che per te sol, *tanti suoi danni*
spera saldar non pur l'Europa afflitta,
 ma l'Asia e l'arenosa Africa ancora.
 (Sandoval di Castro, *Rime*, XLVIII, vv. 1-9)

Felice imperador, *ch'avanzi gli anni*
 con la virtute, e rendi a questi giorni
 l'antico onor di Marte, e 'n pregio il torni,
 e per noi riposar te stesso affanni;
 per cui spera saldar tanti suoi danni
 Roma, e fra più che mai lieti soggiorni
 sentir ancor sette suoi colli adorni
 di tuoi trionfi, e 'l mondo *senza inganni*
 (P. Bembo, *Rime*, LXXXIV, vv. 1-8)

La linea bembiana prosegue nella stanza successiva, dove sempre lo stesso componimento fornisce materiale alla fronte, ma adesso combinandosi con altre tessere provenienti da *O aspectata in ciel* e dando vita così ad un interessante intarsio di riprese e rimescolamenti:

Forse, *per grazia*, quel Signor *benigno*
 che, *per noi riposar, se stesso* volle
affannar sì che 'l proprio sangue sparse
gli occhi volgé pietosi *al sacro* colle,
dove pregò per quel popol maligno,
 che '*l pose in croce*, e dell'amor nostro arse
 (Sandoval di Castro, *Rime*, XLVIII, vv. 15-20)

Felice imperador, *ch'avanzi gli anni*
 con la virtute, e rendi a questi giorni
 l'antico onor di Marte, e 'n pregio il torni,
e per noi riposar te stesso affanni;
 (P. Bembo, *Rime*, LXXXIV, vv. 1-4)

Ma quel *benigno* re che 'l ciel governa
Al sacro loco ove fu posto in croce
Gli occhi per grazia gira
 (Rvf 28, vv. 22-24)

Il ruolo giocato dalla canzone 28 dei *Fragmenta* nel fornire materiale al componimento di Sandoval di Castro è attestato dalle numerosissime riprese disseminate nel componimento: «onde s'adira/ Europa, e ne sospira» vv. 25-26 (Rvf 28, v. 27: «Sì che molti anni Europa ne sospira»); «convien che per Gesù la lancia pigli» v. 42 (Rvf 28, v. 72: «Tanto che per Iesù la lancia pigli»); «Pon mente al gran Profeta » v. 57 (Rvf 28, v. 91: «Pon mente al temerario ardir di Xerse»); «E se con teco è Dio/ contra 'l tiranno, che 'n sue forze spera, / temer non déi de la contraria schiera» vv. 82-82 (Rvf 28, vv. 88-90: «Che dunque la

nemica parte spera / ne l'umane difese / se Cristo sta da la contraria schiera?»); «ma molti altri assai/ che tu ancor letti ed ascoltati avrai. /Onde a Dio ti convien inchinar l'alma» vv. 93-95 (*Rvf* 28, vv vv. 103-104: «Ed altre mille ch'ài ascoltate et lette / perché inchinare a Dio molto convene / le ginocchia et la mente»).

L'imitazione petrarchista si compone così di una continua selezione di tasselli prelevati dal repertorio e ricomposti in maniera nuova, ma conforme ai parametri dettati dal codice. Le combinazioni più interessanti sono quelle in cui versi provenienti da testi diversi sono ricuciti dall'autore in passaggi che si configurano quasi come piccoli ipertesti del *Canzoniere*, come nel seguente passo estratto dalla terza stanza di *Alma real*:

La buona gente a te fedel di Spagna,
che t'ha già dato in mille parti onore,
e 'l *buon popol di Marte*, ov'ancor morto
non è l'antico gemino valore,
l'insegne felicissime accompagna;
ed il *Tedesco*, a viver poco accorto,
che qual *legno*, che i *venti sprezza in porto*,
non curando de' *colpi acerbi e rei*,
sta a le percosse de' nemici saldo
(vv. 29-37)

Qui ogni verso rimanda a differenti ipotesti, sapientemente amalgamati dalla mano petrarchista. Il «*buon popol di Marte*» è citazione diffusissima tratta dal *Trionfo della Fama* (II, 2) e da *Spirto gentil* (v. 26); mentre l'unità sintattica introdotta dall'emistichio seguente e spezzata dall'*enjambement* «ov'ancor morto / non è l'antico gemino valore» riprende *Italia mia* («Ché l'antiquo valore / ne l'italici cor non è ancor morto» vv. 95-96). Sempre da *O aspectata in ciel* è invece recuperato il verso 33, «l'insegne felicissime accompagna» («Le 'nsegne cirstianissime accompagna» v. 33) con la sostituzione dell'aggettivo petrarchesco originale probabilmente per evitare il riferimento alle armate del re Francesco I, nemico degli spagnoli, il cui appellativo comunamente utilizzato dai contemporanei era quello di «Cristianissimo». Anche il riferimento al «Tedesco»,

inoltre, si può leggere quale eco proveniente dalla stessa canzone (*Rvf* 28, v. 53). Più complessa la trama di richiami dei versi successivi, che forse ancora meglio dimostra come il lessico e le espressioni attestate nel *Canzoniere* siano radicati nella memoria poetica, tanto da intercorrere spontanei all'atto della produzione di rime. I sostantivi «legno», «venti», «porto» ricorrono affiancati l'uno accanto all'altro in modo topico all'interno della metafora della navigazione, utilizzata in maniera assai frequente nei *Fragmenta*.¹²⁷ Ma l'associazione del termine «venti» al verbo «sprezza» e al sostantivo «colpi» trascina nel testo un'altra citazione che ancora chiama in causa *Rvf* 28 e il passo in cui si descrivono le qualità dei popoli dell'Europa settentrionale, invitando a detestare i nemici orientali:

Questa se, piú devota che non sòle,
col *tedesco* furor la spada cigne,
turchi, arabi et caldei,
con tutti quei che speran nelli dèi
di qua dal mar che fa l'onde sanguigne,
quanto sian da *prezzar*, conoscer dêi:
popolo ignudo paventoso et lento,
che ferro mai non strigne,
ma tutt'i *colpi* suoi commette al *vento*.
(*Rvf* 28, v. 52-60)

Il materiale lessicale di cui si parlava è tratto da questa stanza petrarchesca e viene rielaborato da Sandoval di Castro mediante una segmentazione delle parti che genera nuovi significati specifici: in *O aspectata in ciel* erano i «turchi, gli arabi e i caldei» l'oggetto del disprezzo della cristianità, agli occhi del poeta, («quanto sian da *prezzar*, conoscer dêi» *Rvf* 28, v. 57) e di questi popoli era messa in risalto l'ignavia («tutt'i colpi suoi commette al vento» *Rvf* 28, v. 60). In *Alma reale e di maggior impero*, invece, il verbo sprezzare assume valenza eroica, associato al popolo tedesco che, per effetto della metafora, come un'imbarcazione non si cura del vento in porto, sfida i colpi dei nemici infedeli («che i venti

¹²⁷ Nella canzone *Rvf* 28 troviamo «vento» e «porto» ai vv. 9 e 10, mentre nella sestina *Rvf* 80 «legno» e «porto» ricorrono rispettivamente sette volte suggellando l'associazione dei due termini.

sprezza in porto/ non curando de' colpi acerbi e rei»). Tanto l'accezione del verbo, quanto il distico «acerbi et rei», infine, sono autorizzati ancora una volta dal *Canzoniere*, dove vi si trovano già utilizzati («qual colpo è da sprezzare», *Rvf* 87, v. 3; «atti acerbi et rei», *Rvf* 172, v. 9). Nonostante il rimescolamento degli elementi, il materiale prelevato da Sandoval di Castro viene comunque assemblato all'interno di una stanza che, di fatto, dal punto di vista macro-semanticamente, non fa che ribadire quanto già presente nel testo petrarchesco, elogiando anch'essa il popolo tedesco e invitando alla guerra contro gli infedeli.

La capacità di produrre riscritture originali ispirate dal modello si compie infine nel congedo della canzone. Qui il poeta recupera il triplice appello finale alla pace di *Italia mia*, rovesciandolo in funzione delle esigenze di un testo che, ancora in linea con *Rvf* 28, invoca piuttosto la battaglia cristiana: «che gli sia caro / torre al fiero Ottoman la Santa Terra, / poi va gridando: Guerra! Guerra! Guerra!».

*

Le canzoni di Antonio Sebastiano Minturno

I testi di Minturno mostrano il distacco della lirica meridionale dall'adesione alle prescrizioni bembiane, in favore di una sperimentazione notevolmente più ardita. Una vena inventiva che era ben avvertita dai contemporanei. Nel 1531 Giovanni Guidiccioni scrive al poeta, elogiandolo per il suo esser capace di non farsi «servo d'imitare» ed esprimendo il proprio ideale di libertà compositiva: «esser viltà lo star sempre rinchiuso nel circolo del Petrarca e del Boccaccio [...] perché noi dobbiamo pensare che essi non dissero ogni cosa».¹²⁸ Il poeta di Lucca manifestava così una propria idea precisa di imitazione ben diversa dagli eccessi di emulazione delle *auctoritas* e dalle operazioni di plagio di chi, imitando, finiva invece con il «furar gli altrui concetti». Principio che evidentemente doveva essere condiviso e in qualche modo rappresentato proprio dal Minturno, destinatario della missiva.

¹²⁸ G. Guidiccioni, *Le lettere*, cit., vol. I, p. 167.

La preferenza per gli esercizi artificiosi ottenuti per mezzo delle figure dell'accumulo e della ripetizione, e in particolar modo dell'anafora, tipica della poetica di quest'autore, emerge anche dai suoi componimenti politici. La produzione di Minturno, infatti, si dimostra pienamente organica a quanto egli aveva elaborato in sede teorica, nell'*Arte poetica*, a proposito della funzione celebrativa della lirica, che sembra dedicata in tutti i casi all'esercizio della lode: nei confronti di Dio, degli uomini potenti e delle donne amate.¹²⁹ Curata da Girolamo Ruscelli e pubblicata nel 1559, la raccolta di *Rime et Prose* è composta da tre libri di versi, cui si aggiunge il prosimetro *Amore innamorato*. All'interno vi si trovano testi in prevalenza di argomento amoroso, nonostante non vi si individui una vicenda d'amore dedicata a un'unica donna, quanto piuttosto un insieme non ordinato di rime di metri e argomenti vari. In assenza di un disegno preciso e di un canzoniere unitario sembrerebbe che la stessa tripartizione dei libri intenda fornire una patina classicheggiante alla raccolta, sulla scorta dei *carmina* di Orazio.¹³⁰ Soltanto l'ultimo dei tre libri pare, infatti, assumere una funzione specifica, riunendo le «canzoni ad imitazione degli antichi lirici».¹³¹

Su 14 canzoni complessive, se ne riscontrano 5 significative ai fini della nostra ricerca: nel I libro si trova la canzone *Rapido fiume, che d'eterna fonte*, nella quale il poeta dialoga con il Tevere per invocare da parte di Roma la discesa dell'imperatore in Italia; nel II libro si legge invece *Padre, del ciel che tutto movi, e reggi*, canzone contenente un invito al Papa, probabilmente Clemente VII, per porre fine alle ostilità tra popoli cristiani e sollecitare la guerra contro l'Oriente; ad apertura del III libro, infine, si trovano la canzone *Quella già per adietro altera Donna* in morte di Ferrante D'Avalos, seguita dalle due pindariche per la vittoria di Carlo V a Tunisi.¹³² All'interno di questo insieme di testi, riconosciamo i due esperimenti pindarici come quelli in cui l'artificio sperimentatore si esprime al

¹²⁹ Come osservano Ferroni e Quondam in *La "locuzione artificiosa"*, cit. pp. 303-304.

¹³⁰ Cfr. S. Carrai, *Sulle rime del Minturno. Preliminari di indagine*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, cit., pp. 215-230.

¹³¹ S. A. Minturno, *Rime et prose*, cit. p. 158.

¹³² Le canzoni sono situate come segue all'interno della stampa cinquecentesca: *Rapido fiume, che d'eterna fonte* vol. I, pp. 41-45; *Padre, del ciel che tutto movi, e reggi* vol. II, pp. 91-99; *Quella già per adietro altera Donna, Qual semideo, anzi qual novo Dio e Alma et antica madre* vol. III, pp. 158-184.

grado più alto, mentre le altre tre canzoni attestano, a vario titolo, il rapporto con il canone petrarchesco rinnovato dal manierismo minturniano.

È soprattutto nella canzone al Tevere, probabilmente di composizione precedente al 1530, che si individua una forte volontà di mimesi petrarchesca, passata non inosservata alla critica che vi ha rilevato un'attenzione emulativa quasi eccezionale per la lirica minturniana.¹³³ Effettivamente, in *Rapido fiume*, il processo imitativo non si limita alla generale patina evocativa ma, come abbiamo visto accadere anche in altri casi, si disloca sul piano di una più fedele citazione strutturale e testuale. L'incipit e l'intera prima strofa riprendono il sonetto al Rodano del Canzoniere (*Rvf*, 208),¹³⁴ mentre lo schema della canzone è mutuato da *Spirto gentil*, in linea con l'argomento trattato e con l'ampia ripresa di questa testura metrica nel Cinquecento. È stato inoltre osservato da Stefano Carrai come il componimento si possa accostare alla canzone di Matteo Bandello *Rapido Po'*, *che con le torbid'onde* in virtù della stessa parentela con l'archetipo petrarchesco, ma anche di alcuni autonomi punti di contatto.¹³⁵ Dal punto di vista strutturale né *Padre, del ciel che tutto movi*, né tantomeno *Quella già per adietro altera Donna* si mostrano altrettanto fedeli a Petrarca. Nel primo caso, infatti, siamo di fronte a un testo molto ampio, di 12 stanze da 20 versi ciascuna, mentre il secondo componimento presenta caratteristiche irregolari alternando stanze da 16, 17 e 19 versi, ed è infatti situato all'interno del libro sperimentale della raccolta. In entrambi i testi, inoltre, accanto alla diffusa citazione dei *Fragmenta*, si scorge facilmente quel gioco accumulatorio di cui hanno scritto Quondam e Ferroni, soprattutto nell'utilizzo ripetuto dell'anafora e nella reiterazione di proposizioni interrogative che intensificano pathos e drammatizzazione. Sia nel caso del componimento al Tevere, sia in quello della canzone indirizzata al Papa, l'argomento trattato sembra chiamare spontaneamente in causa il codice politico

¹³³ Cfr. S. Carrai, *Sulle rime del Minturno*, cit., p. 222-223.

¹³⁴ Bisogna rilevare comunque che tra i testi di Minturno, così come generalmente accade nella lirica petrarchista, la citazione di un incipit dei *Fragmenta* è abbastanza frequente. Si vedano soltanto a titolo esemplificativo tra le *Rime et Prose*: I, p. 34 *Liete, fresche, e dolci ombre* (*Rvf*, 126, *Chiare, fresche et dolci acque*); I, p. 53 *Di qual parte del ciel, di quale stella* (*Rvf* 207, *In qual parte del ciel, in qual idea*); II, p. 90 *Piagnete Muse; e con voi pianga Amore* (*Rvf* 120 *Piangete, donne, et con voi pianga Amore*).

¹³⁵ S. Carrai, *Sulle rime del Minturno*, cit., pp. 222-223.

petrarchesco. Pur riprendendo il sonetto di appello al Rodano del *Canzoniere*, *Rapido fiume* non è altro che una canzone di lamento per le sorti dell'Italia e di Roma, che recupera il classico motivo dello scarto tra presente misero e passato aureo, modulato sull'invocazione di *Spirto gentil*, e parzialmente emulativo di *Italia mia*, sebbene da questa sia censurato l'appello all'unità italiana in funzione anti-straniera. La canzone è dedicata all'imperatore Carlo V, al quale nel congedo il poeta rivolge la richiesta di aiuto in nome di Roma, mediante la triplice invocazione «aita, aita, aita», che è contemporaneamente un calco di *Italia mia* (Rvf 128, v. 122 «pace, pace, pace»), e una ripresa testuale da *Spirto gentil* (Rvf 53, v. 62: «gridan: – O signor nostro, aita, aita!»). Da Rvf 53 è ripresa anche la struttura allocutoria del congedo che riporta le preghiere di Roma, come di seguito:

Canzon vedrai que ch'or Italia afflitta,
perch'ei de' nostri fia regnando, aspetta.
Qual maggior laude che scampar da morte
Quella ch'altrui fe' glorioso e forte,
ch'aitar soleva ogni compagna eletta?
Digli: – la tua diletta
Roma, non Roma mentre tal s'addita,
ti chier piangengo, aita, aita, aita –.

(S. A. Minturno, *Rapido fiume, che d'eterna
fonte*)

Sopra 'l monte Tarpeio, canzon, vedrai
un cavalier, ch'Italia tutta onora,
pensoso più d'altrui che di sé stesso.
Digli: – Un che non ti vide ancor da presso,
se non come per fama uom s'innamora,
dice che Roma ogni ora,
con gli occhi di dolor bagnati e molli
ti chier mercé da tutti i sette colli –.

(Rvf 53, vv. 99-106)

La canzone *Padre, del ciel che tutto movi, e reggi* deve invece essere stata composta dopo il 1530, visto l'accenno all'incoronazione dell'imperatore Carlo V, avvenuta il 24 febbraio di quell'anno a Bologna, ad opera di Papa Clemente VII («Mira quelle due ferme, alte Colonne / De l'Imperio di Roma, il maggior Carlo; / cui tu di ferro ornasti il capo, e d'oro» vv. 141-143), dal quale possiamo ricavare anche l'informazione su chi sia il pontefice dedicatario. L'argomento è quello dello scontro tra Occidente e Oriente e sono, dunque, svariati i riferimenti a *O aspectata in ciel*. Si vedano a titolo esemplificativo i versi tratti dalla nona

stanza, che esortano a invadere l'impero Ottomano e a liberare i territori un tempo appartenenti a Roma, costruiti intorno alla ripresa di *Rvf* 28 («Dunque ora è 'l tempo da ritrare il collo / dal giogo antico, et da squarciare il velo» vv. 61-62):

Or dunque è 'l tempo, là 've 'l ciel ti chiama,
Da seguir l'alte imprese, e belle, e sante;
da liberar del giogo antico, e fiero
La Grecia tutta, e 'l misero Levante
(*Padre, del ciel che tutto movi, e reggi*, vv. 180-83)

Anche all'interno del componimento si riconosce un articolato intreccio di piani di utilizzo del repertorio petrarchesco: se la schietta citazione testuale rappresenta il primo livello di questa operazione, al secondo stadio opera invece la mimesi evocativa, ottenuta attraverso la rielaborazione del materiale a disposizione, mentre un ultimo livello di manipolazione del codice è quello dell'exasperazione manierista prodotta dalle figure della ripetizione. Un'espressione come «barbarico furor senza virtude» (v. 66), ad esempio, ben rappresenta le capacità evocative del petrarchismo minturniano, in grado di riprodurre versi pienamente petrarcheschi, assemblando e ricalcando materiale originale («barbarico sangue»; «vertù contra furore» *Rvf* 128, v. 22; v. 93). L'esercizio della locuzione artificiosa riprende stile e figure già appartenuti alla lirica petrarchesca portandoli adesso all'eccesso, come si rileva nei versi seguenti tratti dalla seconda strofa, ricchi di ripetizioni tra anafore, accumulo di sostantivi e reiterazione di proposizioni disgiuntive e interrogative:

qual ira, *qual* furore
contra voi stessi vi raccende il core?
Non amicitia, *non* amor, *non* fede;
Chè 'l fiero odio civil cercare, per cui si langue,
Raffreni sì, che l'un vicino il piede
Contra l'altro non mova, e tanto il prema,
Ch' al fine ne *muora o gema*;
Si v'infiamma il vene, che sparso ha l'angue
è vostri petti, ou'egli alberga, e siede.
Qual riverenza, *qual* giustizia in terra,

O pur nel ciel, *che si paventi, o tema?*
Or non vedete, *che* ciascun s'atterra
A pregar fin di così lunga guerra?
(vv. 27-39)

Tuttavia anche la lirica minturniana recupera figurazioni tipiche della poesia politica petrarchesca compiendo delle alterazioni interne. Sia nelle due canzoni esaminate, sia in quella dedicata a Ferrante d'Avalos, *Quella già per adietro altera Donna*, l'Italia, l'Europa e Roma sono classicamente trasfigurate nel corpo femminile sofferente. Così dunque in *Rapido fiume, che d'eterna fonte* troviamo la violenta immagine di Roma «antica, et onorata madre» e «fida sposa» che giace a terra devastata, con il petto «squarciato», le «trecce sparte» e il «volto lagrimoso» (vv. 15-28). Anche in *Padre del ciel* l'Europa è caratterizzata dalle «mortal piaghe» e l'Italia è invitata a destarsi insieme ai «devoti figli» (vv. 183-184). Perfino la canzone contenuta nel terzo libro, dedicata alla morte di Ferrante, pur rimanendo un componimento di compianto funebre, riprende e riutilizza alcuni tradizionali *topoi* della lirica di argomento civile. Dalla seconda alla settima stanza, infatti, il poeta cede la parola alla prosopopea dell'Italia, ovvero la «già per adietro altera donna», che manifesta il proprio dolore per la perdita del Marchese, rivangando la propria storia gloriosa dall'età mitica a quella romana, la cui degenerazione presente è aggravata dalla morte di tale ultimo grande uomo valoroso. Proprio nell'ambito della classica personificazione della nazione, tanto nella sperimentale *Quella già per adietro altera Donna*, quanto in una canzone fortemente emulativa come abbiamo visto essere *Rapido fiume, che d'eterna fonte*, Minturno mostra una decisa preferenza per la struttura dialogica, realizzando in entrambi i casi operazioni di drammatizzazione narrativa e patetica che forzano il modello petrarchesco. Se nella canzone di compianto il poeta cede la parola direttamente all'Italia interpellata per mezzo del discorso diretto («Lassa dicea queste ultime parole» v. 19), in quella al Tevere inscena invece un dialogo con il fiume, che articola un intreccio stratificato in più piani di voci dirette e indirette. Tra la prima e la terza stanza, infatti, assistiamo all'invocazione del poeta che in prima persona si rivolge al fiume, ma in nome di Roma, della quale è riportata la preghiera indiretta («Non odi ancor le calde sue parole / Rotte dal

lungo et angoscioso pianto? [...] Te sol chiamando vv. 29-33). A questo espediente di incrocio di più voci, che di fatto ricalca quanto già presente in *Spirto gentil* (e in particolare nella stanza quinta e nel congedo), si aggiungono poi la risposta del Tevere, il cui discorso diretto occupa tre stanze, il ritorno della parola al poeta che chiede soccorso agli altri fiumi italiani e, infine, l'*explicit* nel quale è riportata la conclusiva richiesta di aiuto a Carlo V da parte di Roma.

Anche le canzoni pindariche contenute nel terzo libro, che riesumano la forma dell'ode antica di argomento eroico in lirica volgare – *Qual semideo, anzi qual novo Dio e Alma et antica madre* – mostrano lo stesso gioco di forzatura delle impalcature formali petrarchesche, votato a generare un'estetica dell'accumulo e dell'eccesso. Se tra i due componimenti scegliamo di soffermarci sul primo, dedicato alla vittoria di Carlo V a Tunisi, noteremo come la struttura pindarica di tripartizione strofica tra «volta», «rivolta» e «stanza» sia accompagnata da ulteriori scelte di tipo classicistico e tardo umanistico: dall'invocazione alle Muse contenuta nella volta I alle digressioni mitologiche di natura eziologica.¹³⁶ È lo stesso Minturno, nel passo dell'*Arte poetica* dedicato alle odi pindariche, a spiegarci il componimento e a dichiarare apertamente la propria fonte. Come il poeta greco Pindaro aveva celebrato una vittoria a cavallo del re Gerone di Siracusa, inserendo per comparazione una digressione sul mito di Pelope, fondatore dei giochi olimpici, così Minturno sceglie di celebrare la vittoria dell'imperatore in Africa, riportando le origini del conflitto agli scontri tra Romani e Cartaginesi. L'odio tra i due popoli è ricondotto al mito dell'ostilità della dea Giunone nei confronti dei Troiani e della stirpe di Enea dalla quale, secondo una tradizione che Minturno rispolvera, avrebbero origine «i Romani et i Prencipi Tedeschi, tra' quali sono i predecessori di Carlo Quinto».¹³⁷ La canzone si compone così di una lunga digressione che dalla mitologia passa alla rievocazione di episodi della storia romana, comprendendo anche monologo della dea. Il motivo encomiastico diventa, nelle mani di Minturno, un argomento congeniale alla messa in scena dell'artificio lirico, che accumula lodi su lodi e rappresenta le guerre di Carlo V quali esiti dell'ira di Giunone, che gli muove in

¹³⁶ Il componimento si trova antologizzato in G. Ferroni, A. Quondam, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, cit., pp. 315-322.

¹³⁷ A. S. Minturno, *L'arte poetica*, cit., p. 184.

contro il «Gallo» Francesco I e il «drago» Turco, indicati dalle metafore zoomorfe consuete. All'interno di questo impianto classicheggiante, non mancano i recuperi citazionali dal Petrarca di *O aspectata in ciel* che, come al solito, fornisce l'apparato discorsivo per la rappresentazione dello scontro tra l'Europa e l'Oriente: v.25 «vendicar l'offesa» (*Rvf* 28, v.86 «a vendicar le dispietate offese»); v. 207 «l'alta impresa onesta» (*Rvf* 28 v. 42 a l'alta impresa caritate sprona»); v. 188-89 «Turchi, Arabi e Caldei / e quanti speran ne' fallaci dei» (*Rvf* 28 vv. 54-55 «turchi, arabi et caldei, / con tutti quei che speran nelli dèi»). Di conseguenza si individuano diversi calchi esemplati sull'intero repertorio civile petrarchesco, e soprattutto su *Italia mia*: v. 88 «latino almo paese» (*Rvf* 128, v. 74 «latin sangue gentile»; v. 9 «Tuo dilecto almo paese»); v. 126 «l'altere voglie de' Roman divise» (*Rvf* 128 v. 55 «vostre voglie divise»). Si avverte però anche in maniera diffusa l'eredità intermediaria costituita dalla lirica di Sannazaro e dalle sue canzoni politiche: si vedano i versi 22-23: «Chi non sa di Giunon l'empie procelle / l'odio, gli sdegni e l'ira» che recuperano da *Incliti Spirti* (v. 44) il *tricolon* che si è già avuto modo di esaminare – «l'odio, lo sdegno e l'ira» – o ancora il verso 142 «mentre fortuna arride» che ne recupera l'incipit: *Incliti spirti, cui Fortuna arride*.

Il manierismo minturniano ben traspare invece già dalla prima stanza della canzone, caratterizzata da un'insistita anafora del pronome interrogativo che marca l'enumerazione delle doti divine dell'imperatore, paragonato al Dio cristiano, ma anche ai pagani Giove, Febo, Marte dei quali assume le rispettive qualità maggiori:

Qual semideo, anzi qual novo Dio
 Tra gli uomini mortali,
 qual supremo valor, qual Giove in terra,
 qual Febo nel saver, qual Marte in guerra,
 qual onor d'immortali
 virtù qual vincitor modesto e pio
 con ardente disio
 di cantar lui m'infiamma
 (vv. 1- 8)

Manifestando fin dall'esordio la natura celebrativa del componimento, Minturno procede così a quella «deificazione» di personaggi insigni e potenti che, come abbiamo già visto, è abbondantemente praticata nel corso del Cinquecento ed è regolata sempre sul medesimo registro dell'accumulazione di lodi, dell'apoteosi e del fasto.

A margine di questa analisi della lirica minturniana, possiamo infine soffermarci brevemente su altri elementi significativi che ne denotano l'artificiosità, rintracciabili in tutti i testi politici esaminati. Il fitto insieme di rimandi e di intertestualità determinano il continuo impiego delle stesse citazioni, dello stesso lessico e dei medesimi argomenti, provenienti dal serbatoio petrarchesco. Si veda ad esempio l'incipit della canzone al Tevere, che si trova riutilizzato all'interno del componimento in morte di Ferrante e stavolta rivolto al Po': «Rapido Po', con quai modi, e costumi» (v. 144). Oppure il ricorrente aggettivo «barbarico» associato ogni volta ad un sostantivo variabile, anch'esso di topica matrice petrarchesca (*Rapido fiume* v. 95: «calcando l'ira del barbarico angue»; *Padre del ciel*, v. 66: «Barbarico furor senza virtude»; *Quella già per addietro alterna Donna* v. 35: «barbarico furor mi mena a morte»; *Qual semideo* v. 57: «barbarico angue»). Si rileva inoltre quasi un'ossessione nominalistica che vede Minturno dislocare nelle sue canzoni politiche numerosissimi riferimenti geografici a regioni, fiumi, città, anche in questo caso appropriandosi di una caratteristica che si riscontrava già in Petrarca, per marcarla a dismisura. Così in *Rapido fiume* troviamo elencati il «Mar Tirreno», il «Tago ispano» l'«Indo Idaspe», il «Caspe»; il «buon Appio», «l' Indo e 'l Mauro», il «Battro» e leggiamo versi costruiti esclusivamente sull'enumerazione geografica: «Ond'Istro, Ibero, Eufrate, Nilo, Indo, Ebro / chinare la fronte al valoroso Tebro». Lo stesso insieme di riferimenti si ritrova quasi interamente nella canzone al Papa in mezzo a svariate altre indicazioni che cumulano i riferimenti territoriali: «Rodano», «Garonna», «Ardenna», «Pireneo», «Danubio», «Reno», «Francia», «Ispagna», «Siria», «Tauro», «Macedonia», «Battro», «Mauro»; «Vedete ben quanto diparte, e chiude / Nilo, Eufrate, Meandro, Tana, et Ebro/ Che tutto è in forza di rabbiosi cani. / Or contra il Ren, contra il famoso Tebro / Ne vien guastano intorno a l'Istro i piani» (vv. 61-65). E anche tra *Quella già per addietro altera Donna* e la

canzone pindarica all'imperatore, scorgiamo nuovamente il foltissimo insieme di cenni ammassarsi freneticamente: «Brenta», «Parma», «Milano», «Galia», «Lodi» e «Como», «Adda», «Novara», «Marsiglia», «Francia»; «Africa», «Asia», «Scizia», «Grecia», «Ungheria».

Concludendo, la lettura delle canzoni politiche di produzione meridionale testimonia la piena fedeltà dell'ambiente letterario della Napoli spagnola al dominio di Carlo V. Le ragioni formali sottese alla sperimentazione del genere non sono, infatti, in contraddizione con le esigenze dettate dalla contingenza storica. Le battaglie imperiali, e tra tutte, l'impatto emotivo generato dal conflitto con i turchi, determinano speranze e paure che con decisione fanno incursione nella materia poetica. Se l'*elocutio* è quella dell'artificio, potremmo allora dire che, in questi componimenti, l'*inventio* degli argomenti ha origine nel momento in cui in cui il classicismo politico di matrice petrarchesca trova la propria attualità nella Storia.

Parte III – Figurazioni

I. La rappresentazione dell'Italia

1.1 Un'espressione letteraria

Nell'Italia della frammentazione politica, la normalizzazione linguistica e grammaticale teorizzata da Bembo e concretatasi nella *koinè* petrarchista è un fattore socio-culturale omologante. Il petrarchismo, infatti, altro non è che un modello unico di lingua volgare a uso di gruppi egemoni e persone colte. Sulla scorta di questo modello, centinaia di persone di provenienza geografica differente si riconoscono in uno stesso sistema culturale ed esercitano le medesime pratiche di composizione dei testi poetici. Questo processo rappresenta il tentativo di resistenza che la poesia oppone alle mutazioni in atto, all'assenza di un centro sociale e politico e alla crisi degli Stati italiani. In questo contesto, anche la lirica di argomento politico gioca un ruolo determinante nella fondazione di una mitologia culturale e identitaria italiana. Riallacciandosi a Petrarca e alla linea umanista da questi inaugurata, il petrarchismo politico perpetua un repertorio figurativo e ideologico che si fisserà stabilmente nella tradizione poetica classicistica. Questa specifica forma di *imitatio* petrarchesca agisce così anch'essa in direzione centralizzante, partecipando a quella progressiva soppressione delle «origini municipali» che è propria dell'Italia di inizio Cinquecento.¹

Gli studi che si sono occupati del rapporto tra letteratura e formazione dell'identità nazionale hanno dimostrato come l'Italia, prima di rappresentare una realtà politica e «un'espressione geografica», sia stata «un'espressione letteraria»

¹ A proposito della negazione delle origini municipali, alla base dell'istituzione dei nuovi modelli culturali rinascimentali cfr. G. Mazzacurati, *Il rinascimento dei moderni*, cit.

di lunghissima durata immaginata da poeti e scrittori.² Le spinte unificanti, che nel Cinquecento agiscono in direzione della fondazione di una coscienza letteraria italiana, convivono con il diffuso senso di crisi che la lirica politica dei poeti petrarchisti recupera dalla tradizione letteraria e tramanda per mezzo dei propri inviti alla restaurazione dell'antica grandezza perduta e nel suo diffuso piangere un'Italia irrimediabilmente piagata e sottomessa. Il petrarchismo cinquecentesco sembra quindi contribuire anch'esso alla costruzione di una coscienza identitaria italiana in un momento storico in cui l'Italia è ben lontana da qualunque processo di formazione di Stato moderno.

In questa sezione riprenderemo i testi fin qui analizzati per mostrare la ricorrenza di alcuni nuclei semantici e di alcune figurazioni che, proprie dell'archetipo petrarchesco, si radicano stabilmente nella lirica cinquecentesca, contribuendo alla creazione di una narrazione culturale e politica identitaria: la rappresentazione dell'Italia, il rapporto con l'immagine dello straniero, la contrapposizione tra Occidente e Oriente nell'epoca della guerra contro i turchi. Ma dall'analisi di queste figurazioni ricorrenti potremo scorgere anche le tensioni di cui si compone la narrazione unitaria, a vantaggio di un panorama composito, specchio della geografia politica della penisola e dei posizionamenti dei suoi ceti intellettuali.

² La fortunata asserzione di un'Italia «espressione letteraria» più che geografica fu pronunciata da Carducci nel suo discorso *Presso la tomba di Petrarca*: «Quando il principe di Metternich disse l'Italia essere una espressione geografica, non aveva capito la cosa; ella era una espressione letteraria, una tradizione poetica», cfr. G. Carducci, *Edizione nazionale delle Opere*, vol. VII, *Discorsi letterari e storici*, Zanichelli, Bologna 1935, pp. 329-355. Nel campo degli studi sulla costruzione dell'identità nazionale si rimanda ancora ai seguenti lavori sul caso italiano: A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origine dell'Italia unita*, cit., M. S. Sapegno, «Italia», «Italiani», cit.; S. Jossa, *L'Italia letteraria*, cit. Di Gesù, *Una nazione di carta*, cit.

1.2 Decadenza e riscatto

Se raffrontata alla ricorrenza di certo lessico di carattere amoroso, la parola «Italia» non è di certo tra quelle in cui capita di incorrere più spesso tra le rime cinquecentesche.³ L'analisi qui condotta sulla poesia di argomento politico consente però di affermare che, nei limiti di quello che rimane comunque un genere minoritario, il termine non è per nulla raro, e che, al contrario, se ne incontrano svariate occorrenze all'interno di quasi tutte le raccolte prese in esame. La frequenza con la quale nelle pagine precedenti ci siamo imbattuti nella parola «Italia», ci aiuta a riflettere su un dato dall'evidenza immediata. L'Italia del Cinquecento non è una realtà politica né un'esperienza concreta per la maggior parte delle persone che vivono la penisola, eppure è ben viva e definita nell'immaginario culturale di una ristretta cerchia di letterati che nei loro versi non di rado vi fanno riferimento. L'idea e la coscienza dell'Italia sono dunque del tutto letterarie, così come lo è la percezione di una identità italiana che in qualche modo accomuna intellettuali provenienti da luoghi geograficamente e politicamente distanti tra loro. Il termine «Italia», non per nulla, si incontra tra le rime di un napoletano filo-imperiale come Ferrante Carafa, tanto quanto in quelle di un modenese stanziato alla corte pontificia come Francesco Maria Molza o di un fiorentino esule presso la corte francese come Luigi Alamanni.

Gli studi critici che si sono dedicati ad approfondire le dinamiche di costruzione letteraria dell'identità nazionale hanno dimostrato come prima di ogni appartenenza geografica, etnica o politica sia proprio la letteratura italiana a rappresentare il principale fattore di costruzione di una coscienza nazionale. In questo quadro, Petrarca assume il ruolo di archetipo che, insieme a Dante, definisce i contorni di una penisola avvertita come geograficamente e culturalmente unita.⁴

³ Lo osserva anche Fedi, introducendo il sonetto di Della Casa *Dolce umiltade e fatti egregi e magni*, contenente il riferimento all'Italia. Cfr. R. Fedi, *Una repubblica letteraria*, cit., p. 21: «Prendiamo le mosse da un dato statistico. Nella lirica del Rinascimento [...] il termine *Italia*, tanto per cominciare, appare di rado. ».

⁴ Sulla costruzione letteraria dell'identità nazionale a partire dalle origini trecentesche cfr. S. Jossa, *L'Italia letteraria*, cit., p. 21 e sgg.; N. Costa – Zalessow, *The personification of Italy from Dante through the Trecento*, «Italice», n. 68, 1991, pp. 316-331; sul ruolo determinante di Petrarca nella costruzione identitaria italiana cfr. M. Sapegno, «Italia», «Italiani», cit., che osserva come mentre in Dante il termine «patria» indichi sempre Firenze, è con Petrarca che questo inizia a indicare

Le canzoni politiche del *Canzoniere*, sulla scorta dell'invettiva dantesca di *Inf* VI, immortalano l'Italia nella propria parabola di decadenza, scissa tra l'aspirazione ideale alla gloria e alla grandezza dell'epoca romana e, di contro, la miseria della realtà presente. Il petrarchismo cinquecentesco recupera e perpetua il *topos* del pianto per le sorti della patria, accompagnato dalla conseguente esortazione alla riscossa italiana. L'imitazione del Petrarca politico nel Cinquecento, infatti, stabilizza un vero e proprio genere che prevede la lamentazione per le sorti dell'Italia secondo formule ben definite. Sulla scorta del *Canzoniere* i componimenti cinquecenteschi che si confrontano con il tema replicano moduli discorsivi che, tanto nella forma breve del sonetto, quanto in quella estesa della canzone, vedono generalmente l'«io» del poeta abbandonarsi alla considerazione della decadenza italiana, sospirando e piangendo. Spesso il soggetto lirico invoca anche un determinato «tu» che può corrispondere a uno o più Signori illustri, a Dio, così come può essere rappresentato dalla stessa Italia, da Roma, da un'altra città o da un elemento naturale come un fiume. In alcuni casi, poi, all'interno di questo modulo si possono riscontrare inserzioni di estensione variabile in cui l'«io» del poeta cede la parola a un altro soggetto, per mezzo di prosopopee e discorsi diretti.

Anche dai lirici cinquecenteschi l'Italia è immaginata come un'entità naturale, chiamata a confrontarsi con il mito di Roma. Così nel sonetto di Bembo che abbiamo più volte citato, *O pria sì cara al ciel del mondo parte*, l'Italia non è esplicitamente nominata ma è una terra che «pria» fu dominatrice, mentre «omai» è colpita dalle popolazioni che le furono serve. La stessa contrapposizione temporale attraversa anche i sonetti politici di Della Casa, dove anche in questo caso all'Italia di oggi, è contrapposta la Roma del passato: «terra più ch'altra pria lieta e felice / fatt'è per dura mano ignuda, esangue» è l'Italia, stavolta esplicitamente citata, del sonetto LXVII. Ma il motivo è frequentissimo all'interno del nostro *corpus*, tanto che si potrebbe dire che tutti gli esempi di componimenti civili rintracciati sembrano doversi confrontare più o meno esplicitamente con la questione. Dedicati al compianto per le sorti della patria e all'esortazione alla

l'Italia. Sulla sostituzione di Petrarca con Dante nel ruolo di padre della nazione, operata dal canone ottocentesco risorgimentale cfr. A. Quondam, *Petrarca, l'Italiano dimenticato*, cit.

restaurazione della grandezza antica sono innanzitutto alcuni testi cinquecenteschi molto vicini all'esempio petrarchesco. Sebbene l'elenco sia lungo – e si potrebbero forse richiamare a questo proposito tutti i testi che ripropongono l'invocazione «Italia mia» – prendiamo ad esempio di questa tipologia il sonetto *Dal pigro et grave sonno ove sepolta* di Guidiccioni:

Dal pigro et grave sonno, ove sepolta
sei già tanti anni, homai sorgi et respira,
et disdegnosa le tue piaghe mira,
Italia mia, non men serva che stolta.

La bella libertà, ch'altri t'ha tolta
per tuo non san'oprar, cerca et sospira;
e i passi erranti al cammin dritto gira
da quel torto sentier, dove sei volta.

Ché, se riguardi le memorie antiche,
vedrai che quei che i tuoi triumphs ornaro,
t'han posto il giogo et di catene avvinta:

L'empie tue voglie a te stessa nemiche,
con gloria d'altri et con tuo duolo amaro,
misera, t'hanno a sì vil fine spinta.

(G. Guidiccioni, *Rime*, 4)

Accanto alla formula allocutiva e incipitaria di *Rvf* 128 il sonetto riprende dalla stessa canzone l'accusa contro le divisioni interne alla penisola che ne hanno causato la rovina, e ripropone la figurazione del sonno dell'Italia tratta da *Spirto gentil*, oltre ad alcune esatte citazioni testuali, proprie del repertorio civile petrarchesco (le «piaghe», il «giogo», le «voglie» nemiche). Tutto il componimento è attraversato dal motivo della decadenza da un passato glorioso a un presente di oppressione, e dal conseguente richiamo alla ribellione. La vera Italia è quella resa inerme dal sonno, cui il poeta si rivolge incitandola a risorgere e a riconoscere la propria condizione di serva e vittima. La sua storia è quella della «bella libertà» che le è stata sottratta e delle «memorie antiche» fatte di

trionfi e glorie, ed è questo il «cammin dritto» che essa deve nuovamente imboccare. Il presente invece è quello del «torto sentier», delle «catene» che i popoli un tempo sottomessi le hanno adesso imposto.

Il motivo di un passato aureo da rimpiangere si riscontra anche all'interno di altri testi di ambiente romano. Si veda il sonetto seguente dedicato da Coppetta de Beccuti alla «misera Roma», sconvolta dalle ostilità tra la famiglia dei Farnese e quella dei Colonna:⁵

Dopo tante percosse e tante offese,
spogliati i tempi, accesa e rovinata
e tante volte e di sì stran paese
a tante genti in preda abbandonata,

misera Roma, poi che l'armi ha stese
nel tuo bel petto, ov'or cerca l'entrata,
il proprio figlio, quai schermi o difese
ti renderan mai più lieta e beata?

Già regina del mondo, or quella or questa
Gente ti die' tributo e fessi amica:
or di quei primi figli è spento il seme.

Il Tebro il sa, ch'a la memoria antica
De' primi figli spesso alza la testa
E con fronte di toro irato freme.
(F. Coppetta de Beccuti, *Rime*, CVII)

Dopo essere stata offesa dai popoli stranieri, scrive Coppetta de Beccuti, la città adesso è colpita dal proprio stesso «figlio». Anche l'accusa, che il poeta e funzionario farnesiano rivolge ai Colonna, di offendere Roma attaccandola con le proprie scorrerie cerca legittimazione nella topica evocazione della grandezza antica. Il sonetto compiangere la città oggi in rovina, un tempo «regina del mondo». I nuovi figli traditori evocano la memoria dei «primi figli» romani, la cui stirpe si è definitivamente estinta. La contrapposizione è quella la consueta: la miseria, le

⁵ Così secondo Chiorboli, in G. Guidiccioni-F. Coppetta de Beccuti, *Rime*, cit. p. 194.

difficoltà e le divisioni del presente da un lato, la gloria antica di un passato dai contorni mitici e ideali, dall'altro.

Anche una catastrofe naturale come quella di un'inondazione del Tevere a Roma può innescare il rimpianto degli «avi antichi» e delineare i tratti di un'era aurea, irrevocabilmente perduta, in cui si viveva in sintonia con la natura. Così nel sonetto di Daniello, incluso nell'antologia giolittina del '45, dedicato a uno straripamento del fiume, definito addirittura più rovinoso dello stesso sacco (vv. 10-11), la relazione tra la città e il Tevere è ormai scissa tragicamente: il fiume inonda il «bel corpo» di Roma e gonfio di ira sembra volerle consapevolmente rinfacciare i tempi in cui essa dominava il mondo intero (v. 14):

Quant'era il me', seguendo 'l buon costume
De gli avi antichi, in onorati affanni
Nudir le membra tue sott'aspri panni
D'acqua e di ghiande, tra le selve e 'l fiume,

Ch'abondar d'altri cibi e in ostro e piume
Ociosa menarne i giorni e gli anni,
Roma or più no, ma fatta ne' tuoi danni
Breve favilla di sì chiaro lume;

Poi che sdegnando l'una e l'altra sponda
(Quel che non puotè far turbato il Reno
Poc'anni avanti e l'orgoglioso Ibero)

Il Tebro tutto il tuo bel corpo innonda,
E par che dica d'ira e di duol pieno:
"Sì vada chi del mondo ebbe l'impero".

(B. Daniello, in *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, LXI, 2)

Il motivo si incontra ancora nei tanti testi d'encomio nei quali i poeti celebrano il proprio principe di riferimento, lodandolo come colui il quale risolleverà le sorti di Italia, riportandola all'antico onore. Abbiamo già fatto riferimento al circolo di letterati che si rivolgono in questo senso a Ippolito de' Medici, riponendo reali speranze nel progetto di guida e liberazione italiana che

questi sembra aver effettivamente ispirato. Così nei sonetti di Molza, e nella canzone *Signor che in su'l fiorir degli anni vostri*, il cardinale è designato come colui il quale dovrà ricondurre l'Italia e Roma alla grandezza che esse hanno storicamente conosciuto. Sono numerosi i testi poetici del Cinquecento che utilizzano il motivo come mero strumento propagandistico della politica del principe dedicatario e della sua figura. Così ad esempio Benedetto Varchi, nella serie dei *Ducali* contenuta nella sua raccolta, elogia Cosimo de' Medici quale pacificatore della Toscana, ma anche più ampiamente restauratore dello splendore «d'Italia tutta» (CCCXXXVI, v. 1), nuovo «Numa Pompilio» capace di sanare le piaghe di Roma e riportarla agli «antichi pregi» e ai «sovrani onori» (CCCXL). A conclusione della lunga serie dedicata alla famiglia di Cosimo, inoltre, Varchi si rivolge ad Antonio, quinto figlio del duca, celebrandone le future imprese, anche in questo caso invocando la liberazione dell'Italia, descritta nei consueti termini petrarcheschi della donna «afflitta», «vecchia», e malata (vv. 5-8):

Quinta del mio signor prole novella,
 Tu a far liete di te le tue contrade,
 Giunto hai, tra mille nato e lance e spade,
 All'altre quattro la più forte stella:

Onde la sozza, afflitta Italia, ancella
 Oggi, che vecchia e 'nferma langue e cade.
 Anzi al fiorir della tua verde etade,
 Libera fia per te, gioiosa e bella;

E 'l Tracio re che all'Oriente il giogo
 Posto, il fren porre all'Occidente agogna,
 E i nostri lidi ognor percuote e spoglia,

Come chi 'l danno suo dormendo sogna,
 Senza punto saver ciò che l'addoglia,
 Piange del regno suo l'ultimo rogo.
 (B. Varchi, *Opere*, CCCLI)

Perfino alcuni testi d'occasione che sono finalizzati alla celebrazione dei momenti di vita di corte, delle feste, dei matrimoni, delle nascite e delle morti, possono recuperare il consueto *topos* della decadenza dell'Italia e del suo necessario riscatto verso la grandezza che merita in virtù del retaggio romano. Un matrimonio che abbiamo già visto essere stato ampiamente celebrato dai poeti della corte farnesiana come quello tra il duca d'Urbino e Vittoria Farnese, conduce Raineri a riprendere il motivo in chiusura di un epitalamio in cui si auspica la nascita di una nuova stirpe che risollevi le sorti dell'Italia e la riporti al proprio stato di «regina»:

Nasca di Voi stirpe a Italia ond'ella
Trionfi, e volga a quei le nostre doglie,
Che fatta l'hanno di regina ancella.
(A. F. Raineri, *Cento sonetti*, LIX, vv. 12-14)

Lo stesso vale per il genere dei componimenti di compianto in morte di uomini illustri. Si veda ancora la canzone che Minturno dedica alla morte di Ferrante d'Avalos. Qui Roma è la «già per adietro altera donna» dell'incipit che giace «grave» e «dogliosa», indossa una «mesta gonna» ed è priva della «sua corona» (vv. 7-9). Nella seconda stanza del componimento, la tradizionale personificazione prosegue con l'intervento diretto di Roma, che prende la parola per piangere la scomparsa del proprio amato condottiero:

E tu tel vedi o sempiterna luce,
Chè 'l mondo co' tuoi lumi tempri, e reggi,
E tutto cangi col tuo corso obliquo,
Perché mi togli il mio possente duce,
Per adornare i tuoi celesti seggi,
(Ò malvagia Fortuna, ò caso iniquo,
Qual non avvenne in questo, ò 'n tempo antiquo)
E ch'io rimanga in così cieco errore?
Or non bastava, che l'antico onore,
L'antico nome, e l'onorato regno,
Non so per qual disdegno,
Tolto m'havei? Non er'io pur del mondo

L'alta Reina, e col favor secondo
La vincitrice di tutte altre genti?
Or con duo sproni ardenti
Barbarico furor mi mena a morte,
O fiera rabbia, o dispietata sorte.
(A. S. Minturno, *Rime et prose*, p. 158, vv. 20-36)

La donna si rivolge alla «sempiterna luce» divina e inveisce contro la «malvagia fortuna», ponendo la scomparsa di Ferrante sulla scia dolorosa dei tanti mali già sopportati, che l'hanno vista rimanere priva dell'«antico onore» dell'«antico nome» e dell'«onorato regno». Il pianto per il «possente duce» si trasforma così nel lamento per le sventure di quella che un tempo fu «vincitrice di tutte altre genti» e che oggi si trova costretta a soccombere al «barbarico furor» degli stranieri. Anche il genere della canzone funebre, dunque, può lasciarsi contaminare dal repertorio derivato dalla canzone civile petrarchesca. E anche un argomento stabile e ricorrente come quello della contrapposizione tra la misera Italia del presente e l'«alta Reina» romana antica, si rivela parte di un repertorio ben consolidato da prestare in maniera mobile a svariate realizzazioni di utilizzo.

1.3 Geografie petrarchiste: gli spazi simbolici della nazione

L'Italia della letteratura è caratterizzata da confini geografici identificati con precisione. L'idea che la penisola racchiusa tra le Alpi e il mar Mediterraneo rappresenti un'unità territoriale è infatti antica quanto la sua presunta e ideale coesione culturale. Anche nel caso della stabilizzazione dell'Italia come espressione geografica, la letteratura assume la funzione di registrare un immaginario collettivo e rafforzarlo per mezzo della propria azione di simbolizzazione dello spazio.⁶

Prima di Petrarca, è ancora Dante che nel *De vulgari eloquentia* si occupa di offrire una descrizione complessiva della penisola segnalandone le appartenenze territoriali e immaginando di guardarla da nord a sud, dividendola da questa prospettiva in due parti, una a destra e l'altra a sinistra. L'Italia di Dante – o meglio il Latium, come si trova scritto nel trattato – è attraversata dagli Appennini, bagnata da due mari e contempla già al proprio interno il Friuli, ma anche l'Istria e le isole di Sicilia e Sardegna:

Dicimus ergo primo Latium bipartitum esse in dextrum et sinistrum. Si quis autem querat de linea dividente, breviter respondemus esse iugum Apennini, quod, ceu fictile culmen hinc inde ad diversa stillicidia grundat, aquas ad altera hinc inde litora per imbricia longa distillat, ut Lucanus in secundo describit. Dextrum quoque latus Tirrenum mare grundatorium habet; levum vero in Adriaticum cadit.

Et dextri regiones sunt Apulia, sed non tota, Roma, Ducatus, Tuscia, et Ianuensis Marchia; sinistri autem pars Apulie, Marchia Anconitana, Romandiola, Lombardia, Marchia Trivisiana cum Venetiis. Forum Iulii vero et Istria non nisi leve Ytalie esse possunt; nec insule Tirreni maris, videlicet Sicilia et Sardinia, non nisi dextre Ytalie sunt, vel ad dextram Ytaliæ sociande.⁷

⁶ Sul ruolo esercitato dalla tradizione letteraria nella definizione geografica della nazione cfr. M. Di Gesù, *Il Bel Paese: una geografia letteraria*, in Id., *Una nazione di carta*, cit., pp. 65-84; sull'azione di simbolizzazione dello spazio da parte della letteratura cfr. G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori, Napoli 2010.

⁷ «Diciamo dunque per prima cosa che l'Italia è divisa in due parti, una di destra e una di sinistra. E se qualcuno chiede qual è la linea divisoria, rispondiamo brevemente che è la giogaia dell'Appennino; la quale, a seconda che il colmo della vena acquifera faccia sgrondare le acque o di qua o di là in rivoli divergenti, così le fa colare, per lunghi canali, ora nell'uno ora nell'altro litorale, come descrive Lucano nel secondo libro: e la parte destra ha come sgrondatoio il Mar Tirreno, la sinistra defluisce nell'Adriatico. E le regioni della parte destra sono l'Apulia, ma non

La descrizione dantesca di questo territorio accompagna quindi la definizione del volgare letterario illustre nel panorama composito dei numerosi volgari italiani. La ricerca di una unità linguista determina perciò, fin da Dante, la necessità di una definizione geografica dell'Italia. Anche nella letteratura petrarchesca si trovano disseminate alcune descrizioni dell'Italia che ci consegnano una cartografia immaginaria simile. È Petrarca che per primo, in una delle *Epistole metriche*, descrive la forma dell'Italia paragonandola ad una gamba.⁸ Soffermandoci qui al solo *Canzoniere*, accanto alla celebre terzina conclusiva del sonetto 146 *O d'ardente vertute ornata et calda* («Poi che portar nol posso in tutte et quattro / parti del mondo, udrallo il bel paese / ch'Appennin parte, e 'l mar circonda et l'Alpe», vv. 12-14) bisognerà ricordare anche l'accenno alla barriera costituita dalle Alpi che Petrarca mostra di considerare saldamente un confine naturale tra l'Italia e i popoli tedeschi nella canzone 128, vv 33-35: «ben provide Natura al nostro stato, / quando de l'Alpi schermo / pose fra noi et la tedesca rabbia». E nella stessa canzone si compie un'ulteriore operazione simbolica nella definizione della penisola associata per la prima volta al termine «patria»: «Non è questa la patria in ch'io mi fido / madre benigna et pia», vv. 84-85.

La lirica petrarchista eredita l'immaginario che assegna all'Italia una forma territoriale determinata e visibile. Riferimenti alle sue caratteristiche geografiche, infatti, si trovano spesso nei sonetti e nelle canzoni che abbiamo analizzato. Le Alpi, gli Appennini e i fiumi della penisola sono di frequente nominati e accomunati dall'esser elementi propri di uno stesso spazio, inesistente sulla carta geopolitica del Cinquecento, ma ben chiaro su quella letteraria. Per via dell'*imitatio* del modello petrarchesco, sono innanzitutto i versi del sonetto 146 del *Canzoniere* a essere ripresi e, di conseguenza, a innescare la medesima

tutta, Roma, il Ducato, la Toscana e la Marca Genovese; quelle della parte sinistra sono una parte dell'Apulia, la Marca Anconetana, la Romagna, la Lombardia, la Marca Trevigiana con Venezia. Il Friuli e l'Istria, poi, non possono appartenere che all'Italia di sinistra, né le isole del Mar Tirreno, cioè la Sicilia e la Sardegna, possono appartenere se non all'Italia di destra, o piuttosto sono da associare alla parte di destra». D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, I, X, in Id., *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, con introduzione di M. Santagata, Mondadori, Milano 2011, pp. 1242 -1251.

⁸ F. Petrarca, *Epistole metriche, Ad Luchinum Vicecomitem* (II, II) in Id., *Rime, trionfi e poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, Ricciardi, Milano-Napoli 1951, pp. 760-763.

rappresentazione dei confini del suolo italico. Nel nostro *corpus* se ne rintracciano alcune citazioni tra Bembo, Coppetta De Beccuti e Muzzarelli:

O pria sì cara al ciel del mondo parte,
che l'acqua cigne e 'l sasso orrido serra,
o lieta sovra ogni altra e dolce terra,
che 'l superbo Appennin segna e diparte
(P. Bembo, *Rime*, CXXI, vv. 1-4)

Oh quanto han da sperar gli animi egregi,
oh quanto l'arme, oh quanto il bel paese
ch'Appenin parte e 'l mar circonda e l'Alpe!
(F. Coppetta De Beccuti, *Rime*, C, vv. 12-14)

Tutto il nostro felice almo paese,
Quantunque l'Alpi e 'l mar cingono intorno
E parte il re d'i monti alto Appennino
(G. Muzzarelli, *Terreno Giove, a cui l'alto governo* vv. 43-45)

La «cara al ciel del mondo parte», il «bel paese» e il «felice almo paese» sono unità territoriali descritte alla stessa maniera di Petrarca, per mezzo degli stessi elementi demarcatori: le Alpi, gli Appennini, il mare. Oltre allo schema dettato dalla citazione petrarchesca, si riscontrano anche altre formule di descrizione territoriale che dialogano con il modello lasciando tuttavia invariato il principio di associare l'idea di Italia a un preciso insieme di elementi geografici. Le Alpi conservano il tradizionale ruolo di barriera separatrice e di confine estremo della penisola italiana in questi due passi tratti da sonetti di Carafa e Galeazzo di Tarsia:

Come tra le fredd'Alpi, che Lamagna
Parton da Italia, esce, cadendo al basso
Un picciol rio, che poi di passo in passo
Di mill'altri col corso s'accompagna
(F. Carafa, *Come tra le fredd'Alpi, che Lamagna*, vv. 1-4)

Già corsi l'Alpi gelide e canute,

Mal fida siepe a le tue rive amate,
Or sento, Italia mia, l'aure odorate
E l'aer pien di vita e di salute.
(Galeazzo di Tarsia, *Rime*, XLI, vv. 1-4)

Raineri, in uno dei sonetti dedicati all'unione tra Guidobaldo della Rovere e Vittoria Farnese, celebra la nascita del primogenito della coppia come «pegno a l'Italia» ed esorta gli elementi naturali della penisola a rallegrarsi del «divin parto»:

Risuoni or l'Appennin 'Vittoria bella'
E 'Vittoria' l'Isauro, ove l'accoglie
L'Adria, 'Vittoria', il Tebro ove si scioglie
Nel gran Tirreno, e 'n questa parte 'n quella.
(A. F. Raineri, *Cento sonetti*, LXVII, vv. 5- 8)

Accanto alla catena montuosa degli Appennini, al mar Tirreno e alle due parti della penisola, il sonetto cita tre fiumi che scorrono in luoghi diversi dell'Italia: l'Isauro, l'Adria e il Tevere. Proprio i fiumi occupano un ruolo di prim'ordine all'interno della geografia immaginaria tramata dalla poesia e Raineri non è il solo a farvi riferimento quando parla dell'Italia. Sappiamo che nel *Canzoniere* i corsi d'acqua costituiscono spesso delle figure testuali il cui significato oltrepassa la realtà paesaggistica per acquisire nel testo senso metaforico e mitopoietico.⁹ Procedimenti retorici come quello dell'*enumeratio* e dell'allocuzione rivolta ai fiumi sono propri di Petrarca. Si pensi alle invocazioni al Rodano e al Po' dei sonetti 180 e 208, o al caso eclatante del sonetto 148, che comprende l'elenco di ben 24 corsi d'acqua contrapposti all'eccezionalità del «bel rio» su cui si specchia Laura. *Enumeratio* e allocuzione associate ai fiumi si riscontrano anche nei nostri componimenti civili. Ne abbiamo già parlato a proposito delle canzoni di Minturno, sia quando ci siamo soffermati a mostrare l'interesse nominalistico che spinge il poeta a elencare continuamente elementi

⁹ Sulle figure dei fiumi nel *Canzoniere* cfr. G. Güntert, *Petrarca: intorno ai sonetti dei fiumi*, in *Petrarca e i suoi lettori*, cit., pp. 79-89

geografici, sia quando abbiamo analizzato la canzone *Rapido fiume, che d'eterna fonte*, nella quale egli inscena un dialogo con il Tevere sulla scorta di *Rvf* 208.

Nel trittico civile del *Canzoniere* un accenno ai fiumi si trova nella canzone 128 dove, nella prima stanza, il «Tevero et l'Arno, / e'l Po» indicano l'Italia intera. La figura della metonimia geografica ricorre spesso anche nella poesia di argomento politico dei petrarchisti. Il frequente riferimento ai fiumi si spiega, infatti, alla luce della valenza che questi assumono nel farsi simbolo dell'Italia tutta. Con questo intento Guidiccioni cita i tre corsi d'acqua principali della penisola nel sonetto *Il Tebro, l'Arno e 'l Po queste parole*:

Il Tebro, l'Arno e 'l Po queste parole
formate da dolor saldo e pungente
od'io, che sol ho qui l'orecchie intente,
accompagnar col pianto extreme et sole:

«Chiuso et sparito è in queste rive il sole
et l'accese virtù d'amore spenta;
ha l'oscura tempesta d'occidente
scossi i bei fior de' prati e le viole,

et Borea ha svelto il mirto e 'l sacro alloro,
pregio et corona vostra, anime rare,
crollando i sacri a Dio devoti tetti:

non havrà 'l mar più le nostr'acque chiare,
né, per gli omeri sparse i bei crin d'oro,
for le nimphe trarran de l'onde i petti».

(G. Guidiccioni, *Rime*, 9)

Nel componimento, il Tevere, l'Arno e il Po' levano il loro lamento di dolore congiunto causato dall'«oscura tempesta d'occidente», dietro la quale si scorgono le guerre che sconvolgono l'Italia e l'Europa, e probabilmente anche la memoria del sacco di Roma. I tre fiumi sono accomunati dal far parte del medesimo territorio colpito da sciagure, del quale si descrive non soltanto la distruzione del paesaggio naturale, ma anche la decadenza della civiltà artistica e

umanistica simboleggiata dal «sacro alloro» svelto (v. 9) e dalle chiese romane che crollano (i «sacri a Dio devoti tetti», v. 11). I fiumi diventano così il simbolo di una intera comunità che piange le proprie sorti e ne denotano la territorialità.

L'espedito della prosopopea dei fiumi non è unico nella lirica politica di Guidiccioni, ma ricorre anche nel sonetto *Excelso et primo honor de gli avi tuoi* (1), nel quale ancora, in maniera affine al testo sopra riportato, il «Tebro» prende la parola direttamente per esortare il duca di Urbino Francesco Maria della Rovere a correre in soccorso di Roma in occasione del sacco:

Excelso et primo honor de gli avi tuoi
sostegno fido de l'Italia et caro,
mira che giogo vil, che duol amaro
preme or l'altrice de' famosi eroi.

Habita morte ne' begli occhi suoi,
che fùr del mondo il sol più ardente et chiaro;
ne piagne il Tebro et grida: «O spirto raro,
movi le schiere, onde tanto osi et puoi,

Et qui ne vien, dove lo stuol de gli empi
fura le sacre et gloriose spoglie
et tinge il ferro d'innocente sangue:

le tue vittorie et le mie giuste voglie
e i difetti del fato, ond'ella langue,
Tu, che sol déi, con le lor morti adempi».
(G. Guidiccioni, *Rime*, 1)

Anche qui, alla personificazione di Roma, «altrice dei famosi eroi», donna dal passato glorioso e oggi decaduta, si accompagna dunque la prosopopea del Tevere che, simbolo della città, prende la parola contro lo «stuol de gli empi» lanzichenecchi che la oltraggiano, dando voce all'invocazione del poeta e elevandosi ancora a spazio simbolico della proto-nazione italiana, fondata sul mito di Roma.

1.4 La personificazione femminile

Accanto alla codificazione dei suoi tratti geografici, se vi è una figurazione dell'Italia che la poesia fonda e poi ripropone per secoli fino a ottenerne il radicamento nell'immaginario collettivo nazionale, è quella della sua rappresentazione al femminile.¹⁰ L'Italia, fin dalle origini della letteratura italiana, è una donna, per lo più vittima sofferente, schiava sottomessa o femmina corrotta. Lo è nell'invettiva di Dante, quando da dominatrice del mondo è descritta come una meretrice depravata: «non donna di province», come la voleva il destino romano di *domina provinciarum*, ma «bordello» (Pg VI). E lo è nelle canzoni di Petrarca, dove tra *O aspectata in ciel*, *Spirto gentil* e *Italia mia*, è madre di figli traditori, donna «vecchia, otiosa et lenta» e colpevolmente addormentata, «neghittosa» nel fango, ha i capelli scomposti e gli «occhi molli» per il pianto, le «piaghe» inflitte sul «bel corpo». Una personificazione che si sviluppa sulla base della sovrapposizione e della continuità che la Roma antica instaura con l'Italia e la Roma del presente. Questa donna in rovina, infatti, è sempre contrapposta idealmente alla bella e trionfante dominatrice del passato. La lirica cinquecentesca non si sottrae alla tradizione e, al contrario, l'imitazione delle forme petrarchesche e la ricezione di una figurazione già consolidata rendono anche la poesia petrarchista un momento di ulteriore stabilizzazione nel tramandare questa immagine culturale dell'Italia. Conducendo l'analisi dei sonetti e delle canzoni civili, infatti, ci siamo imbattuti continuamente nella classica personificazione. L'Italia è, nei componimenti politici dei poeti cinquecenteschi, una donna vittima, piangente, malata, che giace e implora aiuto e pietà, con le piaghe sparse sul corpo, dalla chioma disordinata e dagli occhi segnati dalle lacrime. E ancora è una madre, in passato generatrice di figli eroici, oggi tradita e colpita da una stirpe

¹⁰ Sulla secolare rappresentazione della nazione al femminile cfr. A. M. Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Einaudi, Torino 2005; S. Jossa, *Da «donna di province» a «matria insana»: l'Italia dei poeti*, in *Il Canto dei Poeti. Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*, a cura di S. Frantellizzi, Casagrande, Milano-Lugano 2011, pp. 233-252; Id., *L'Italia femmina degli italiani maschi*, in Aa. Vv., *Una. D'arme, di lingua, d'altare. Di memorie, di sangue e di cor*, :duepunti, Palermo 2013, pp. 193-220.

degenerare che non guarda più agli esempi del passato, o una vedova a lutto vestita di bende scure.

Ripartendo ancora una volta dal sonetto politico bembiano *O pria sì cara al ciel del mondo parte*, possiamo osservare facilmente, adesso, come il motivo cardine del componimento, ovvero quello della contrapposizione tra la grandezza antica di Roma e la rovina storica e politica contemporanea, faccia uso della tradizionale personificazione femminile dell'Italia. Alla prima quartina che immediatamente palesa la frattura tra passato e presente segue, infatti, l'immagine della patria un tempo «del mar donna et de la terra» (v. 6), che ricalca proprio l'espressione latina della Roma donna di province. La tradizionale personificazione della nazione si compie al v. 8, con l'immagine dei popoli un tempo sottomessi e adesso in guerra contro l'Italia, rappresentati nell'atto di «porre man» nelle sue «treccie sparte». L'Italia donna è dunque identificata nella sua corporeità attraverso uno dei simboli topici della femminilità: i capelli, le trecce violate dalle genti barbare che vi mettono mano. Un'immagine dura, non a caso posta nei due versi centrali del sonetto, che Bembo attinge, si direbbe, col rampino dalla tradizione. La citazione, infatti, è innanzitutto quella di *Spirto gentil* vv. 22-23: «Pon' man in quella venerabil chioma / securamente, et ne le treccie sparte». Le trecce sono sparte, scomposte, e sono quindi già in Petrarca connotate come segno di una femminilità lontana dall'equilibrio dei tratti stilnovisti. Le trecce di Laura nel *Canzoniere* sono bionde, dorate, sciolte dolcemente sul collo, sparse al vento e non vengono mai toccate né violate, in quanto segno di inarrivabile purezza e elementi della bellezza della donna che innescano il desiderio sul poeta. La patria, donna dai capelli scomposti, è invece depravata e raffigurata come oltraggiata, in un'immagine di disordine dissacrante.

In Petrarca era il discusso destinatario della canzone a essere invitato ad afferrare senza timore le trecce di Italia, mettendo da parte la riverenza dovuta alla «venerabil chioma», per trarla in salvo dal «fango» presente (vv. 21-23). Nel sonetto di Bembo, l'atto del mettere mano nei capelli diventa invece metafora di sopraffazione, resa ancora più umiliante dall'insistenza sul fatto che le «genti», oggi conquistatrici, furono un tempo «serve» di Roma (v.7). Il sovvertimento di ruoli di potere mette così in moto il passaggio da un'immagine femminile a

un'altra: dalla *domina* romana che sovrasta gli altri popoli, all'Italia vittima di sopruso. La violenza di genere è allegoria utilizzata consapevolmente per amplificare l'umiliazione della subordinazione territoriale.

La figurazione tramata dai versi bembiani attinge materiale dalla poesia petrarchesca, ma al contempo rimanda a un più fitto sistema di intertestualità. Bembo, infatti, supera in violenza la citazione utilizzata, ma lo fa anche in questo caso non senza trovare precedenti nella tradizione. L'immagine della donna afferrata dai capelli, richiama, infatti, un altro verso di *Spirto gentil* («Le man l'avess'io avolto entro'capegli», v. 14), che a sua volta innesca la memoria di Dante. Significativamente, infatti, un'immagine e un registro che connotano un approccio violento alla femminilità conducono fino alla petrosa *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, dove si trovava già l'azione del mettere mano nei biondi capelli e nelle belle trecce della donna.¹¹ Il Petrarca civile diventa dunque occasione di mediazione per far riemergere elementi danteschi, su un terreno, quello del genere politico, che vede il *Canzoniere* debitore di più luoghi della *Commedia*.

Elementi riconducibili allo stesso sostrato testuale e ideologico petrarchesco si trovano anche nei tre sonetti politici espunti dalla *princeps* delle *Rime* di Giovanni Della Casa: *Struggi la terra tua gentile e pia, Forse però che ne respirar ne lice, Dolce umiltade e fatti egregi e magni*. Gli ultimi due ripropongono anch'essi la stessa figurazione femminile: la nazione letteraria che emerge dai sonetti di Della Casa infatti è una madre oltraggiata. L'Italia è «anticha madre» in *O Aspectata in ciel* (v. 73), Roma è «tanta et tal madre» in *Spirto gentil*, (v.81) e di nuovo l'Italia è «madre benigna et pia» in *Italia mia* (v.85). Nel sonetto *Forse però che respirar ne lice*, la personificazione si esplicita ancora nella raffigurazione del corpo della donna umiliata da «dura mano», denudata, dissanguata (v.6) e, nella prima terzina, piangente. Gli occhi di questa donna sono dunque «or di duol colmi» (v.10), e alle loro lacrime fanno eco quelle

¹¹ D. Alighieri, *Rime*, in Id., *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, cit., vol. I, pp. 495-512; si tratta dei versi dedicati alla vendetta del poeta, che trasforma l'amata da crudele e impietosa torturatrice a vittima torturata: «e fare'l volentier, sì come quelli/ che ne' biondi capelli /ch'Amor per consumarmi increspa e dora / metterei mano, e piacere'le allora. / S'io avessi le belle trecce prese/ che son fatte per me scudiscio e ferza, pigliandole anzi terza/ con esse passerei vespero e squille» (vv. 62-69).

del poeta in chiusura del sonetto, come già avveniva in *Spirto gentil*. L'Italia torna a essere esplicitamente «antica madre» nel sonetto più tardo, *Dolce umiltade e fatti egregi e magni*, che ha molto in comune con il precedente. Identico il tema, quello della decadenza italiana, e comune anche il lessico, con connessioni testuali e ripetizione della stessa serie di rime. La donna è qui di nuovo «mendica, esangue» (v.3), e in questo caso l'allegoria si completa con l'immagine dei figli non all'altezza della madre-patria («Italia de' suoi figli oggi si lagni», v. 4), motivo centrale del componimento.

Le figurazioni di matrice petrarchesca dell'Italia, nei casi analizzati, sono dunque fondamentalmente riconducibili alle due tipologie di cui abbiamo parlato: la prima, soltanto evocata, quella memore della grande Roma classica, donna dominatrice e generatrice di una nobile stirpe; la seconda, l'Italia disgregata del presente, scomposta e colpita, dai figli traditori. L'allegoria tramata dai versi fa sfumare le vicende storiche nel riecheggiamento astratto di un passato romano aureo che, tanto per Bembo quanto per Della Casa, è in linea con la visione ideologica romano-centrica attorno alla quale entrambi – uomini della Chiesa con incarichi di prestigio – vanno collocati.

L'immagine di tradizione petrarchesca dell'Italia donna è continuamente ripresa dai lirici cinquecenteschi, ma si presta anche a dar vita ad alcune interessanti variazioni sul tema. Già nella canzone *O aspectata in ciel* anche l'Europa è oggetto di una simile personificazione al femminile, abbozzata nell'accenno al continente che «sospira», attendendo la nuova crociata in Oriente (vv. 25-30). E nelle vesti di una donna mesta, in difficoltà e ferita questa si incontra anche nei versi petrarchisti. Tra i sonetti e le canzoni cui abbiamo fatto riferimento, l'Europa è «afflitta» nei testi di Daniello e Sandoval di Castro, è cosparsa di «mortal piaghe» nella canzone *Padre del ciel che tutto movi, e reggi* di Minturno, è «inerme» nel sonetto *De la fiera fucina d'Oriente* di Lelio Capilupi, e ha il seno piagato nel sonetto *Voi, ch'avete d'Europa in mano il freno* dello stesso poeta:

Voi, ch'avete d'Europa in mano freno
Dal Re del ciel di cui ministri siete,
Perché con duro spron la rivolgete
Mai sempre in guerra e l'empiagate il seno?

Oimè ché di civil sangue il terreno
Ognor s'impingua e sol indi si miete
Orror di morte, così voi l'avete
D'ossa e di tronchi ricoperto e pieno.

Vinca i cor vostri omai quella umiltade,
che condusse a morir sì crudelmente
Per nostra pace il ver figliuol di Dio;

Da l'alta croce oggi gridar si sente.
Cafa Babel per le Cristiane spade;
E non sparga il mio sangue il sangue mio.
(L. Capilupi, *Rime*, p. 36)

Una figurazione femminile dagli stessi tratti si può incontrare anche in riferimento alla Chiesa. Nella canzone di Bernardino Daniello inclusa nell'antologia giolitina del '45, *Santo Signor, che 'l grand'uffizio avete* (LXI, 8), indirizzata al pontefice perché unisca i re cristiani in una nuova spedizione contro Solimano, dopo una breve prosopopea di Roma che auspica una vittoria del Tevere sui fiumi orientali («Al Tebro mio, ch'il tempo andat'or piange, / Daran tributo ancora Eufrate e Gange, / Per ch'io più ricca e bella andar ne spero), la terza stanza introduce un'altra lunghissima prosopopea della Chiesa, che esorta per mezzo di un intervento diretto il proprio «Signor» all'impresa (vv. 42-98). Nei versi successivi questa «santa e venerabil Madre» è descritta per mezzo della consueta caratterizzazione femminile, che si sofferma sui capelli scomposti e il volto segnato dal pianto:

Così disciolta le sue sacre chiome,
sparsa e di trist'umor le guancie e 'l petto,
la nostra santa e venerabil Madre
Prega 'l celeste suo Sposo diletto
(B. Daniello, *Santo Signor, che 'l grand'uffizio avete*, vv. 99-102)¹²

¹² Il testo si legge nella sezione dedicata a Daniello nelle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, cit., pp. 280-284.

L'esempio della prosopopea della Chiesa nella canzone di Daniello ci offre l'occasione per approfondire ulteriormente il frequente utilizzo di questa figura retorica all'interno della lirica petrarchista. Se, infatti, la personificazione femminile della patria trova origine nelle canzoni civili del *Canzoniere*, altrettanto non può dirsi il ricorso al discorso diretto. La rappresentazione dell'Italia, o di Roma, nella lirica petrarchesca non contempla, infatti, il suo intervento diretto nel testo che, invece, Petrarca preferisce destinare alla prosa e alla struttura estesa e argomentativa delle epistole. Nonostante le personificazioni dell'Italia e di Roma assumano grande intensità e occupino ampio spazio soprattutto in *Rvf* 53 e 128, il soggetto delle canzoni civili petrarchesche rimane sempre e comunque l'«io» del poeta, la cui funzione diegetica è scandita con decisione: «io parlo a te», *Rvf* 53 v. 7 ; «io cheggio»; «fa che 'l Tuo vero, / qual io mi sia, per la mia lingua s'oda», *Rvf* 128, vv. 7, 15-16.¹³

Nella lirica petrarchista, al contrario, le personificazioni femminili dell'Italia, di Roma, o della Chiesa sono spesso accompagnate dal discorso diretto. Più che nei sonetti, questo accade soprattutto nelle canzoni, la cui forma estesa consente meglio di dar vita a lunghe prosopopee. Per effetto della presa di parola di una nuova voce rispetto a quella del poeta, i componimenti assumono così una struttura dialogica e drammatica. Era questo il caso della canzone *Gran Padre, a cui l' augusta e sacra chioma* di Bernardo Tasso, di *Spirto beato, a cui dal padre eterno* di Alamanni e dell'incrocio di discorsi diretti che abbiamo preso in esame nelle canzoni di Minturno, *Quella già per adietro altera Donna e Rapido fiume, che d'eterna fonte*. Anche la forma breve del sonetto, comunque, può essere attraversata dallo spostamento di soggetto dal poeta alla patria personificata in una donna. Tra i componimenti politici di Guidiccioni ve ne sono ben cinque che contemplano l'inserimento di un intervento esterno a quello del poeta. In due di questi casi che riportiamo di seguito – i sonetti *Da questi acuti e dispietati strali* e *Dunque, Buonviso mio, del nostro seme* – a prendere parola è

¹³ Della prosopopea della patria si riscontra almeno un antecedente classico nella *Pharsalia* di Lucano, quando Roma appare in sogno a Cesare nelle forme di una donna, dalla chioma bianca e fluente, il capo turrato, le braccia nude, che tra i singhiozzi lo esorta a non oltrepassare il limite del Rubicone (I, 185-192). L'Italia prende la parola rivolgendosi all'imperatore Carlo IV anche nella canzone di Fazio degli Uberti *Di quel possi tu ber che bevve Crasso*. Cfr. M. Di Gesù, *Una nazione di carta*, cit., pp. 26-27

proprio la personificazione femminile di Roma, «madre d'imperi» che «geme», «pallida e 'ncolta» in balia della Fortuna:

Da questi acuti e dispietati strali,
che Fortuna non sazia ognora avventa
nel bel corpo d'Italia, onde paventa
e piagne le sue piaghe alte e mortali,

bram'io levarmi ornaì su le destr'ali
che 'l desio impenna e dispiegar già tenta,
e volar là dov' io non veggia e senta
quest'egra schiera d'infiniti mali.

Che non poss' io soffrir chi fu già lume
di beltà, di valor, pallida e 'ncolta
mutar a voglia altrui legge e costume

e dir, versando il glorioso sangue:
— A che t'armi, Fortuna? a che sei vòlta
contro chi, vinta, cotanti anni langue?
(G. Guidiccioni, *Rime*, 5)

Dunque, Buonviso mio, del nostro seme
debbe i frutti raccòr barbara mano,
e da le piante coltivate invano
i cari pomi via portarne insieme?

Questa madre d'imperi ognora geme,
scolorato il real semblante umano,
si larghi danni e 'l suo valor sovrano,
la libertade e la perduta speme;

e dice: — O re del ciel, se mai t'accese
giust'ira a raffrenar terreno orgoglio,
or tutte irato le saette spendi;

vendica i miei gran danni e le tue offese,
o, quanto è ingiusto il mal, grave il cordoglio,
tanto del primo mio vigor mi rendi.
(G. Guidiccioni, *Rime*, 13)

A conclusione di questo discorso sulla rappresentazione dell'Italia in forma di donna, è interessante infine osservare come il petrarchismo femminile si relazioni a tale figurazione retorica. Anche le poetesse, infatti, parlano dell'Italia, delle sue guerre e della sua decadenza, in componimenti politici che si confrontano con la tradizione della lirica civile. A questo proposito guardiamo il sonetto: *Veggio rilucere sol di armate squadre* di Vittoria Colonna e quello di Veronica Gambara *Ecco che già tre volte, Italia mia*:

Veggio rilucer sol di armate squadre
I miei sì larghi campi, ed odo il canto
Rivolto in grido, e 'l dolce riso in pianto
Là've io prima toccai l'antica madre

Deh! mostrate con l'opre alte e leggiadre
Le voglie umili, o Pastor saggio e santo!
Vestite il sacro glorioso manto
Come buon successore del primo Padre!

Semo, se 'l vero in voi non copre o adombra
Lo sdegno, pur di quei più antichi vostri
Figli e da' buoni per lungo uso amati;

Sotto un sol cielo, entro un sol grembo nati
Sono, e nudriti insieme a la dolce ombra
D'una sola città gli avoli nostri.
(V. Colonna, *Rime*, 22)

Ecco che già tre volte, Italia mia,
per sanar le tua piaghe acerbe e gravi
quel ch'in governo ha le celesti chiavi
lieto con Carlo a ragionar s'invia.

Dal gran saper e da la voglia pia
spera aver pace, e i giorni tuoi soavi,
né temer più che ria fortuna aggravi
le belle piagge tue come solia.

Questo è 'l vaso secondo eletto a prova
da Cristo per salvar l'amato gregge,
non men forse del primo e forte e saggio;

question l'antica gloria in te rinnova,
e con la luce del suo santo raggio
rischiara il mondo e gli error suoi corregge.
(V. Gambara, *Le rime*, 61)

In entrambi i testi la critica ha riconosciuto delle occasioni storiche specifiche filtrate da una vocazione spirituale che guarda alla Chiesa romana con speranze di pacificazione e rinnovamento. Il primo sonetto fa riferimento ai conflitti che tormentano la città di Roma tra Paolo III Farnese e la famiglia Colonna, per la quale la poetessa chiede clemenza al pontefice. Nel secondo, invece, Gambara si rivolge all'Italia, auspicando che il terzo incontro («ecco che già tre volte», v. 1) tra il Papa e Carlo V conduca alla fine definitiva della guerra con la Francia. Di là dalle singole peculiarità di ciascun sonetto, ciò che qui ci interessa osservare è come i due testi si relazionino alla tradizionale figurazione petrarchesca dell'Italia/Roma, acquisendone alcuni tratti. Nel componimento di Vittoria Colonna si individuano facilmente alcune tessere lessicali caratteristiche del repertorio civile di Petrarca: i «larghi campi», le «voglie», lo «sdegno», l'«antica madre», gli antichi «figli» del pontefice. Roma e l'Italia non sono mai esplicitamente nominate e descritte, ma la terra natia è anche qui una donna e madre. Il conflitto assume così i contorni di una vera e propria guerra civile e, per

esortare il pontefice a porvi fine, la poetessa fa appello al vincolo originario che unisce le parti in causa: la famiglia dei Colonna appartiene anch'essa alla gloriosa stirpe romana. Con il più classico dei procedimenti retorici, dunque, la comune origine è trasfigurata nella discendenza da uno stesso «grembo» e da antenati nutriti insieme «a la dolce ombra / d'una sola città». Se la personificazione femminile soltanto si intravede nel testo di Vittoria Colonna, in quello di Veronica Gambara essa è invece una evidente citazione da *Italia mia*. La penisola, infatti, è allegorizzata nell'immagine di un corpo piagato che potrà essere sanato dall'incontro tra il pontefice e l'imperatore. La propensione all'utilizzo della figurazione della patria donna da parte della poetessa bresciana trova conferma anche in un altro sonetto: *La bella Flora, che da voi sol spera* in cui stavolta Firenze, nelle vesti della dea Flora, invoca gli antichi eroi e si rivolge in prima persona ai propri «figli» attuali, esortandoli a liberarla dal proprio stato di «serva e dolente».

Nella lirica delle poetesse cinquecentesche gli studi critici hanno spesso riscontrato elementi interessanti di torsione del modello petrarchesco, funzionali al riadattamento di genere della poesia amorosa costruita sul soggetto maschile che si rivolge al destinatario femminile. Se si volesse cercare una caratteristica della lirica civile delle donne, la si potrebbe forse individuare nel legame intrecciato con l'ispirazione religiosa. Sia Veronica Gambara sia, soprattutto, Vittoria Colonna dedicano un gruppo di componimenti all'urgenza di una spedizione del mondo cristiano contro i nemici empi e infedeli, la prima da una prospettiva filoimperiale, la seconda rivolgendosi al Papato. Abbiamo già però osservato come il motivo sia in realtà assolutamente consueto nella poesia del tempo, e come questo ricorra con assiduità tra le rime dei poeti considerati. Ricercare una prospettiva di genere nella lirica civile risulta ancor meno produttivo se ci si sofferma sulla personificazione della patria. La stabilità di questa topica, infatti, non è messa in discussione dallo sguardo femminile e risulta anzi confermata dai testi in cui le poetesse si riferiscono all'Italia, o a Firenze nel caso della Gambara, nei termini consueti. In questo quadro, spicca soltanto l'eccezionalità di un sonetto politico di Isabella Morra che, legata ai sovrani francesi, dedica il componimento *Fortuna che sollevi in alto stato* (VI) al Re

Francesco I, raffigurandolo «prostrato» sotto la ruota della Fortuna avversa. Sebbene non vi sia alcun riferimento alla patria, in questo sonetto si rileva in effetti una rara risemantizzazione di genere all'interno di un testo politico. Il *topos* della femminilità della dea arbitraria e mutevole è rispettato, ma fatto proprio dalla poetessa nella sua personalissima invettiva contro la sorte avversa al Re francese: «son donna, e contra de le donne dico / che tu, Fortuna, avendo il nome nostro, ogni ben nato cor hai per nemico» (vv. 9-11).

Nulla di simile si riscontra invece nei versi delle petrarchiste in riferimento all'idea di patria e alle sue figurazioni. L'Italia delle donne, insomma, rimane essa stessa una donna cui le poetesse si rivolgono come a una madre, serva e vittima, senza discostamenti da quanto tramandato dalla tradizione.

II. Italiani e stranieri

2.1 «Virtù contra furore»: la liberazione dell'Italia dagli stranieri

La rivendicazione del primato romano che accompagna la rappresentazione dell'Italia ha come diretta conseguenza l'appello alla liberazione della penisola dagli stranieri. Sebbene mai tramutatasi in effettiva azione politica, questa esortazione è abbondantemente vagheggiata dalla poesia rinascimentale. Nell'Italia spartita in zone di influenza francesi e spagnole, la lirica si fa dunque portavoce dell'invito alla riscossa. Per quanto figli degeneri, traditori e inetti, gli italiani sono sempre rappresentati come discendenti dall'antica madre latina, e proprio in funzione di questa origine sono incaricati di restituire all'Italia il prestigio che le spetta, liberandosi dallo stato di subordinazione ai “barbari” d'oltralpe. L'invito alla liberazione dalle ingerenze straniere nella penisola in nome dell'antico dominio romano era uno dei motivi portanti di *Italia mia*. Che questa discendenza fosse ben radicata nella memoria cinquecentesca lo dimostra già Machiavelli quando nell'ultimo capitolo del Principe, *Ad capessendam Italiam in libertatemque a barbaris vindicandam*, chiude il proprio trattato rilanciando la contrapposizione tra l'Italia e i barbari e citando proprio i versi di *Rfv* 128:

A ognuno puzza questo barbaro dominio. Pigli adunque la illustre Casa vostra questo assunto, con quello animo e con quella speranza che si pigliano le imprese iuste, acciò che, sotto la sua insegna, e questa patria ne sia nobilitata, e, sotto e' sua auspizi, si verifichi quel detto del Petrarca – quando disse:

Virtù contro a furore
prenderà l'armi, e fia el combatter corto,
che l'antico valore

nelli italici cor non è ancor morto.¹

L'esortazione alla liberazione dell'Italia dallo straniero è ripresa dai poeti petrarchisti, tanto nelle forme generiche del lamento, quanto nei più mirati appelli a principi italiani, di cui i poeti cortigiani cantano le lodi. Al primo caso è ascrivibile ad esempio il sonetto *Italia mia, se di valore antico*, che Domenichi dedica all'Italia replicando l'incipit petrarchesco. L'autore, infatti, invoca il riscatto della patria nei confronti di quei popoli che in passato furono dominati dall'Impero romano e che oggi invece sono suoi nemici, in maniera simile a quanto fatto da Bembo nel sonetto *O pria sì cara al ciel del mondo parte*: «infiammati e sfavilla / con cui già ti fu servo, or t'è nemico» vv. 3-4 («Le genti a te già serve, or ti fan guerra», Bembo, *Rime* CXXI, v. 7). Nonostante i sonetti politici di Domenichi siano per lo più orientati in direzione anti-imperiale, qui il poeta invita l'Italia a rendersi conto del male che i popoli stranieri le stanno infliggendo, senza far distinzioni tra i nemici europei – il Germano, l'Ispano, il Gallo – e l'«empio» Ottomano:

Italia mia, se di valore antico
Nel tuo petto real vive scintilla,
Più de l'usato infiammati e sfavilla
Con cui già ti fu servo, or t'è nemico.

Ben puoi veder, s'hai cor di gloria amico,
Crescer diluvio di frequente stilla,
E farsi grave incendio una favilla,
Ch'arde ed inonda il tuo paese aprico.

Come non senti il perfido Germano
Rinnovar le tue piaghe aspre e profonde
Con chiusa frode de l'astuto Ispano?

Qual folto velo a la tua vista asconde
Ciò che 'l Gallo crudel, l'empio Ottomano
Di toscò e di veleno in te diffonde?
(L. Domenichi, *Rime*, CXV)

¹ N. Machiavelli, *Il Principe*, a cura di R. Ruggiero, Bur, Milano 2008, pp. 225-226.

Diversamente, i componimenti dedicati a Ippolito De' Medici da Francesco Maria Molza presentano l'invito alla liberazione d'Italia individuando nel cardinale le potenzialità di una effettiva azione di guida verso la liberazione romana dalla soggezione straniera. E anche Varchi, nel sonetto elogiativo *Signor, che sparse le virtù e spente* (CCXXVI) ne parla come colui che ha frenato «l'orgoglioso ed empio / barbaro stuol», probabilmente in riferimento alla spedizione in Ungheria, e che ha liberato l'Italia dal giogo al collo, meritandosi di essere celebrato da templi e sacrari.

L'invito all'emancipazione dallo straniero, nella lirica petrarchista, fa anche i conti con la frammentazione politica della penisola, trovando anche in questo caso autorizzazione in Petrarca. La caratteristica italiana nella canzone petrarchesca, del resto, sta proprio nella sua tendenza al particolarismo e alla disunione. Nei versi centrali di *Italia mia*, Petrarca scaglia contro i signori che governano gli Stati italiani l'accusa della divisione interna che facilita gli interessi stranieri: «vostre voglie divise / guastan del mondo la più bella parte» (vv. 55-56). Così il sonetto di Domenico Venier, *Mentre misera Italia in te divisa* (XLVII) contiene la stessa polemica contro la disunione civile e contro il riporre speranze di difesa in quegli stessi popoli che desiderano la rovina della penisola. L'Italia, dunque, è anche qui rappresentata quale artefice del proprio destino di morte («da strane genti ogni soccorso attendi, / contra te stessa in man la spada prendi, / e, vinca o perda, hai te medesima uccisa», vv. 2-4). Dedicati alle discordie italiane sono anche due sonetti di Ferrante Carafa: *Bellona altera, e l'orgoglioso Marte e Humani ingegni, e voi Donne divine*. In entrambi, Carafa fa riferimento alle guerre che imperversano in Europa e che minacciano l'Italia, individuando la debolezza di quest'ultima nelle discordie interne: nelle rispettive terzine conclusive l'Italia «unita/ non è», e ciò che più la minaccia sono le «empie voglie / nostre divise»:²

² I sonetti si leggono l'uno di seguito all'altro nel *Sesto libro delle rime di diversi*, cit., p. 199v.

Bellona altera, e l'orgoglioso Marte
Fremon hor sì, che fuor d'ogni conforto,
Dal Borea à l'Austro, e da l'Occaso à l'Orto,
È quasi ogn'huom de la sua propria parte.

Perché se 'l Gallo dal suo Regno hor parte
E vanne al Borea, de l'Hispano accorto
Pave; e quel del rio Moro, e'l Moro scorto
Teme lo Scita, e l'ardir suo pien d'arte.

E fra tante discordie il suo ben spera
Ciascun di questi, e più; perché lo Scita
Ama lo Scita, e'l Moro anco il suo Moro.

Ma Italia da ciascun può di costoro
Esser vinta, e disfatta; perché unita
Non è, ne in pregio ha la sua gloria altera.

Humani ingegni, e voi Donne divine
Ch'à l'Arno, al Tebro, e ad Hippocrene hor sete;
E'l pregio del saver qui'n terra havete,
E gratie ancor sì eccelse, e pellegrine.

Pregate il Ciel, ch'anzi che più ruine
Venghino à l'Italia, e che s'immerga in Lete;
Finisca loro, c'han così ardente sete
Di condur le beltà sue in tutto al fine.

Perché a' suoi danni è mosso hor l'Oriente,
E ancor l'Occaso, e l'Austro; e sol le resta
Borea alquanto in favor, ch'anco esso ha doglie.

E chi n'offende (ahi) più, son l'empie voglie
Nostre divise. Ma la sua man presta
Mova ad unirle il Re sommo, e possente.

Il rapporto tra italiani e stranieri nella lirica civile non si limita però all'esortazione allo scontro in nome della libertà d'Italia o al lamento per la sua debolezza interna. Abbiamo più volte ricordato come i poeti petrarchisti siano spesso inseriti con ruoli di prestigio all'interno di centri italiani che, di fatto, sono soggetti all'influenza della monarchia francese o spagnola, o si trovino a volte essi stessi alla corte dei sovrani europei. Di conseguenza, appare scontato che i re e gli imperatori siano chiamati in causa non esclusivamente come nemici oppressori, ma spesso anche in qualità di interlocutori cui chiedere di stabilire la pace e di mettere fine alle sofferenze d'Italia. Così Veronica Gambara nel sonetto *Ecco che già tre volte, Italia mia* (61), si rallegra dell'incontro tra il pontefice e l'imperatore nella speranza che esso contribuisca a sanare le piaghe d'Italia, e Vittoria Colonna in *Vinca gli sdegni e l'odio vostro antico* (E 29) si rivolge a Francesco I e Carlo V invocando un'unione tra i due sovrani in direzione anti-turca che conduca alla stabilità. Una richiesta di pace rivolta al sovrano francese Francesco I si trovava anche nella canzone *Cari Signor, che per voler divino* attribuita da H. Hauvette ad Alamanni, che abbiamo analizzato come esempio di componimento fedelmente

derivato da *Italia mia*. L'appello irenico, ricordiamo, occupa il congedo della canzone 128. Se nel testo di Petrarca i destinatari sono i signori degli Stati italiani, la lirica politica cinquecentesca, invece, rivolge il proprio desiderio di pace a chi ormai detiene le sorti delle guerre nella penisola: Carlo V e Francesco I. Appelli simili si levano dunque dai versi di poeti provenienti da aree geografiche differenti. Agli antipodi dell'Alamanni alla corte francese, inviti alla pace in Italia provengono anche dalla Napoli spagnola. L'unione tra i sovrani francesi e l'imperatore sembra ad esempio star particolarmente a cuore a Lodovico Paterno che, nel *Nuovo Petrarca*, dedica all'argomento alcuni sonetti nella sezione in «vari soggetti». Le petrarchesche «voglie divise» dei Signori di *Italia mia*, si tramutano nelle «voglie avere» di chi governa l'Europa e rende l'Italia «meschina et grama», non curandosi dell'avvicinarsi del nemico orientale:

Se frenate l'Europa, e'l ciel vi chiama
A sì grad'opre, alme felici et rare;
Perché di voi par, che ciascun'impare
Chiamar chi vostri scettri avanza et brama?

In gente, ch'in un punto ama, et disama
Vostro sperar ponete? Ahi voglie avere,
Empierete pur di legni il nostro mare,
Fate l'Italia ogni hor meschina et grama.

Menate l'Oriente à nostri liti,
Adoprate le fiamme, ei ferri ognihora,
Procacciate à voi stessi ingiuria et danno.

Che prima; omai nol veggia: che spariti
Tre lustri sian, ve ne dorrete ancora,
Che contra Dio non val forza ne'nganno.
(L. Paterno, *Nuovo Petrarca*, p. 387)

Nel sonetto *Tanto di voi Europa, tanto si lagna*, Paterno paragona Carlo V e Enrico II a due novelli Cesare e Pompeo. Invece di scontrarsi in Tessaglia, i due condottieri straziano l'Europa, spargendo sangue e morte e si affrontano a spese

dell'«Italia afflitta» in una nuova guerra civile che, comunque vada a finire, ha anche in questo caso come unica vittima proprio Roma:

Tanto Europa di voi, tanto si lagna
Et voi sprezzate i suoi giusti lamenti
CARLO, et HENRICO; et stato solo intenti
A bagnar d'human sangue ogni campagna

Duolmi, che pur tessete opra d'aragna,
Che perde tosto a lo spirar de' venti.
Tante non son già morte, e tante genti
Per Christo no, ma sol per Francia, et Spagna.

Io v'assomiglio à Cesare, à Pompeo
In Thessaglia, anzi ne l'Italia afflitta,
Ch'un di voi perda, o vinca è serva Roma.

Del Guelfo, et Ghibellin tolta la soma
Siete voi sorti: et fia l'historia scritta
Aprresso voi verrà secol più reo.
(L. Paterno, *Nuovo Petrarca*, p. 395)

Il petrarchismo, in definitiva, sembra quindi registrare e tramandare una visione culturale che ha ben chiara l'esistenza di un'identità italiana costruita sul mito dell'irraggiungibile passato romano, sul contrasto tra la *romanitas* e la barbarie. Eppure il frastagliato panorama geopolitico cinquecentesco irrompe nella poesia, generando anche rappresentazioni alternative a questo dualismo identitario. L'asse dicotomico che contrappone gli italiani-romani agli stranieri-barbari non è l'unico schema rappresentativo di cui la poesia si serve per raffigurare lo spazio politico cinquecentesco e marcare le identità in campo.

2.2 Patria e patrie

Nella lirica cinquecentesca, la definizione dell'italianità in opposizione al nemico barbaro è soltanto uno degli elementi da considerare tra le immagini identitarie costruite dal discorso letterario. Vi sono, infatti, almeno due dati che la lettura dei componimenti politici petrarchisti invita a tenere in considerazione. Innanzitutto, l'esistenza di un'unica patria, quella italiana, è costantemente messa in discussione dal continuo far riferimento da parte dei poeti alle proprie patrie locali, ovvero alle città d'origine: il senso d'appartenenza municipale nella prima metà del Cinquecento è tutt'altro che sopito. In secondo luogo, i legami tra i centri italiani e le corti europee generano opposte spinte centrifughe che si traducono in appelli per la salvezza dell'Italia che ribaltano la tradizionale contrapposizione tra latini e barbari. Spesso, infatti, i poeti rivolgono le proprie speranze proprio a un sovrano straniero e prendono posizione, nel quadro dello scontro tra la Francia e l'Impero, a favore di uno o dell'altro contendente. In entrambi i casi, le figurazioni petrarchesche che caratterizzano *Spirto gentil* e *Italia mia* trovano spazio e sono riadattate in funzione di destinazioni nuove. Soffermiamoci qui sul primo punto e dedichiamo invece il prossimo paragrafo alle invocazioni filo-straniere.

Quando abbiamo analizzato la canzone di Sannazaro *Incliti spirti, a cui Fortuna arride* abbiamo visto come le tante citazioni tratte dal trittico civile del *Canzoniere* fossero dirette alla rappresentazione di vicende interne al Regno di Napoli in prospettiva strettamente municipale. Gli stessi riferimenti geografici al «Tebro e l'Arno» che tanta poesia cinquecentesca utilizza per designare l'Italia tutta, nella canzone servono invece a indicare per metonimia quello che in quel momento è il nemico del Regno di Napoli, ovvero lo Stato pontificio. Pubblicata all'interno dei *Sonetti e Canzoni* editi nel 1530, *Incliti spirti* fu composta intorno al 1485-86. Mezzo secolo più tardi, le patrie municipali occupano ancora uno spazio importante nella letteratura. Ciò è vero ben oltre il solo spazio della poesia. Quando Guidiccioni nel 1533 scrive la propria *Orazione ai nobili di Lucca*, in polemica con l'oligarchia cittadina che aveva represso aspramente il moto popolare degli Straccioni, esordisce spiegando di sentire il bisogno di intervenire in nome della «carità» e dell'«ordine» della propria «patria»: la repubblica di

Lucca.³ Abbinare il termine ‘patria’ a specifiche realtà cittadine locali è infatti assolutamente ordinario anche nel XVI secolo. Federico Chabod nei propri *Scritti sul Rinascimento*, commentando alcuni passi di Machiavelli, Guicciardini e Paruta, non ha dubbi nell’affermare che «la patria ancora per gli uomini del Cinquecento è normalmente Venezia, o Firenze, o Milano, ecc.».⁴ E poiché «al disopra delle singole patrie, cioè dei singoli Stati o delle singole città, comincia però a profilarsi una patria comune che è l’Italia» - scrive ancora Chabod - «in Italia, dunque, sì per ‘nazione’, come per ‘patria’ s’alternano due significati».⁵

I componimenti poetici dedicati alle patrie locali affollano le raccolte cinquecentesche accanto ai testi inneggianti all’Italia, in linea con la duplicità di significati segnalata da Chabod. Abbiamo già parlato dei sonetti dedicati da Piccolomini e Tolomei ai rivolgimenti di Siena, e ancora si potrebbero citare testi di Coppetta de Beccuti dedicati a Perugia, di Bernardo Cappello a Venezia o di Veronica Gambara a Firenze. Testi che dimostrano innanzitutto l’attenzione alle sorti delle patrie locali, nei confronti delle quali rimane vivo un senso identitario di appartenenza. A volte la parola patria compare in questi componimenti esplicitamente associata alla città d’origine del poeta. È il caso di Luigi Alamanni che, in esilio presso la corte di Francesco I, nelle *Opere Toscane* celebra il sovrano, ma non cessa mai di volgere il proprio sguardo all’amata Firenze⁶. Nonostante la terra francese sia diventata il nuovo «albergo» dove trovare riparo, il termine «patria», negli unici due sonetti delle *Opere Toscane* in cui ricorre,⁷ non solo, come è immaginabile, non è mai riferito alla Francia, ma non è associato neanche all’Italia, quanto piuttosto al «dolce Tosco terren» e ai «Toschi lidi» fiorentini:

³ G. Guidiccioni, *Orazione ai nobili di Lucca*, cit., pp. 87-88.

⁴ F. Chabod, *L’Idea di nazione*, in Id., *Scritti sul Rinascimento*, cit., p. 657.

⁵ *Ivi*, p. 658

⁶ Cfr. F. Tomasi, *L’«amata patria», i «dolci occhi» e il «gran gallico Re»*, cit.

⁷ La parola “patria” in riferimento a Firenze compare anche nel sonetto *Il bel paese, il loco ov’io già nacqui*, in apertura delle liriche alamanniane contenute nel codice Magliabechiano VII 676, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. Nelle *Opere Toscane* il componimento si trova in vol. I, pp. 188, dove è ampiamente rimaneggiato e dove il termine scompare. Cfr. F. Tomasi, *L’«amata patria»*, cit., pp. 369-370.

Dolce Tosco terren, ch'io tocai pria,
Quando veste mortal quaggiù mi diede
Quella stella crudel, ch'amore e fede
Non han fatta già mai più dolce e pia;

Tu 'l nome solo arai, ma l'alma mia
Lunge truova da te novella sede,
Tu mi nutristi, un altro mi possiede,
Tu la mia Patria, altri 'l mio albergo fia.

Né mai sì sconsolato peregrino
Lasciò i suoi figli e 'l suo natio paese,
Com'io qui lascerei l'altrui contrade.

Né ciò mio fallo il fa, ma mio destino,
Ch'altrove mi mostrò, largo e cortese,
Virtù, senno, valor, grazia e beltade.
(L. Alamanni, *Opere toscane*, I, p. 226)

Qual fu mai della mia più greve doglia,
Qual'or veggio fra me ch'io son lontano
Dai Toschi lidi, e m'affatico invano
Per riveder tra lor la patria soglia?

Deh, come (ahi lasso) di morir m'invoglia
Il rimembrar ch'una medesima mano
Mi spinge a forza in tal paese strano
E di sua Libertà Fiorenza spoglia!

Ma l'invitta speranza e l'alta aita
Che da voi sol mi vien, gran Re de' Franchi,
Pur malgrado del duol mi tiene in vita,

E fa gli spirti sbigottiti e stanchi
Prender riposo, onde la mia infinita
Pena convien ch'a voi pensando manchi.
(L. Alamanni, *Opere toscane*, II, p. 278)

Le citazioni petrarchesche e il repertorio figurativo tradizionalmente utilizzato per la rappresentazione dell'Italia e degli italiani al momento opportuno possono essere rindirizzati verso la descrizione delle patrie particolari. La personificazione della nazione e gli appelli all'antico valore, infatti, sono frequenti anche quando non si sta facendo riferimento all'Italia, ma a specifiche realtà locali. Nei sonetti degli autori senesi,⁸ la città è rappresentata afflitta da «crude piaghe», «languida, inferma», tormentata da «aspre acute febri»: la tradizionale personificazione nelle vesti di una donna ferita e inerme è dunque rispettata. E lo stesso può dirsi per gli altri componimenti rintracciati che, in maniera analoga, recuperano in chiave locale la classica rappresentazione della patria italiana. Nel sonetto seguente Veronica Gambara inscena la prosopopea di Firenze che invoca i

⁸ Faccio riferimento ai componimenti di C. Tolomei dedicati a Siena che si trovano all'interno dei due volumi delle *Rime di diversi nobili poeti toscani*, in particolare ai sonetti *Co sacri gigli, e pien d'alta virtute*, *Le crude piaghe de l'afflitta Siena*, vol. 2, pp. 24r, 26v, e ai sonetti di A. Piccolomini rivolti alla stessa città nei *Cento Sonetti*. In particolare per la descrizione del corpo femminile e ammalato della patria si veda *La sì già trionfante e forte Siena* (XLVII). Cfr. *supra*, parte II, cap. I.

propri cittadini a imitare l'esempio valoroso degli antichi, liberandola dal proprio stato di serva:⁹

La bella Flora, che da voi sol spera,
famosi eroi, e libertate e pace,
fra speranza e timor si strugge e sface,
e spesso dice, or mansueta or fera:

« O de' miei figli saggia e nobil schiera!
Perché di non seguir l'orme vi piace
Di chi col ferro e con la mano audace
Vi fè al mio scampo aperta strada e vera?

Perché sì tardi al mio soccorso andate?
Già non produssi voi liberi e lieti
Perché lassaste me serva e dolente!

Quanta sia 'n voi virtù dunque mostrate,
e col consiglio e con la man possente
fate libera me, voi salvi e quieti!»
(V. Gambara, *Le rime*, 49)

Gli elementi della classica personificazione femminile anche qui vi sono tutti: Firenze è una donna, anzi una madre sofferente e bisognosa di aiuto, che fa appello ai propri figli, rivendicando le virtù della stirpe passata e auspicando la salvezza da parte di questi. Al posto dell'origine romana, però, l'invocazione in chiave municipale non può che chiamare in causa, stavolta, la tradizione comunale dell'indipendenza fiorentina.

⁹ Il sonetto fu probabilmente composto in occasione dell'assassinio di Alessandro de' Medici, come si legge nel commento di Bullock a V. Gambara, *Rime*, cit., p. 112-113.

2.3 Gli stranieri e le alleanze internazionali

Lungi dall'essere sempre rappresentati come stranieri oppressori, i popoli d'oltralpe e soprattutto i loro sovrani, nei versi dei petrarchisti, possono assumere anche le vesti di dedicatari e interlocutori. Sono numerosi, infatti, i componimenti che testimoniano la militanza tra le fila francesi e imperiali dei poeti italiani. Abbiamo visto come all'interno di uno stesso libro dalla diffusione e dalla rilevanza centrale nella storia del petrarchismo, qual è l'antologia giolitina del '45, si trovino i componimenti dedicati ai reali francesi accanto a quelli rivolti a Carlo V. La consuetudine con cui i poeti si rivolgono ai sovrani trova risposta nel panorama geo-politico italiano, che vede la penisola divisa in zone di influenza, e nella loro partecipazione alla vita di corti collocate variamente nel complesso intreccio di alleanze europee. Le raccolte di rime cinquecentesche sono dunque attraversate da corposi gruppi di componimenti dedicati ai reali di Francia da Claudio Tolomei, Coppetta de Beccuti, Giulio Camillo, Bernardo Tasso, Luigi Alamanni, così come a Carlo V e ai suoi emissari da Veronica Gambara, Piccolomini, Minturno, Tansillo e Sandoval di Castro. La devozione all'imperatore, in virtù del prestigio che questo riceve con l'incoronazione in Italia nel 1530 e con le spedizioni contro gli Ottomani, è ampiamente attestata nella lirica rinascimentale tanto da diventare quasi un genere assestante. Nell'imponente libro curato da Girolamo Ruscelli *Le imprese illustri*, pubblicato nel 1566 e rivolto alla rassegna delle imprese dedicate a principi, nobildonne e condottieri europei, la sezione sull'imperatore include anche una corposa serie di testi in onore della sua morte, avvenuta nel settembre del 1558. «Composizioni» che, a dire del curatore, sono alcune «d'infiniti, che in ogni lingua ne sono state fatte in questo proposito dopo il suo felice ritorno al Cielo»¹⁰. Nell'insieme di autori più o meno noti sono inseriti anche sonetti di Atanagi, Dolce, Carafa, B. Tasso e dello stesso Annibal Caro, autore nel '54 della celeberrima canzone dei

¹⁰ *Le imprese illustri con espositioni e discorsi del S^{or} Ieronimo Ruscelli*, Rampazzetto, Venezia 1566, p. 116.

gigli in lode dei reali di Francia, e che a soli quattro anni di distanza rende onore alla morte di Carlo V con un sonetto in perfetto stile celebrativo:¹¹

Carlo quinto fu questi, a sì gran nome
S'inchini ogni terrena potestate,
Ogn'istoria ne scriva, et ogni etata
Sovra d'ogni altro Eroe l'onori, e nome,

Com'egli ha vinto invitti Regni, e come
Varie genti, e provincie, e schiere armate
E terre, unqua non viste, e non pensate
E se medesmo, e le sue voglie ha dome,

Il mondo il fa, che ne stupisce, e 'l Sole,
Che con invidia, e meraviglia il vide
Gir seco interno, à la terrestre mole,

Cui già corsa, or'in Ciel con Dio s'affide,
E lei, d'alto miranto, e le sue sole
Per te le dice, io sudai tanto, e ride.
(A. Caro, *Opere*, XXIX)

Il motivo della decadenza italiana, così come le esortazioni al riscatto e le figurazioni dell'Italia, che la lirica rinascimentale propone, vanno dunque contestualizzate all'interno di un quadro sfaccettato, dove il volto dello straniero può assumere classicamente i contorni del barbaro da ricondurre all'antico stato di subordinazione, ma anche quello di un principe di cui celebrare le gesta. Più che soffermarsi sulle numerose attestazioni encomiastiche rivolte a sovrani e imperatori, è quindi interessante provare a capire in che maniera la tradizione della lirica civile si sia adattata alle esigenze del panorama geo-politico cinquecentesco. L'Italia dei versi petrarchisti ha spesso la stessa configurazione geografica, è sempre una donna, vittima, inerme e inferma. Essa piange per la propria rovina, a volte invoca genericamente riscatto, a volte chiede a gran voce la

¹¹ Va ricordato che nel 1558 i Farnese, padroni di Annibal Caro, non erano più legati alla Francia e si erano riposizionati sull'asse di alleanze filo imperiale. Il sonetto è edito oggi in A. Caro, *Opere*, cit., p. 355, da cui lo cito. Nelle *Imprese illustri*, cit. si trova a pp. 126-127.

liberazione dagli stranieri, altre volte invece si rivolge proprio a un sovrano straniero per essere salvata o curata. Se tali figurazioni sono messe a disposizione dalla tradizione lirica e sono recuperate spesso in maniera invariata in componimenti differenti, a mutare sono invece le direzioni del loro utilizzo.

Riprendiamo alcuni versi tratti dalle due canzoni su cui ci siamo già soffermati *Cari Signor, che per voler divino* di Luigi Alamanni:

Cari Signor, che per voler divino
Dopo sì lunghi passi
Fuor del credere uman qui siete insieme,
La bella Italia che languendo stassi
Col viso umido e chino
E tra i dubbi pensier sospira e teme,
Poscia ch'ogni sua speme
In voi ripone, e di tutt'altri è schiva,
Riverente ed umil, qualunque io sia,
Pregando a voi m'invia
Per oprar, se si può, che ancor riviva
Quella pietà ch'apriva
Sì dolcemente i petti
De' vostri antichi a' suoi bisogni accinti
Nei primi tempi eletti,
Quando vide i peggior cacciati e vinti.

E per nome di lei piangendo chieggo
Ch'alle sue piaghe interne
Drizzate con amor gli occhi e la mente.
(vv. 1-19)

e *Rapido fiume, che d'eterna fonte* di Sebastiano Minturno:

La nostra antica, et onorata madre,
Tua fida sposa, altrui gradita donna,
Misera alzando l'affannate braccia,
Benché sia stata di valor colonna;
Te Signor car, te marito, e padre;
Tal che mia mente nel pensier s'agghiaccia:

Chinata à terra par che mai non taccia
Pregar di qualche dolce suo conforto;
L'orride membra con le trecce sparte,
Squarciato il petto, e piaghe a parte a parte
Mostra col volto lagrimoso, e smorto
Del mal, che pate à torto.
Che l'alto schermo de l'immobil'alpe
Non la difende, né l'orribil Calpe.
(vv. 15-28)

La figurazione letteraria dell'Italia è la stessa in entrambi i testi: una donna sofferente e affannata, in lacrime, china su se stessa e dal corpo martoriato che sospira e invoca conforto. In entrambi i casi, inoltre, non manca l'accento vagheggiato a un passato migliore («i primi tempi», *Cari Signor*, v. 15; «Benché sia stata di valor colonna», *Rapido fiume*, v. 18). Le due canzoni hanno molto in comune e sono considerabili due perfetti esempi di petrarchismo politico per la ripresa dell'argomento, delle figurazioni e anche dello schema metrico – *Rvf* 128 nel caso di Alamanni, *Rvf* 53 in quello di Minturno – dei componimenti civili del *Canzoniere*. Anche lo schema discorsivo, sebbene quello minturniano come abbiamo visto si componga di maggiori intrecci, è simile e riconducibile a Petrarca: il poeta invoca un interlocutore reale, è il caso di Alamanni che si rivolge a Clemente VII e a Francesco I, o figurativo come è il Tevere cui si rivolge il poeta meridionale, e lo fa in nome dell'Italia e di Roma, lamentandone la rovina e auspicandone una rinascita. A ben guardare, dunque, ciò che differenzia le due canzoni non è da ricercare all'interno della costruzione formale del testo, ma nel loro orientamento politico. Nella canzone di Alamanni, l'Italia sofferente può trovare riparo soltanto in Francesco I. Nel meridione spagnolo di Minturno, Roma e l'Italia afflitta invocano il soccorso di Carlo V. In entrambi i casi, dunque, la lirica civile petrarchista contribuisce all'identificazione di un'Italia contemporanea in rovina, lacerata e decaduta, in contrasto con la grandezza antica. Ma se Alamanni fa ricorso alla figurazione dell'Italia piagata per legittimare la figura di Francesco I e invocarne l'egemonia, Minturno invece utilizza la medesima immagine per celebrare l'imperatore.

La lirica civile cinquecentesca, coerentemente ai processi storici in atto, in taluni casi può far riferimento a uno spazio italiano e a una rappresentazione dell'Italia che non contempi la tradizionale contrapposizione tra il «latin sangue gentile» e il «furor de lassù». La classica dicotomia petrarchesca della canzone 128 può essere decostruita e riadattata alle esigenze del panorama storico e politico in cui agiscono i poeti cinquecenteschi. Le speranze di stabilità, pace e rinascita sono dirottate verso le figure salvifiche dei principi stranieri di riferimento, nel momento in cui gli Stati italiani cessano di essere indipendenti e anche le resistenze municipali storiche sono ormai schiacciate dal potere centralizzante delle monarchie assolute europee, che si contendono il predominio sulla penisola. Come vedremo, lo spazio simbolico degli stranieri «barbari», anche quando non è più il nord Europa, non cessa tuttavia di essere collocato a Oriente, contribuendo all'identificazione di una comunità europea cristiana che definisce sé stessa di contrasto al nemico «infedele».

Ma il confronto tra la canzone di Alamanni e quella di Minturno ci dice qualcosa anche circa il rapporto tra le figurazioni retoriche e le posizioni di parte nella lirica civile, e dunque a proposito del suo senso ultimo. Il fatto che una stessa figurazione sia utilizzata nelle stesse maniere e sia finalizzata indistintamente alla legittimazione di un sovrano o dell'altro, ci ricorda ancora come una retorica letteraria possa essere piegata a usi identici nelle forme, ma autonomi nell'orientamento. Anche la descrizione degli Stati stranieri, quindi, può far uso dello stesso apparato di forme tradizionalmente destinate alla rappresentazione dell'Italia. Alamanni nella seconda e nella terza sezione di «sonetti» delle *Opere Toscane*, pur senza distogliere mai del tutto lo sguardo da Firenze, si occupa come sappiamo di cantare le lodi di Francesco I, elogiando l'accoglienza fornitagli dal re. Qui può accadere anche che le formule e il lessico tradizionalmente riservato alla descrizione geografica dell'Italia sia impiegato per far riferimento alla Francia. Nel sonetto *Padre del ciel, che 'l tuo diletto figlio*, la perifrasi ai vv. 7-8 eredita quella di Rvf 146 e il «bel paese» non è più l'Italia, ma l'«aurato giglio»:¹²

¹² Il sintagma è utilizzato da Alamanni nelle *Opere Toscane* anche nel sonetto *Io volea visitar l'ascosa terra*, dove il poeta immagina di essere respinto dall'Oceano nel momento in cui si

Padre del ciel, che 'l tuo diletto figlio
Per le colpe di noi mandasti 'n terra
A darne pace di sì lunga guerra,
E trarne fuor dallo 'nfernale artiglio;

Drizza pietoso omai l'eterno ciglio,
Che scerne 'ndietro e 'nnanzi e mai non erra.
Nel bel paese suo che l'Alpe serra
Tra 'l mare e 'l Rhen sotto l'aurato giglio,

Ivi vedrai quell'alma Margherita,
La Regina d'ogni altra e di virtute,
Che 'nferma e stanca sospirando giace.

Scenda in lei ratta la tua dolce aita,
Dàlle con sanità pace e salute,
O Sommo Creator, Signior verace.
(L. Alamanni, *Opere toscane*, I, p. 262 v.)

Il riutilizzo dello stesso codice lirico pare insomma non annullarne le svariate potenzialità ideologiche, che lo rendono un sostrato linguistico e retorico funzionale a specifiche prese di posizione di parte. Relegare il petrarchismo politico alla semplice volontà di replicazione di un genere autorizzato dal modello trecentesco risulterebbe dunque probabilmente parziale e limitante per la comprensione complessiva del fenomeno.

appresta a lasciare la Francia: «U' lasci il bel paese / a cui chi cerca par vaneggia et erra?» Cfr. L. Alamanni, *Opere Toscane*, cit., vol. II, p. 273, vv. 6-7.

III. La guerra d'Oriente

3.1 Una proliferazione di rime

Nel proprio saggio dedicato all'eco letteraria della guerra d'Oriente nella poesia veneziana, Carlo Dionisotti scrive della grande attenzione che questa riceve per tutto il Cinquecento fino alla battaglia di Lepanto. Un evento che come nessun altro fatto storico di quel secolo riuscì a commuovere i letterati italiani contemporanei tanto da risultare in seguito un'oasi feconda per la critica post-risorgimentale, intenta a raccogliere quanto in letteratura riguardasse la storia politica e militare nazionale:

Gli studiosi del secolo scorso che faticosamente collezionavano i rari quadrigli della poesia storico-politica qua e là sparsi negli interminabili viali della poesia cinquecentesca, latina e volgare, giunti a quell'aiuola isolata e tarda, del 1571-72, si trovavano a un tratto con le mani piene. Ma proprio da questa inaspettata e strepitosa abbondanza di rime e carmi ispirati alla battaglia di Lepanto, risultava confermata piuttosto che attenuata l'insoddisfazione e delusione di una raccolta per tutto il resto del secolo così scarsa.¹

L'affermazione dionisottiana circa la carenza di rime di ispirazione storico politica nella selva della lirica cinquecentesca ci appare adesso forse eccessiva nella sua risolutezza, alla luce dei tanti versi di carattere civile che si sono rintracciati. Rimane tuttavia innegabile che, anche in questo panorama di rime storico-politiche meno scarno di quanto si sia ritenuto, i versi dedicati alla guerra d'Oriente rappresentino probabilmente il capitolo quantitativamente più fecondo. Già prima della battaglia di Lepanto e della sua grande risonanza in letteratura, la lunga guerra con l'Impero ottomano costellata di scontri e spedizioni militari ispira la produzione di tante rime di carattere storico e politico nell'arco di tutto il

¹ C. Dionisotti, *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., pp. 201-226, p. 202.

Cinquecento. La ricostruzione di Dionisotti è dedicata alla poesia veneziana e passa in rassegna quasi un secolo di esperienze letterarie legate alla guerra dalla fine del Quattrocento, soffermandosi infine sulla battaglia di Lepanto del 1571. A proposito del quarantennio di cui ci occupiamo, Dionisotti osserva che rispetto al finire del XV secolo, dal 1520 in poi, l'offensiva turca non interessò più Venezia, come era avvenuto nei decenni precedenti, muovendosi invece verso l'isola di Rodi, verso l'Ungheria e giungendo due volte a porre Vienna sotto assedio nel 1529 e nel 1532. In questa fase l'argomento non trova dunque molto spazio nella poesia italiana e veneziana: lo stesso Bembo, pur dedicando un sonetto alla battaglia di Mohacs del 1526, durante la quale le truppe ungheresi erano state sbaragliate da quelle turche, si astiene in seguito dal riprendere e rafforzare il motivo delle nuove crociate. Al contrario, questo sopravvive invece nella letteratura popolare e nel poema cavalleresco, mentre fuori da Venezia, a Roma e tra i sostenitori di Carlo V, anche la poesia continua a farsi portavoce di appelli che attualizzano il tema della crociata, soprattutto intorno agli anni delle battaglie di Tunisi e Algeri tra il 1535 e il 1541. Quando sul finire degli anni Trenta la Repubblica torna nuovamente ad affrontare i Turchi, stringendo un patto con l'imperatore e il Papa e trovandosi costretta, pur di ratificare la pace, ad accettare nel '40 dure condizioni dal nemico ottomano, la poesia registrerà la drammaticità dei nuovi eventi, ma dando voce a desideri di pace e a sentimenti di incertezza più che a slanci di conquista.²

Sulla scorta di Dionisotti non sono mancati gli studi critici che si sono confrontati con la ricca letteratura lepantina e più in generale con la grande fortuna che la battaglia ebbe nell'immaginario culturale di fine secolo.³ Minore attenzione invece è stata riservata al periodo immediatamente precedente a Lepanto. L'eco letteraria della guerra d'Oriente nella letteratura, infatti, si può

² Nel proprio saggio, Dionisotti fa riferimento alle rime dei poeti veneti Bernardo Cappello, Girolamo Molino e Giacomo Zane, cfr. *Ivi*, pp. 215-219.

³ Per alcuni studi di carattere complessivo sulla poesia lepantina cfr. S. Mammana, *Rime per la vittoria sul Turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Bulzoni, Roma 2007; D. Ambrosini, *Letterati in battaglia: uomini d'armi e di penna nella battaglia di Lepanto*, in *Il bibliotecario inattuale. miscellanea di studi di amici per Giorgio Emanuele Ferrari bibliotecario e bibliografo marciano*, a cura di S. R. Minutelli, Nova Charta, Padova 2007, vol. 1, pp. 53-86; C. Gibellini, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Marsilio, Venezia 2008.

misurare anche all'interno del *corpus* scelto, da cui emergono, come abbiamo già riscontrato, numerose rime dedicate al motivo. Accanto a Venezia, la città maggiormente interessata da questa produzione è Napoli, soggetta al dominio degli Asburgo di Spagna e dunque direttamente interessata dalle spedizioni imperiali guidate da Carlo V o dai Viceré spagnoli. Dalla Serenissima, oltre Bembo, anche Bernardo Cappello, come già appurato dallo stesso Dionisotti, rivolge diverse rime scontro con i turchi. Nella sua raccolta si incontrano diversi sonetti dedicati al motivo e in particolare due canzoni entrambe esortanti alla pace tra le monarchie europee e cattoliche e alla loro unione contro gli Ottomani: *Signor che solo alto valor tenete*, dedicata a Carlo V, e *Poiché la nostra se mesta, et exangue*⁴ in cui il poeta sembra rivolgersi prima a Francesco I e poi ancora all'imperatore, invocandone la concordia. L'attenzione alla guerra d'Oriente in ambiente veneto trova riscontro anche nelle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, dove il gruppo di testi dedicati allo scontro annovera i componimenti di animatori della vita culturale veneziana come Giulio Camillo, Fortunio Spira e Bernardino Daniello.

Sul versante meridionale invece, oltre alle canzoni di Sandoval di Castro e di Minturno, il conflitto tra Oriente e Occidente torna ancora nel *Nuovo Petrarca* di Lodovico Paterno. La vastissima raccolta di questo autore comprende, infatti, alcuni componimenti dedicati allo scontro con i Turchi collocati all'interno della sezione di «vari soggetti». Spicca tra questi la canzone *Sacro Pastor, che con la grave soma* indirizzata al pontefice per esortarlo alla guerra contro gli infedeli e che, come vedremo, si contraddistingue per la forte dipendenza da *O aspectata in ciel*.⁵ Tra tutti gli autori napoletani è però forse Luigi Tansillo a dedicare maggiore spazio al motivo. L'insieme delle sue rime è infatti ricchissimo di riferimenti alle spedizioni che tra la metà degli anni Trenta e Cinquanta del Cinquecento vedono gli spagnoli fronteggiare gli Ottomani nel Mediterraneo. Tansillo, cortigiano del viceré Pietro di Toledo, che nel '37 mise in fuga i Turchi in assedio a Otranto, e personalmente impegnato nelle battaglie in Africa

⁴ Le canzoni si trovano in B. Cappello, *Rime*, cit. p. 83; p. 89.

⁵ L. Paterno, *Nuovo Petrarca*, cit., pp. 352-356. Ma sullo stesso argomento si vedano anche i sonetti *Felice Re, c'hor la remota parte*, p. 356; *Poi ch'al Padre Oceano Hiberno, et Sena*, pp. 362-363; la canzone *Il Spirti Reali, che salire al cielo*, pp. 422-430.

settentrionale, celebra i propri signori invocando continuamente i successi ottenuti contro i nemici della cristianità. L'unica raccolta d'autore stampata in vita è la silloge dei 29 *Sonetti per la presa d'Africa*, pubblicata a Napoli nel 1551 e occupata dalla celebrazione delle imprese del figlio del Vicerè, Garcia di Toledo.⁶

Tuttavia, componimenti consacrati al conflitto con l'Impero ottomano si levano più diffusamente da tutta la penisola e non sono motivati soltanto da coinvolgimenti diretti dei poeti nelle evoluzioni militari del conflitto. Anche Giovanni Muzzarelli, Gian Giorgio Trissino e Bernardo Tasso esortano nelle loro canzoni i Papi Leone X e Clemente VII a intraprendere la nuova crociata e, poco più tardi, dalla corte pontificia Molza e Porrino scrivono sonetti in lode delle imprese di Ippolito de' Medici in Ungheria, mentre in quella farnesiana Raineri loda il duca Pier Luigi immaginandone un glorioso, quanto utopico, trionfo in battaglia sui Turchi con il sonetto *Mentr'arma il Trace, e navi orna, e raccoglie*.⁷ In area settentrionale, la bresciana Veronica Gambara invoca la vittoria definitiva di Carlo V sugli infedeli⁸ e il mantovano Lelio Capilupi scaglia invettive contro la «fiera fucina d'Oriente», che insanguina il mondo occidentale e cristiano.⁹

Alcuni fatti storici ispirano particolarmente la proliferazione di questa ricca produzione e rimangono impressi nelle rime cinquecentesche. Bembo dedica il sonetto *La nostra e di Gesù nemica gente* alla battaglia di Mohacs, Minturno e Sandoval di Castro consacrano rispettivamente due odi pindariche e una canzone politica alle spedizioni dell'imperatore a Tunisi e Algeri, Tansillo accompagna anche con la poesia le missioni dei Toledo in Africa settentrionale. E anche la dominazione ottomana in Grecia, a seguito della presa di Rodi tra il 1480 e il 1522, trova spazio nelle rivendicazioni poetiche. Già Bembo cita la presa dell'isola accanto ai fatti di Ungheria (vv. 5-8):

La nostra e di Giesù nemica gente,
c'or lieta, come fosse un picciol varco,
l'Istro passandom in parte ha l'odio scarco

⁶ Cfr. L. Tansillo, *Sonetti per la presa d'Africa*, in Id., *Rime*, cit., pp. 441-493.

⁷ Si tratta del sonetto XII in A. F. Raineri, *Cento sonetti*, cit. p. 22.

⁸ Si vedano i sonetti 44 *Cantin le ninfe co' soavi accenti*, 45 *Mira 'l gran Carlo con pietoso affetto*, 46 *Là dove più con le sue lucid'onde*, 47 *Quel che di tutto il bel ricco oriente*, in V. Gambara, *Le rime*, cit.

⁹ L. Capilupi, *Rime*, cit. p. 35.

sovra quei che la fer già sì dolente;

di cui trema il Tedesco, e 'n van si pente,
ch'al ferro corse pigro, a l'oro parco,
e vede incontro a sé riteso l'arco,
ch'ha Rodo e l'Ungheria piagate e spente;

tu, che ne sembri Dio, raffrena, e doma
l'empio furor con la tua santa spada,
sgombrando 'l mondo di sì grave oltraggio,

e noi di tema, che non pera e cada
sopra queste Lamagna , Italia et Roma:
e direnti Clemente e forte e saggio.
(P. Bembo, *Rime*, CIX)

Anche le canzoni *Signor, che fosti eternamente eletto* di Trissino, *Sacri pastor, perché a la vostra cura* di Molza e *Padre del ciel che tutto movi e reggi* di Minturno esortano alla riconquista delle città di Belgrado e di Rodi, e alla liberazione della Grecia, la cui soggezione all'Impero ottomano doveva essere avvertita come una profanazione delle radici culturali romane ed europee. Capilupi fa riferimento a «quella fera crudel che sì possente / Varcò mare, et predò Rodi»¹⁰, mentre più tardi, intorno al 1555 Luigi Tansillo, in uno dei sonetti in lode del re spagnolo Filippo II, *Sì certo io sono del ben che'l mondo attende* (124), immagina l'impresa vittoriosa in Oriente del sovrano, incitandolo ancora a liberare la Grecia dal «giogo» dei Turchi (v. 14).

Accanto agli episodi propriamente militari, un altro evento storico registrato dalle rime cinquecentesche e in cui ci siamo imbattuti è l'alleanza stipulata dai sovrani francesi Francesco I e Enrico II con i Turchi, in opposizione allo schieramento spagnolo e asburgico di Carlo V. L'accordo tra i re “cristianissimi” e gli “infedeli” ispira probabilmente la canzone *Principe sacro, il cui gran nome suona* indirizzata al re di Francia da Bernardo Tasso e quella di Ferrante Carafa, *Italia mia, poi che il destin fatale*.

¹⁰ Cfr. il sonetto *Quella fera crudel che sì possente* in *Ivi*, p. 36, vv. 1-2.

Molto spesso questo genere di componimenti è occupato principalmente da invocazioni a pontefici e sovrani affinché sferrino il colpo decisivo e soccorrano l'Italia e l'Europa dalla minaccia turca. Lo stesso sonetto di Bembo *La nostra et di Giesù nemica gente*, ad esempio, dopo aver descritto nelle due quartine l'avanzare del pericolo sul fronte dell'Europa orientale, si rivolge a Papa Clemente VII invitandolo alla guida della difesa cristiana e a domare «l'empio furor» che rischia di travolgere «Lamagna, Italia e Roma» (vv. 9-14). Come Bembo, anche Muzzarelli nella canzone *Terreno Giove, a cui l'alto governo* si rivolge al pontefice auspicando una nuova guerra santa, mentre Daniello invoca rispettivamente l'imperatore e il Papa nei sonetti *Sacro di Giove augel, ch'irato scendi* e *Santo Signor, che 'l grand'uffizio avete*, contenuti nelle *Rime diverse* del '45, e ancora al Papa si rivolge Paterno nella canzone *Sacro Pastor, che con la grave soma* per esortarlo a guidare la guerra d'Oriente.

A dire il vero, mai lo specifico evento storico che funge da occasione a questi componimenti guadagna realmente spazio nel testo. A differenza di quanto avverrà con la poesia lepantina, non troviamo adesso sonetti o canzoni che con la stessa forza pongono al centro del discorso lirico un fatto storico per mitizzarlo o celebrarlo.¹¹ Spesso, del resto, anche quando alcuni riferimenti storici sono disseminati nel componimento, un vero e proprio evento che ispiri la stesura non è neanche presente o comunque non è riconoscibile. Conformemente alle caratteristiche del genere e come del resto accade già nella lirica politica petrarchesca, la poesia non si sofferma sull'esatta rievocazione di un evento, ma semmai quando questo è presente, ne utilizza i suoi risvolti allegorici come pretesto. Il nutrito insieme componimenti sullo scontro con i Turchi più che dipendere da episodi storici trova dunque ragione nella lunga durata del conflitto.

A proposito della poesia lepantina già Dionisotti osservava che, lungi dal configurarsi come festosamente celebrativa, essa in realtà è attraversata da esigenze di pace, dal terrore della violenza e dal compianto del sangue versato, in linea con la tradizione del genere:

¹¹ A questo proposito rimando ancora allo studio di S. Mammana, *Rime per la vittoria sul Turco*, cit. Lo studio dimostra comunque come la celebrazione letteraria della battaglia di Lepanto non sia ottenuta per mezzo della descrizione dello scontro militare, ma tramite l'innesto di motivi e registri provenienti dal genere epico sui materiali metrici della tradizione lirica.

La poesia eroica e tragica, della guerra e della vittoria, la poesia di Lepanto insomma, in Italia e a Venezia in ispecie, si innestava su un tronco linguistico e stilistico che era profondamente radicato nel terreno della neutralità e della pace. Onde la difficoltà e per lo più la sterilità dell'innesto. Fuori di Venezia, come ad esempio nella cortigiana e cavalleresca Ferrara, le condizioni erano in parte diverse. Ma solo in parte, e anche la eroica poesia di Torquato Tasso nacque da quel difficile innesto, e pur risalendo dall'età contemporanea all'antica, dall'ultima alla prima crociata, non poté accogliere in sé il clamore e la baldanza della guerra e della vittoria senza accompagnarli con una struggente nostalgia della pace e con una insistente preoccupazione della violenza, della crudeltà e della morte.¹²

Anche prima della decisiva battaglia, nel Cinquecento è difficile imbattersi in testi celebranti trionfi e vittorie. Al contrario, questi versi sono quasi sempre interessati dalla rievocazione di cocenti umiliazioni da riscattare e dall'accurata esortazione alla riscossa cristiana: Mohacs e Rodi ne sono due esempi. Fanno eccezione soltanto alcuni componimenti dedicati a campagne vittoriose di cui il caso più prestigioso è l'ode pindarica che Minturno dedica alle vittorie di Carlo V in Africa *Qual semideo, anzi qual novo Dio*, il cui contenuto rispecchia la scelta formale del genere del panegirico votato alla glorificazione dell'illustre dedicatario. Se vi è un fine strettamente politico a giustificazione di questa vasta produzione di rime prima di Lepanto, lo si trova principalmente nei suoi risvolti encomiastici. La maggior parte dei componimenti è occupata da invocazioni alla battaglia, rivolte per lo più a dedicatari elevati al ruolo di soli possibili liberatori dalla minaccia turca. Se in molti si rivolgono a Carlo V celebrandone la potenza e auspicandone la definitiva vittoria, altri affidano invece ai pontefici, in qualità di garanti della cristianità, la guida dell'impresa. Non mancano neanche le lodi di semplici principi e condottieri che vengono celebrati come eroici liberatori del mondo cristiano dal giogo orientale – è il caso delle rime su Ippolito De' Medici in Ungheria – o incitati a compiere imprese contro gli infedeli per dar prova del proprio valore – come fa Raineri con Pier Luigi Farnese nel sonetto *Mentr'arma il Trace, e navi orna, e raccoglie*. Quello della guerra contro i Turchi, insomma, può anche diventare un argomento topico incastonato nei moduli ricorrenti della poesia celebrativa di corte.

¹² C. Dionisotti, *La guerra d'Oriente*, cit., p. 220.

Su un altro versante, come vedremo nei prossimi paragrafi, le esigenze di pace e il bisogno di stabilità ispirato dagli eventi rovinosi del conflitto tra la Francia e l'Impero di Carlo V trovano espressione nell'appello all'unità dei cristiani contro il comune nemico ottomano. La proliferazione di rime dedicate al motivo non si spiega se non alla luce delle forti suggestioni che la guerra d'Oriente porta con sé e dell'immaginario culturale che questa determina nella società cinquecentesca. Il senso più profondo dei testi dedicati alla guerra contro gli Ottomani va dunque cercato nelle forti dicotomie che essi mettono in scena: Cristiani/Infedeli, Occidente/Oriente, Pace/Guerra, Bene/Male. La paura di un crollo del mondo occidentale sotto la minaccia di una devastante invasione, così come la corrispettiva ansia di affermazione della società cristiana ed europea trapelano con forza dalla massiccia produzione poetica che da tutta la penisola si scaglia unita contro il nemico che, più d'ogni altro, incarna l'alterità.

3.2 La rappresentazione del Turco

La rappresentazione del Turco in poesia ricorre continuamente al medesimo apparato di immagini. Il gran nemico della cristianità è spesso trasfigurato nei tratti di una violenta bestia: è un serpente, un cane o un lupo. Di frequente, infatti, tutte le parti coinvolte dal conflitto sono rappresentate tramite immagini tratte dalla mitologia e dall'araldica. La Spagna imperiale è l'«aquila» o l'«augel di Giove», la Francia è il «gallo», Venezia è il «leone» e il Turco la «serpe». La battaglia che imperversa è evocata per mezzo di metaforici combattimenti animaleschi. Il sonetto *Re de gli altri superbo altero Augello* di Giulio Camillo, compreso nell'antologia giolitina del 1545, esorta l'Aquila imperiale e il Gallo francese (il «Nunzio del giorno») a scagliarsi contro il Turco, «serpe empio e rubello»:

Re de gli altri superbo altero Augello
E tu, Nunzio del giorno, poi che 'l cielo
Levato v'ha da gli occhi il fosco velo,

Che tanto piacque al serpe empio e rubello,

Temprate i duri rostri, e questo e quello,
Quasi fragroso folgorante telo
Spinto da un puro ed onorato zelo,
Gli franga il dorso suo squamoso e fello;

Ch'or mel par riveder nel lito moro
Vibrar la lingua ed arrotar i denti,
Per darci d'ogni error debite salme.

Sì vedrem poi statue d'argento e d'oro
Drizzarvi a l'aura, e con leggiadri accenti
Cantar le glorie altiere, invitte ed alme.

(G. Camillo, in *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, p. 56).

Sempre nell'antologia di *Rime diverse*, il motivo della battaglia tra l'Aquila e il Serpente ritorna anche nel sonetto *Sacro di Giove augel, ch'irato scendi* e nella canzone *Santo Signor, che 'l grand'uffizio avete* di Bernardino Daniello:

Sacro di Giove augel, ch'irato scendi
Del Gallo altero a i danni e de' suoi figli,
Ch'or questo or quel di lor turbi e scompigli
E trar del proprio e natio nido intendi,

Spiega di nuovo le grand'ali e prendi
Tuo volo in ver gli eoi lidi vermigli
Quivi apparecchia insanguinar gli artigli
Nel maggior serpe, ove più gloria attendi,

Or ch'ei men l'unghie e 'l tuo rostro curando
Alza il coll'empio, e con tre lingue al sole
Del vecchio uscito liscia il nuovo scoglio;

Tal che da te rapito, alto volando
Ne 'l porti ove deposto il fero orgoglio
Rimanga preda e cibo di tua prole.

(Daniello, LXI, 3)

Che per far or di noi crudele scempio
Quasi serpe di nuove spoglie adorno,
Più che mai fosse di furor ripieno,
Gli occhi di fiamma rivolgendo intorno
Con tre lingue vibranti alz' il collo empio,
E sparger tenta 'l suo mortal veneno
Ne' nostri dolci campi e nel mio seno

(Daniello, LXI, 8, vv. 71-77)

Simile anche il sonetto di Lodovico Domenichi in cui il poeta si rammarica delle ostilità tra l'«Aquila imperiosa» e «l'invitto Gallo», impegnati a rivolgere i «becchi» e il «fiero artiglio» contro se stessi, insanguinando gli «italici fiumi», piuttosto che a spiegare il proprio «glorioso volo» contro «'l Serpe oriental rapace» che minaccia Venezia (l'«aligero Leon»):

Aquila imperiosa, invitto Gallo,
Ch'avete fatto ai becchi, al fiero artiglio,
Senza contese, o paventar periglio
Contra voi stessi, adamantino callo;

Qual colpa, quala destin, qual vostro fallo
Vi conduce pur sempre a far vermiglio
Col sangue vostro, e d'ogni caro figlio,
Degli italici fiumi il bel cristallo?

Spiegate, ingordi, il glorioso volo,
Ché 'l Serpe oriental rapace infesta
L'aligero Leon dentro il suo suolo.

Ecco per acquetar tanta tempesta
Venir d'arditi augelli un ampio stuolo
Ch'han la discordia vostra aspra e molesta.
(L. Domenichi, *Rime*, CCIX)

Complessivamente, rispetto al motivo della decadenza politica italiana, i testi dedicati al conflitto tra Occidente e Oriente mostrano dunque una meno immediata filiazione dagli ipotesti petrarcheschi. La descrizione dei momenti più violenti della lotta tra i due animali, con l'aquila che infligge i propri artigli sul dorso del serpente, dilaniandone il collo e la lingua vibrante, si spiega forse in quanto apologo ricorrente nella letteratura latina. La sua fonte sembrerebbe essere, infatti, il passo dell'*Eneide* in cui Virgilio, con una similitudine, descrive la forza del capo etrusco Tarconte, paragonandolo a un'aquila che azzanna la preda:

Utque volans alte raptum cum fulva draconem/ fert aquila implicitque pedes atque
 unguibus haesit./saucius at serpens sinuosa volumina versat/ arrectisque horret
 squamis et sibilat ore/ arduus insurgens, illa haud minus urget obunco/ luctantem
 rostro, simul aethera verberat alis.¹³

Eppure l'immagine del Turco elaborata dalle corti italiane è molto più stratificata di quanto lascerebbero pensare questi componimenti. La variegata letteratura turchesca d'età moderna, infatti, fornisce un ritratto contraddittorio del nemico che accanto al timore lascia emergere l'ammirazione per un avversario impavido, forte e modello di soldato obbediente.¹⁴ Nella lirica petrarchista, la sfera semantica del Turco è invece sempre quella della violenza, della ferocia e del sangue. Egli è il «mostro d'Oriente» (Domenichi), è la minacciosa «turba a' nostri danni intenta» (Raineri) che, insaziabile, incombe sull'Europa per impossessarsene, è il cane «ingordo» e «rabbioso» che azzanna il «pié d'Italia», descritto da Tansillo nel sonetto seguente, compreso tra le rime del codice Casella e composto in occasione dell'attacco dei Turchi a Otranto nel 1537:

Quel cane ingordo che latrando, corse
 da l'oriente a depredare il nido
 de l'aquila vittrice, et all'Aufido
 non pur diede terror, ma al Tebro, forse;

¹³ P. Virgilio Marone, *Aeneidos*, XI, vv. 751-756, in Id., *Opera*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R.A.B. Mynors, Clarendon Press, Oxford 1969.

¹⁴ Cfr. M. Formica, *Lo specchio turco. Immagini dell'Altro e riflessi del Sé nella cultura italiana d'età moderna*, Donzelli, Roma 2012. La studiosa fa ampio uso di fonti letterarie e storiche, dalla trattatistica alle cronache, ai racconti di viaggio, per analizzare la contraddittoria narrazione discorsiva sul Turco.

quando rabbioso il piè d'Italia morse,
del venir vostro a pena intese il grido,
signor, che l'onde del calcato lido
gli sembrar fiamma e il piè timido torse.

Di che fronda l'Ibero e il Tago, chiaro
via più per voi che per l'arena d'auro,
coroneran vostre onorate chiome?

Quanti mai capi invitti onor di lauro
ebber dal Tebro vinsero e fugaro
con l'arme l'avversari, e voi col nome.
(L. Tansillo, *Rime*, 216)

Ma soprattutto il Turco è «empio», «ingiusto», «bugiardo» e «ribelle», il suo popolo è l'«infetta gente» che venera divinità false e che pertanto deve essere combattuta in nome di Cristo. La guerra, di conseguenza, è presentata come un'impresa santa e irrevocabilmente giusta. L'insistenza sugli Ottomani come popolo non cristiano e quindi infedele comporta così la rappresentazione del conflitto nei termini di uno scontro di civiltà che colloca da un lato l'«Occidente» e l'«Europa» e dall'altro l'«Oriente» musulmano. Il risultato è quello di un continuo affiorare del motivo delle crociate e del ricordo del Santo Sepolcro ancora non riscattato. La perdita di Gerusalemme si può sovrapporre così alle più recenti sconfitte subite a Rodi e in Ungheria, in un'unica esortazione al riscatto che mescola gli eventi contemporanei a un immaginario culturale che attinge a secoli di storia e letteratura. Spesso la rappresentazione dello scontro si serve, infatti, di allusioni a episodi della storia antica, chiamati in causa per fornire esempi di vittoria sul nemico, che dilatano l'estensione del conflitto a tempi remoti. Il ricordo delle guerre persiane, l'esempio di Scipione l'Africano e della distruzione di Cartagine nelle guerre puniche ottengono il risultato di appiattire il corso storico degli eventi in un unico sistema di continuità che pone da un lato l'Oriente barbaro, pagano e musulmano e dall'altro l'Occidente e la sua tradizione culturale classica, illuminata dalla nuova luce della cristianità. Non a caso l'unico eroe medievale che affianca gli esempi degli antichi nelle rime cinquecentesche

dedicate alla guerra contro l'Impero ottomano è quello di Goffredo di Buglione, governatore di Gerusalemme a seguito della prima crociata. Nella narrazione discorsiva costruita dai versi cinquecenteschi, se l'Europa è la terra della cristianità, il Turco è l'alfiere della «empia Babilonia» e raggruppa in sé un insieme vasto di eredità che lo sublimano a rigida figura dell'«Altro» per eccellenza. La sua stessa esistenza è continuamente rappresentata come una pericolosa minaccia che opprime il mondo occidentale, mai attenuata dalla fascinazione per terre lontane o da slanci di umanizzazione del nemico, né tantomeno da quella leggerezza nel ricomporre dicotomie e diversità che la letteratura rinascimentale dispiega altrove.

3.3 Eredità petrarchesche

Nel Cinquecento, il motivo dello scontro tra il mondo occidentale e quello orientale, tra cristiani e musulmani, ha già alle spalle una lunga tradizione letteraria, originatasi nelle forme popolari del Medioevo europeo e confluita nel genere epico-cavalleresco. La ricchissima materia narrativa che a inizio secolo risorge rielaborata dalle mani di Ariosto nel *Furioso*, non irrompe mai però nelle tante poesie sulla guerra d'Oriente che affollano antologie e raccolte cinquecentesche. Di certo, accanto alle ragioni di attualità storica, la produzione lirica dedicata alle battaglie tra cristiani e infedeli non può non affondare le proprie radici nei secoli di letteratura fiorita intorno al motivo e nell'immaginario culturale da questi determinato. Tuttavia, le caratteristiche del genere lirico impongono di guardare decisamente in altra direzione. Anche in questo caso, infatti, i poeti cinquecenteschi trovano i propri modelli nei dettami gravi del *Canzoniere* petrarchesco o in quelli altrettanto solenni della tradizione classica di tipo celebrativo.¹⁵

¹⁵ È significativo che lo stesso Ariosto, in una delle rare digressioni politiche dell'*Orlando Furioso*, in XVII, 73-39, abbandonando momentaneamente il registro ironico e l'atteggiamento bonario sempre riservato anche alla rappresentazione dei saraceni, attinga a piene mani al repertorio petrarchesco di *O aspectata in ciel*, per evocare l'unità cristiana contro l'Impero Ottomano: «Se cristianissimi esser voi volete, / e voi altri Catolici nomati, / Perché di Cristo gli uomini uccidete? / Perché de' beni lor son dispogliati? / Perché Ierusalem non riavete, / che tosto e

Alla lirica cinquecentesca che vuole occuparsi della guerra d'Oriente, i *Fragmenta* offrono l'archetipo ottimale della canzone *O aspectata in ciel* accompagnata dal sonetto affine che nel *Canzoniere* immediatamente la precede, *Il successor di Karlo, che la chioma (Rvf 27)*. Prima di osservare in che maniera i poeti rinascimentali si servano di questo repertorio petrarchesco per le proprie rime, è però opportuno considerare alcuni limiti di questa filiazione. Quando, infatti, essi si soffermano nei propri versi sul motivo della decadenza italiana, la citazione esplicita del modello fornito da *Italia mia* e *Spirto gentil* è spesso spontanea e quasi inevitabile. L'esempio di *O aspectata in ciel* appare complessivamente non altrettanto imprescindibile nella stesura dei componimenti petrarchisti. Dal punto di vista metrico lo schema della canzone 28 dei *Fragmenta* non riceve la stessa attenzione dei più fortunati scheletri strutturali di *Rvf 128* e *Rvf 53*, rimanendo generalmente poco replicato e dunque non dando vita a stabili saldature di forma e contenuto. In secondo luogo, il motivo dello scontro con gli Ottomani, come si è già osservato nel paragrafo precedente, è affrontato all'interno di testi che in alcuni casi si pongono l'obiettivo di celebrare le imprese, reali o auspiccate, di un nobile dedicatario. Questo, soprattutto nella misura breve del sonetto, può comportare lo spostamento del testo dai motivi della canzone morale e politica ai dettami sfarzosi dello stile celebrativo. Si veda ad esempio il sonetto seguente di Annibal Caro nel quale la contrapposizione tra la «bella Europa» e l'«Oriente» è finalizzata esclusivamente alla lode di Carlo V. L'assoggettamento delle terre orientali sancirebbe infatti il definitivo trionfo dell'imperatore sul mondo intero:

Dopo tanti trionfi e tante imprese,
 CESARE invitto, e 'n quelle parti e 'n queste,
 Tante e sì strane genti amiche e infeste
 Tante volte da voi vinte e difese,

Fatta l'Africa ancella e l'armi stese
 Oltra l'occaso, e poi che 'n pace aveste

stato a voi da' rinegati, / perché Costantinopoli e del mondo / la miglior parte occupa il Turco immondo?», cfr. L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1976.

La bella Europa, altro non so che reste
A far vostro del mondo ogni paese,

Che domar l'Oriente, e incontra il sole
Gir tant'oltra vincendo, che d'altronde
Giunta l'Aquila al nido ond'ella uscio,

Possiate dir, vinta la terra e l'onde,
Quasi umil vincitor che Dio ben cole:
"Signor, quanto il sol vede è vostro e mio".

(A. Caro, in *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, XXXIX, 7)

Sempre a scopo celebrativo, nel sonetto *Mira 'l gran Carlo con pietoso affetto*, Veronica Gambara volge una preghiera a Dio raccomandandogli l'imperatore, affinché possa con le sue «armate genti» sconfiggere gli infedeli in Africa settentrionale («quelli che 'l Tuo nome hanno in dispetto» v. 4). Così come in passato supportò Scipione a Cartagine, adesso Dio dovrà sostenere Carlo V, suo unico eletto in terra (vv. 9-14):

Mira 'l gran Carlo con pietoso affetto,
Padre del Cielo, e le sue armate genti
Che non ad altro ch'a disfare intenti
Son quelli che 'l Tuo nome hanno in dispetto.

E, se lui solo hai fra tant'altri eletto
Per dimostrar gli effetti Tuoi potenti,
fa che, confusi li nemici e spenti,
possa render le grazie al Tuo cospetto;

che se con Bursa insieme al gran Romano
desti l'Africa vinta, onde ritenne
de l'Africano poi sempre il cognome,

a questo, che nel mondo unqua non venne
simil a lui, per gloria del Tuo nome
dagli quanto poi dar con larga mano.

(V. Gambara, *Le rime*, 45)

Naturalmente fini encomiastici e celebrativi si scorgono facilmente, come del resto abbiamo osservato, anche in alcuni testi dedicati alle guerre d'Italia. In quel caso però la citazione delle canzoni petrarchesche, anche circoscritta a qualche verso e non strutturalmente estesa, è comunque spesso azionata dal lamento sulla decadenza italiana dall'antica magnificenza romana. Non sempre il motivo, altrettanto forte, della contrapposizione tra Oriente e Occidente, tra cristiani e infedeli, genera innesti diretti di *O aspectata in ciel* nei componimenti petrarchisti sulla guerra contro i Turchi. Questi testi, tutto sommato, dunque, si aprono a un raggio maggiore di possibilità che spazia dal registro della celebrazione a quello della preghiera delle rime spirituali, alla rappresentazione metaforica dello scontro ottenuta per mezzo dell'apparato semiotico consolidato di derivazione araldica, mitologica e classicistica. È questo, ad esempio, il caso di componimenti come quelli di Daniello, Camillo e Domenichi, che mettono in scena la battaglia bestiale tra l'aquila, il gallo e il serpente.

Nonostante il componimento politico petrarchesco di maggiore fortuna indiscussa rimanga pur sempre *Italia mia*, immediatamente seguito da *Spirto gentil*, anche la canzone *O aspectata in ciel* tuttavia appare ben conosciuta e imitata dai lirici cinquecenteschi. Accanto agli esiti sopra ricordati, la memoria della canzone con cui Petrarca invoca la crociata chiedendo ai popoli europei di unirsi contro il nemico infedele riemerge diffusamente in testi dalla forte affinità tematica come quelli ispirati dallo scontro con i Turchi. In primo luogo si distinguono, tra le svariate citazioni che di volta in volta abbiamo riscontrato nelle rime analizzate nei capitoli precedenti, alcune formule che ricorrono in più testi e più autori che, derivate da *Rvf* 28, e riprese nelle rime dei petrarchisti, assumono la funzione di spie testuali che immediatamente azionano la memoria dell'archetipo. Nel lessico di *O aspectata in ciel*, la crociata è l'«alta impresa» per definizione e in maniera simile è la «lodata impresa» nella canzone di Bernardo Tasso *Principe sacro, il cui gran nome suona* dedicata a Francesco I, l'«alta impresa» nell'ode pindarica *Qual semideo* di Minturno e nel sonetto di Fortunio Spira *Poiché l'ingorda e travagliata voglia*, contenuto nella giolitina del '45, l'«onorata impresa» nella canzone *Santo Signor, che l' grande uffizio avete* di Daniello e la «felice impresa» in *Sacri pastor, perché a la vostra cura* di Molza.

Un esempio di ripresa testuale comune a molti testi è poi quello dell'esortazione alla liberazione dal «giogo» degli infedeli, contenuta nei versi 61-62 di *O aspectata in ciel* (Dunque ora è 'l tempo da ritrarre il collo / dal giogo antico). Spesso utilizzata per far riferimento alla dipendenza d'Italia dai popoli stranieri, la metafora si trova anche citata nella canzone di Trissino che invita Clemente VII a liberare l'Oriente stesso dal dominio musulmano («torre il giogo a tutto l'Ōriente»), riscattando specialmente le terre greche. La stessa citazione è riportata da Minturno nella canzone *Padre, del ciel che tutto movi, e reggi* (Or dunque è 'l tempo, là 've 'l ciel ti chiama, / Da seguir l'alte imprese, e belle, e sante; / da liberar del giogo antico, e fiero/ La Grecia tutta, e 'l misero Levante; vv. 180-83).

Anche di *aspectata in ciel* si riscontrano poi alcune riprese che estendono la filiazione ben oltre la misura del singolo sintagma o verso. Il caso maggiormente emulativo è quello di Lodovico Paterno, unico tra gli autori del nostro *corpus* che, in *Sacro Pastor, che con la grave soma*, canzone di 7 stanze da 15 versi, trae da *Rvf* 28 anche il rarissimo schema metrico, variando esclusivamente il congedo.¹⁶ Il testo, anche in questo caso, esorta il Papa a intraprendere la guerra «contra'l bugiardo oriental profeta» (v. 18), riunendo i popoli cristiani d'occidente, come è esplicitato a partire dalla seconda stanza:

Cingi homai per Giesù la bella spada
Benche d'età sa pieno, et di fatica
Contra'l bugiardo oriental profeta:
E'nsieme aduna la tua schiera amica,
Che del cielo trovar brama la strada,
Et che sotto 'l tuo cenno è così queta.
Che correr la vedrai fervita et lieta
Quanta n'alberga tra 'l famoso monte
A l'ultimo occidente;
Et quanta fra Garona, et quella gente,
Che 'n tra 'l Rhodano, e 'l Rheno, et l'aspra fronte
De le colonne, e'l carro alto et lucente
Nasce; che tutta vendicar desia
L'ingiurie, i danni, et l'onte

¹⁶ Si tratta di una canzone di 7 stanze di 15 versi con schema metrico ABCBAC CDeEDEFdf + congedo AABcB. In *Rvf* 28 il congedo è di 8 versi e di schema uguale alla sirma.

Del santissimo figlio di Maria.

(L, Paterno, *Nuovo Petrarca*, pp. 352-356, vv. 16-30)

Paterno, che apre la sezione di «varii soggetti» del suo ipertrofico *Nuovo Petrarca* con una riscrittura di *Italia mia* affine all'originale per argomento e schema metrico, continua dunque anche con questa canzone ad accumulare nella propria raccolta tutte le possibilità tematiche e formali consentite dal *Canzoniere*. Il suo rifacimento di *O aspectata in ciel* attinge a piene mani dall'originale per sollecitare l'impresa ed evoca gli stessi esempi addotti da Petrarca: la vittoria greca sul persiano Serse a Salamina e la battaglia delle Termopili guidata da Leonida, integrandoli con quelli degli eroi «moderni» della prima crociata Goffredo di Buglione e Ugo di Vermandois:

Ma quel di Salamina allhor cangiato
In rosso, ove l'eterna strage sorse,
Qual fine può dirti haurà si giusta guerra.
Thermopile anco, ov'infiniti a terra
Gittò con pochi il gran Leon, può dirti
Cio, quando co suoi vinto
Fu vincitor per esser poscia estinto.
Ne questi sol, ma quei moderni spirti
Gottifredi, e' gran Ugo, da cui tinto
D'Asia ogni pianto fu, tal che ben puoi
Aspettar Lauri, et Mirti
Securamente a a i bianchi crini tuoi.
(vv. 49-60)

Il poeta riprende anche i vv. 58-60 della canzone petrarchesca («popolo ignudo paventoso et lento / che ferro mai non strigne, / ma tutt'i colpi suoi commette al vento») per accusare i popoli orientali di ignavia, in quanto incapaci di affrontare i propri nemici nello scontro diretto, preferendo affidarsi ai colpi delle frecce a distanza:

Non guardi i nostri duci invitti et franchi.
Thraci paventerai Medi, et Circassi,
Popoli ignudi et lenti,

Che non stringon mai ferro, e tutti a i venti
Mandano i colpi suoi d'effetto cassi?
(vv. 67-71)

Accanto alle citazioni dirette, è forse sul piano del suo contenuto più profondo che la via tracciata da *O aspectata in ciel* sembra essere seguita da molte rime cinquecentesche dedicate alla guerra d'Oriente. Il componimento petrarchesco esorta alla crociata e invita l'Europa a unirsi contro la Babilonia infedele. E, in antitesi al nemico orientale, definisce una determinata identità di Europa i cui popoli sono rappresentati in un'unica collettività culturale, accomunata dalla fede cristiana e delimitata da geografie e appartenenze. Alla stessa maniera, anche i versi petrarchisti chiedono alla comunità cristiana occidentale di unirsi contro quello che dovrebbe essere il loro presunto nemico naturale. Al tempo stesso è proprio grazie all'identificazione di questa minaccia comune che essi possono definire una proto-identità europea e occidentale fondata sulla cristianità, nel momento in cui invece in Europa imperversano le ostilità tra Francia e Spagna.

Tra i componimenti cinquecenteschi inneggianti alla crociata in cui ci siamo imbattuti, molti trovano la propria ragion d'essere più impellente nell'esigenza che la guerra tra i potentati europei, combattuta per lo più proprio in Italia, giunga alla sua fine definitiva. Invece di insanguinare il «bel paese» e arrecare sofferenza all'Europa intera – dicono in molti – i cristiani farebbero meglio a impegnarsi nella guerra contro l'infedele. Da qui, dunque, hanno origine le invocazioni ai pontefici affinché concilino la pace tra i sovrani e li conducano insieme verso la vittoria in Oriente, o le esortazioni indirizzate direttamente a Caro V e Francesco I: «Vinca gli sdegni e l'odio vostro antico», si augura Vittoria Colonna esortando i re a unirsi contro «l'empio nimico»; «l'armi generosi in voi distrette, / pronte solo a versar cristiano sangue, / Rivolgete a domar l'empio Oriente», intima Lodovico Domenichi;¹⁷ «fa' che la lor fiereza / e l'odio lor si sparga contra quelli / ch'al nome di Iesù furon ribelli» chiede Trissino a Clemente VII. E anche la stessa

¹⁷ Cfr. il sonetto CXIII, *Mentre celeste ed onorata cura*, in L. Domenichi, *Rime*, cit..

canzone di Lodovico Paterno del resto si apre con la richiesta al Papa di far sospendere la guerra che tanto dolore ha provocato all'Europa e all'Italia:¹⁸

Sacro Pastor, che con la grave soma
De le chiavi, et del manto; hor apri, hor chiudi
A tua voglia del cielo ambe le porte:
Poi che sei giunto, et non per gli altrui studi,
Ma per vera virtute a destar Roma;
E torla sol di mano a doppia morte.
Porgi a l'afflitta tua santa consorte
Presto soccorso, pria l'ingiusto Marte
Spento, ch'Europa in pianto
Ha tenuto gran tempo, e 'n odio quanto
Del tuo quinci Pirene, et quindi parte;
Et la meschina Italia in dolor tanto.
Non tardar, vedi, che pietoso viene
Dio da la nostra parte
Riservando te padre a tanto bene.
(vv. 1-15)

La consueta capacità di rimescolamento di tessere provenienti da luoghi diversi del *Canzoniere*, propria dell'*imitatio* petrarchista, nella vasta rimeria sul conflitto tra cristiani e turchi si caratterizza per un'interessante fusione di motivi già presenti nel trittico politico dei *Fragmenta*, di cui i lirici petrarchisti dimostrano ancora di saper ben intuire l'unitarietà. Nei versi che inneggiano alla vittoria contro gli Ottomani, le «voglie divise» che in *Rvf* 128 erano imputate al particolarismo degli Stati d'Italia, diventano quelle dei re Carlo V e Francesco I, i quali si affrontano sulla penisola, invece di condurre l'unica guerra giusta: quella santa contro l'infedele.¹⁹ L'invito alla guerra contro il Turco diventa così un

¹⁸ Che la pace tra i sovrani cristiani stia a cuore a Paterno è confermato da altri componimenti che nel *Nuovo Petrarca* ritornano sul tema: *Tanto Europa di voi, tanto si lagna*, p. 395; *Erger marmi, et città, qualhor vi piace*, p. 398. In alcuni casi il motivo delle discordie tra i sovrani europei è associato all'esortazione alla guerra contro i Turchi, come nel sonetto *Se frenate l'Europa, e 'l ciel vi chiama*, p. 387 e in *Poi ch'al Padre Oceano Hiberno, et Sena*, cit., in cui ancora si chiede al Papa di propiziare la pace e favorire la guerra in Oriente, o nella canzone *Spirti Reali, che salire al cielo*, cit., che si schiera contro le battaglie che Carlo V e Enrico II intraprendono l'uno contro l'altro, mentre «il sepolcro è in man de cani».

¹⁹ A proposito della guerra in difesa della cristianità come esempio eroico da contrapporre a quella civile si rimanda ancora alla proposta di G. Baldassari, *Unum in locum*, cit; secondo lo studioso le

argomento di pretesto per la polemica contro la mancata pace tra i cristiani. Questa funzione è del resto già rintracciabile altrove nella tradizione letteraria: dall'invettiva dantesca contro Bonifacio VIII, che faceva guerra «presso a Laterano / e non con Saracin né con Guidei/ ché ciascun suo nimico era Cristiano» (Inf, XXVII, vv. 86-88) al *Dittamondo* di Fazio degli Uberti²⁰ e allo stesso Petrarca che, in un passo del *Trionfo della Fama* diffusamente ripreso dai petrarchisti scaglia la propria invettiva contro i «superbi e miseri cristiani», che si stanno «consumando l'un l'altro» mentre «l Sepolcro di Cristo è in man de' cani».²¹ Al polo opposto rispetto alla disgregazione delle guerre d'Italia si trova quindi l'unione delle forze europee e cristiane, che prende le forme della secolare guerra d'Oriente e richiede l'identificazione di un altro, e più minaccioso, nemico.

divisioni particolaristiche, deprecate nella canzone *Italia mia*, rappresenterebbero, all'interno del *Canzoniere*, il rovesciamento negativo del processo di salvezza individuato da *O aspectata in ciel* in un Europa concorde nel segno della cristianità.

²⁰ Su Fazio degli Uberti e sulla polemica per la mancata esecuzione della crociata come argomento contro le potenze cristiane che, invece di organizzarla, dispiegano altrove le proprie forze belliche cfr. F. Cardini, *La propaganda crociata in Fazio degli Uberti*, in Id. *Studi sulla storia e sull'idea di crociata*, Jouvence, Roma 1993, pp. 413-21.

²¹ F. Petrarca, *Trionfo della Fama*, II, vv. 142-44, in Id., *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Satangata, Mondadori, Milano 1996.

Conclusioni

Come si è provato a dimostrare nel corso di questo studio, i versi di ispirazione politica tra le rime dei poeti petrarchisti non sono rari né riconducibili ad esperienze isolate. Nelle raccolte d'autore del Cinquecento, i componimenti di carattere politico contribuiscono spesso a definire la varietà stilistica di libri che quasi mai riproducono l'unitarietà strutturale del *Canzoniere*, né si dedicano alla narrazione di una parabola esistenziale o di una organica vicenda d'amore, tendendo piuttosto alla sperimentazione di forme e registri, e all'eterogeneità tematica. È il caso delle raccolte di Raineri, Cappello, Domenichi, Varchi, Minturno, delle *Opere Toscane* di Alamanni, animate da ragioni encomiastiche e di sperimentazione metrica o dei *Cento Sonetti* di Piccolomini, esplicitamente dediti a «materie morali, e piene di gravità» e all'imitazione del modello oraziano.¹ Anche raccolte che si dichiarano fedeli alla materia amorosa, e che consentono talvolta di individuare alcuni cenni strutturali propri di un canzoniere di forma petrarchesca, contemplan al proprio interno l'inserimento di rime politiche, dalle *Rime* di Bembo che, numericamente inferiori al *Canzoniere*, contengono tre sonetti politici e diversi sonetti encomiastici utilizzati per delimitare le serie amorose, alle *Rime* di Della Casa che vedono i tre componimenti di argomento civile espunti dall'edizione postuma del 1558 probabilmente per ragioni di opportunità politica più che di coerenza stilistica.² C'è poi chi come Lodovico Paterno nel *Nuovo Petrarca*, sull'esempio di Vellutello, dedica un'intera sezione della sua amplissima raccolta ai «vari soggetti» estranei alla vicenda d'amore, tra cui si riscontrano diversi sonetti politici e due canzoni ispirate a *Italia mia* e *O aspectata in ciel*. E anche tra le rime apparse a stampa nelle antologie di *Rime di diversi* e non organizzate in una

¹ Cfr. A. Piccolomini, *Prefatoria ai Cento Sonetti*, a cura di D. Chiodo, cit., p. 13.

² Cfr. S. Carrai, *Il canzoniere di Giovanni Della Casa dal progetto d'autore al rimaneggiamento dell'edizione postuma*, in *Per Cesare Bozzetti, Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza, C. Vela, Milano, Mondadori 1996, pp. 471-498.

raccolta organica pubblicata vivente l'autore, gruppi significativi di versi politici si individuano in Muzzarelli, Guidiccioni, Molza, Coppetta de Beccuti, Colonna, Gambara, Capilupi, Tansillo e Carafa. Perfino nelle antologie si scorge, infatti, la presenza di numerosi componimenti di argomento politico nell'insieme delle svariate rime selezionate. In questa direzione, l'analisi condotta sulla giolitina del 1545 di *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* conferma l'inclusione di un numero non esiguo (quasi il 10% del totale) di componimenti politici ed encomiastici dedicati alla situazione storica italiana, alla guerra contro i turchi, alla celebrazione di condottieri italiani, di re francesi e spagnoli nel quadro delle alleanze dei centri della penisola con i sovrani stranieri durante le guerre per l'egemonia in Europa.

Le ragioni di questa produzione sono di ordine vario. A innescarla sembra essere innanzitutto il ruolo politico occupato all'interno delle corti italiane da numerosi poeti petrarchisti al servizio di principi e signori con l'incarico di funzionari e diplomatici, e la loro conseguente partecipazione da vicino ai tumultuosi eventi e ai mutamenti storici che caratterizzano gli anni compresi tra il sacco di Roma e la pace di Cateau-Cambresis. La materia politica è autorizzata dal ventaglio tematico del *Canzoniere* e come tale rappresenta un territorio sul quale le esigenze dettate dall'attualità storica possono incontrare la poetica dell'*imitatio Petrarcae*. La non prolifera trattatistica cinquecentesca dedicata alla lirica individua esplicitamente, con Trissino, Minturno e Tasso, in *Italia mia*, *Spirto gentil* e *O aspectata in ciel* dei perfetti esempi di *gravitas*. La composizione di versi civili ed encomiastici permette in effetti di sperimentare forme altisonanti e solenni alternative al canto amoroso che trovano nel Petrarca politico un modello di stile da seguire. La lirica petrarchistica mostra così di saper e voler imitare non esclusivamente il dominante modello amoroso, riprendendo anche le forme gravi e più inusitate del Petrarca politico. L'analisi metrica dei sonetti politici ci dice che, in mancanza di un modello formale forte che nel genere eguaglia la fortuna delle canzoni 28, 53 e 128 del *Canzoniere*, i poeti cinquecenteschi si servono spesso di schemi poco consueti o del tutto non petrarcheschi quali cifre metriche dello stile grave. Nei sonetti l'*imitatio* delle canzoni politiche del *Canzoniere* si compone di altri elementi formali. Incipit,

serie rimanti e lessico sono attinti a piene mani dai componimenti civili di Petrarca.

Se il sonetto si conferma la forma privilegiata dalla lirica petrarchista anche nella materia politica, le canzoni consentono però di istituire un confronto nell'ambito dello stesso scheletro formale utilizzato da Petrarca. Da un lato l'imitazione della canzone politica petrarchesca produce un vero e proprio, per quanto circoscritto, genere letterario caratterizzato dalla corrispondenza tra schema metrico e contenuto, sulla base del modello. All'interno del *corpus* studiato, infatti, si rintracciano dieci canzoni dedicate ad argomenti politici che sono esemplate sugli stessi schemi dei componimenti civili petrarcheschi e che ne affrontano i medesimi temi, spesso con riprese testuali evidenti già a partire dall'incipit. Ma accanto a questi esempi estremamente fedeli all'archetipo, la canzone grave di argomento politico conosce forme di sperimentazione che ne alterano la struttura petrarchesca. Il grado più alto di variazione è costituito dalla restaurazione dell'ode pindarica in funzione spiccatamente celebrativa operata da Trissino, Alamanni e Minturno. Su un asse mediano che incrocia imitazione e variazione, istanze sperimentatrici sono alla base anche delle ampie canzoni politiche di Bernardo Tasso, che dilatano gli schemi petrarcheschi su un incrementato numero di stanze e versi; degli estesi componimenti celebrativi di area farnesiana, tesi alla lode sfarzosa; delle canzoni della «artificiosa» lirica meridionale. In questi testi l'esempio dei testi politici dei *Fragmenta* si fa sempre sentire, rimanendo un insostituibile serbatoio di formule e immagini, ma devia verso un petrarchismo non bembiano e non ortodosso.

Complessivamente, anche al netto delle pluralità e delle sperimentazioni formali, il modello del Petrarca civile appare nondimeno un orizzonte imprescindibile cui i lirici cinquecenteschi fanno consapevolmente riferimento nell'affrontare temi di natura politica. La sua citazione diffusa genera la stabilizzazione di un vero e proprio codice retorico della lirica petrarchista di argomento politico che risulta trasversale a poetiche, aree culturali e geografie. I sonetti e le canzoni presi in esame, infatti, sono spesso il frutto di un abile intarsio di tessere petrarchesche che riconosce l'unitarietà del trittico politico del *Canzoniere*, riutilizzandolo come un solo repertorio. Questa commistione di

tasselli attinti dai tre componimenti può generare perfino accostamenti che illuminano di luce nuova lo stesso *Canzoniere*, rivelandone le connessioni interne. È il caso del legame che *Italia mia* instaura con *O aspectata in ciel* nelle rime petrarchiste. La frantumazione politica causata dalle «voglie divise» dei signori degli Stati italiani di *Rvf* 128 è evocata nei testi cinquecenteschi dedicati al conflitto d'Oriente per far riferimento alla disunione dei re cristiani, dediti alle devastanti guerre d'Italia e incapaci di affrontare compatti il nemico comune infedele. L'unione cristiana, invocata dalla canzone 28, è contrapposta alla guerra fratricida che l'Europa conduce sul suolo italiano. La condanna della discordia particolaristica trova il proprio archetipo in *Italia mia*, intuendo così quella ciclicità tematica del *Canzoniere* che vede *Rvf* 128 capovolgere negativamente le premesse ideologiche positive di *O aspectata in ciel*: dalla guerra santa che mira a un'ideale progetto di salvezza politica alla lacerazione delle guerre intestine.³

Pur facendo uso di un codice retorico cristallizzato, i testi politici petrarchisti non mancano tuttavia di parlare del proprio tempo. La ricca produzione lirica dedicata al motivo topico della decadenza italiana dalla antica grandezza romana risente dei fatti del 1527 e delle guerre d'Italia, così come le spedizioni militari di Carlo V in Africa stimolano la composizione di testi celebrativi e inneggianti alla sconfitta dell'infedele da parte di poeti filo-imperiali o coinvolti personalmente nelle battaglie. Ma anche le conquiste turche ai confini europei, le vicende fiorentine e senesi, e perfino le più circoscritte ostilità di metà secolo tra il papato e le nobili famiglie romane ispirano la composizione di versi radicati nella propria attualità storica. Per quanto il genere lirico rifugga l'esatta referenzialità, gli eventi, i luoghi e i nomi protagonisti del panorama politico europeo contemporaneo affollano le rime petrarchiste, molto più di quanto ciò avvenga nelle canzoni civili di Petrarca. Lo stesso codice retorico può così essere piegato alle diverse esigenze di lode, di propaganda e di militanza dei tanti poeti petrarchisti stanziati nelle varie corti europee.

D'altro canto, la ripresa di forme e motivi petrarcheschi situa questi componimenti lungo una tradizione di lunga durata. Variano i contesti e le

³ A questo proposito si rimanda ancora all'ipotesi della ciclicità tematica delle canzoni civili del *Canzoniere* proposta da G. Baldassari, *Unum in locum*, cit., pp. 159-160.

realizzazioni: l'Italia può essere esortata alla liberazione dagli stranieri, o al contrario può sperare nel soccorso di re spagnoli o francesi per essere riportata allo splendore antico. Il riutilizzo di uno stesso repertorio non ne annulla le svariate direzioni ideologiche, che ne fanno un sostrato linguistico e retorico funzionale a determinate posizioni di parte, a seconda che a comporre versi sia un Della Casa diplomatico pontificio, un intellettuale italiano alla corte di Francia o un poeta della Napoli spagnola. Eppure l'Italia torna sempre nelle vesti della figurazione petrarchesca di una donna piagata che rimpiange il proprio passato di matrona romana. Da Petrarca e passando per i petrarchisti cinquecenteschi, nella poesia civile si stabilizza l'idea, tutta letteraria e destinata a trovare continuità nei secoli successivi, di un'Italia che deve risorgere dalle ceneri di Roma antica.

Quando tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento nasce il genere editoriale dell'antologia patriottica, anche la poesia di alcuni lirici cinquecenteschi si può così trovare incastonata in percorsi che rileggono la tradizione letteraria italiana alla luce di intenti pedagogici e alla ricerca di un senso identitario nazionale. Il *Canzoniere per la gioventù italiana*,⁴ pubblicato nel 1834, a cura dell'avvocato parmense Luigi Oppici, è la prima raccolta pre-unitaria di lirica politica che seleziona testi dal Duecento all'Ottocento, dal Dante della canzone apocrifa *O patria degna di trionfal fama* a Manzoni. Messa al bando la tradizione amorosa del *Canzoniere* petrarchesco, l'antologia intende dimostrare che le «muse italiane non furono sempre né effeminate né servili» e che al contrario seppero «insegnare la virtù», «accendere il coraggio», «inspirare l'amor della patria con versi liberi e nazionali».⁵ La via designata è del tutto classicista. Dal Petrarca dei sonetti avignonesi e delle canzoni patriottiche, si passa con il solo tramite di un sonetto di Sacchetti e di uno di Cingoli alla sezione dedicata al Cinquecento, aperta dal Bembo di *O pria sì cara al ciel del mondo parte*, dominata quantitativamente dai testi di Guidiccioni e di Alamanni e Torquato Tasso, ma che comprende anche componimenti politici di Galeazzo di Tasia, Veronica Gambara, Michelangelo, Della Casa, Molza, Varchi, Veniero e Laura Terracina. La linea

⁴ *Canzoniere per la gioventù italiana*, Ruggia, Lugano 1834. Sulle antologie di poesia patriottica preunitarie cfr. A. Di Ricco, *I canzonieri «nazionali» prima dell'unità*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 189, n. 627, 2012, pp. 415-452.

⁵ Cfr. *Al cortese lettore*, in *Canzoniere per la gioventù italiana*, cit., pp. XIII-XIV.

classicista prosegue poi tra Seicento e Settecento con i gruppi di componimenti di Chiabrera e Fulvio Testi, intervallati da un solo sonetto di Marino, e con il tripudio degli Arcadi: Maggi, Filicaia, Menzini, Guidi, Zappi, Zanotti, Manfredi, Ghedini, Gaetana Passerini, Frugoni e Metastasio. L'antologia conferma poi il ruolo di poeti civili assegnato a Parini e Alfieri, include il Leopardi politico delle canzoni patriottiche e svela il proprio orientamento moderato e filo-cattolico preferendo Pindemonte al Foscolo dei *Sepolcri* e oscurando del tutto autori viventi e militanti come Berchet. Le altre tre raccolte di lirica politica pre-unitarie pubblicate tra il 1847 e il 1855⁶ pur continuando a partire dalla canzone ritenuta dantesca, confermano lo spazio assegnato alla linea classicista e alla poesia cinquecentesca, perfino ampliandone lo spettro a Trissino, B. Tasso, Porrino, Beccuti, Taineri, Tansillo, Fracastoro, Cappello, Capilupi, Marmitta, Nannini e Dell'Uva.

Prima della stroncatura desanctisiana, dunque, una parte della pubblicistica ottocentesca usava anche la poesia politica cinquecentesca ai fini del proprio progetto di edificazione di un pubblico nazionale, all'interno di percorsi presentati come privi di fratture e discontinuità. Il legame tra la poesia civile petrarchista e certa rimeria arcadica si scorge nella ricorrenza del consueto motivo della decadenza dell'Italia. Sebbene venga meno la ripresa puntuale di formule testuali, propria dell'*imitatio* petrarchista, alcune immagini e figurazioni topiche riconducono direttamente a Petrarca. Si veda il sonetto *Poiché d'Italia alla fatal ruina* del poeta settecentesco, e Arcade, Ercole Maria Zanotti, composto in occasione della vittoria dei Turchi nella seconda guerra di Morea (1714 - 1718) nel quale si invita l'Italia a prendere coscienza del pericolo che incombe:

Poiché d'Italia alla fatal ruina
Corse Anniballe, e già dall'alpi scese;
E poiché a Canne vincitor si rese,
Tanta uccidendo gioventù Latina

⁶ Cfr. *Versi alla patria di lirici italiani dal secolo XIV al XVIII raccolti per cura di Filippo Luigi Polidori*, Mariano Cecchi, Firenze 1847; *Canzoniere nazionale scelto e annotato da Pier Alessandro Paravia*, Stamperia reale, Torino 1849; *La patria, ossia liriche italiane di patrio argomento tratte dai migliori poeti d'ogni secolo e offerte esempi di poesia civile stimolo di virtù cittadine alla studiosa gioventù d'Italia*, S. Franco e figli, Torino 1855.

Pur non temè di servitù vicina
Roma, che sovra mille navi ascese;
E tosto, il mar varcato, a terra stese
D’Africa la superba reina.

Or ecco il Trace la tagliente spada
Strigne, che calda è ancor di Greco sangue
Sallo l’Italia, e già vicin sel crede;

E pigra sen giace, e ancor non bada
Al gran periglio, ma nell’ozio langue,
Quasi porgendo alla catena il piede.⁷

La rievocazione esemplare della storia classica, che istituisce la consueta continuità tra le guerre contro i Turchi e i conflitti dei greci e dei romani, sfocia nell’ultima terzina nell’immagine dell’Italia indegna erede del valore antico, che «pigra sen giace» e «nell’ozio langue». Con il «crin sparso incolto», come la Roma dalle «trecce sparte» di *Spirto gentil*, «mesta» e piangente, è invece l’Italia dal volto «dolente», «ma di reina» di Eustachio Manfredi in questo sonetto dedicato a una nascita illustre che dovrà portare soccorso alla nazione:

Vidi l’Italia col crin sparso, incolto,
Colà dove la Dora in Po declina,
Che sedea mesta e avea ne gli occhi accolto
quasi un orror di servitù vicina

Né l’altera piagnea: serbava un volto
Di dolente bensì, ma di reina;
Tal forse apparve, allor che il piè disciolto
A i ceppi offrì la libertà latina.

Poi sorger lieta in un balen la vidi
E fera ricomporsi al fasto usato,
E quinci e quindi minacciar più lidi;

E s’udia l’Appennin per ogni lato

⁷ Cfr. *Canzoniere per la gioventù italiana*, cit., p. 118.

Suonar d'applausi e di festosi gridi:

Italia, Italia, il tuo soccorso è nato.⁸

Soltanto l'ultima delle quattro raccolte antologiche pre-unitarie che si confrontano con la tradizione lirica della letteratura italiana cercandovi esempi di patriottismo inneggiante all'Italia lascia spazio a poeti contemporanei e viventi. Domina invece la tendenza classicistica, posta però nel segno dell'ascendenza dantesca. Tutte le antologie iniziano, infatti, con la canzone apocrifa, attribuita a Dante per la prima volta da Peticari, *O patria degna di trionfal fama*. Si fa così volutamente risalire a Dante una presunta scuola poetica sorretta da sentimenti nazionali, riscattata dall'inclinazione al canto d'amore ritenuto, invece, di derivazione petrarchesca. A questo proposito, così esordiva Alessandro Paravia, curatore del *Canzoniere nazionale*, nella prefazione indirizzata ai lettori:

Due fini io mi proposi nell'ordinare e mettere in luce questa Raccolta; l'uno si fu di purgare l'italiana poesia da un'accusa, l'altro di giovarla di un indirizzo. Si accusavano i poeti italiani di aver troppo trascurato il grande esempio del loro poeta nazionale, Dante Alighieri; di avere anteposto alla selvaggia sua selva «l'erbetta verde e i fior di color mille» dell'innamorato Petrarca; di avere impiegata quella loro immaginazione così vivace, quella loro lingua così numerosa o in auliche piacerie, o in accademiche vanità, o in sospiri di amore; di avere insomma mantenuta fra noi una scuola poetica, che era bensì italiana di forma, ma non italiana di spiriti.⁹

Pur accogliendo ampiamente la poesia civile del Cinquecento e i componimenti politici dello stesso *Canzoniere*, la storiografia ottocentesca si accinge a destituire Petrarca per eleggere Dante al ruolo di padre della nazione.¹⁰ Su un altro fronte, le antologie patriottiche di ispirazione più progressista non lasciano spazio alla linea classicista e petrarchista, dedicandosi esclusivamente

⁸ Cito il sonetto da *Lirici del Settecento*, a cura di B. Maier, con la collaborazione di M. Fubini, D. Isella, G. Piccitto; introduzione di M. Fubini, Ricciardi, Milano-Napoli 1959, pp. 71-72. Nel *Canzoniere per la gioventù italiana*, cit., si trova antologizzato a p. 119.

⁹ *Canzoniere nazionale*, cit., pp. III-IV.

¹⁰ Si rimanda ancora a A. Quondam, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, cit.

alla definizione di un nuovo canone di autori moderni, da Monti a Berchet, Rossetti, Poerio e Dell'Ongaro.¹¹ Parole nuove come «popolo», «nazione», «cittadino», «libertà», fanno irruzione nei canzonieri dei poeti risorgimentali, figli di nuovi processi storici che allargano il pubblico della letteratura e rinnovano le pratiche di composizione dei testi.¹²

¹¹ Cfr. *Il Parnasso democratico ossia raccolta di Poesie Repubblicane de' più celebri autori viventi*, Bologna, s.e., s.d.; *Antologia repubblicana*, s.e., Bologna 1831; *Poesie nazionali italiane di varii Autori*, Tipografia di Luigi Angeloni, Livorno 1847.

¹² Cfr. A. Quondam, *Risorgimento a memoria*, Donzelli Editore, Roma 2011, pp. XI-XII.

Bibliografia

Edizioni dei testi

- ALAMANNI, L., *Opere toscane di Luigi Alamanni al Christianissimo Re Francesco I*, Gryphium, Lione 1532.
- ID., *Versi e prose*, a cura di R. Raffaelli, Le Monnier, Firenze 1859.
- ALIGHIERI, D., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Le Lettere, Torino 1994.
- ID., *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, introduzione di M. Santagata, Mondadori, Milano 2011.
- ARIOSTO, L., *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1976.
- BEMBO, P., *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Utet, Torino 1966.
- ID., *Le Rime*, a cura di A. Donnini, Salerno Editrice, Roma 2008.
- ID., *Lettere*, edizione critica a cura di E. Travi, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1993.
- ID., *Rime* [1530], a cura di G. Gorni, in *Poeti del Cinquecento. I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Ricciardi, Milano-Napoli 2001, pp. 41-189.
- CAPILUPI, L., *Rime, secondo l'edizione di Francesco Osanna, Mantova, 1585*, a cura di G. C. D'Adamo, Padus, Mantova 1973.
- CAPPELLO, B., *Rime di m. Bernardo Cappello*, Guerra, Venezia 1560.
- CARDUCCI, G., *Edizione nazionale delle Opere*, vol. VII, *Discorsi letterari e storici*, Zanichelli, Bologna 1935.
- ID., *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, in ID., *Prose 1859-1903*, Zanichelli, Bologna 1963, pp. 1287-1459.
- CARO, A., *Lettere familiari*, edizione critica con introduzione e note di A. Greco, Le Monnier, Firenze 1957-59.
- ID., *Opere*, a cura di S. Jacomuzzi, Utet, Torino 1974.

- CASTELVETRO, L., *Ragione d'alcune cose segnate nella canzone di Annibal Caro Venite al'ombra de gran gigli d'oro*, s.i.t. [ma Gadaldini, Modena 1559].
- COLONNA, V., *Rime* a cura di A. Bullock, Laterza, Roma 1982.
- DA PORTO, L. *Rime*, a cura di G. Gorni, G. Brianti, Neri Pozza, Vicenza 1983.
- DELLA CASA, G., *Le rime*, a cura di R. Fedi, Salerno, Roma 1978.
- ID., *Rime*, a cura di S. Carrai, Torino, Einaudi 2003.
- DI TARSIA, G., *Rime*, a cura di C. Bozzetti, Mondadori, Milano 1980.
- DOMENICHI, L., *Rime* a cura di R. Gigliucci, Res, Torino 2004.
- FRANCO, N., *Il petrarchista*, a cura di R. L. Bruni, University of Exeter, Exeter 1979.
- GAMBARA, V., *Le rime*, a cura di A. Bullock, Olschki, Firenze 1995.
- GARETH, B., *Le rime. Secondo le due stampe originali*, con introduzione e note di E. Percopo, Tip. dell'accademia delle Scienze, Napoli 1892.
- GIOVIO, P., *Ragionamento sopra i motti e disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamano imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto*, Ziletti, Venezia 1566.
- ID., *Dialogo delle imprese militari e amorose*, a cura di M. L. Doglio, Bulzoni Editore, Roma 1978.
- ID., *Ritratti di uomini illustri*, a cura di C. Caruso, Sellerio, Palermo 1999.
- GUICCIARDINI, F., *Storie fiorentine*, in *Opere*, a cura di E. Lugnani Scarano, Utet, Torino 1983.
- GUIDICIONI, G., *Orazione ai nobili di Lucca*, a cura di C. Dionisotti, Edizioni Liturgiche e Missionarie, Roma 1945.
- ID., *Le Lettere*, a cura di M. T. Graziosi, Bonacci, Roma 1979.
- ID., COPPETTA BECCUTI, F., *Rime* a cura di E. Chiorboli, Laterza, Bari 1912.
- LANFRANCHI, G. M., *Rimario nuovo di tutte le concordanze del Petrarca*, Turlino, Brescia 1531.

- MACHIAVELLI, N., *Istorie fiorentine*, in *Opere*, a cura di A. Monteverocchi, Utet, Torino 1973.
- ID., *Il Principe*, a cura di R. Ruggiero, Bur, Milano 2008.
- MINTURNO, A. S., *Rime et prose del sig. Antonio Minturno, nuovamente mandate in luce. All'illustrissimo sig. don Girolamo Pignatello*, Rampazzetto, Venezia 1569.
- ID., *L'arte poetica (1564)*, Fink, Munchen 1971.
- MOLZA, F. M., *Delle Poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza, illustrate ed accresciute colla vita dell'autore scritta da Pierantonio Serassi*, Bergamo, Lancellotti 1747-54.
- ID., *Elegiae et alia*, a cura di M. Scorsone, R. Sodano, Edizioni Res, Torino 1999.
- MORRA, I., *Rime*, a cura di M. A. Grignani, Salerno, Roma 2000.
- MUZZARELLI, G., *Rime*, edizione critica a cura di G. Hannuss Palazzini, Arcari, Mantova 1983.
- PATERNO, L., *Nuovo Petrarca*, Valvassori, Venezia 1560.
- PETRARCA, F., *Le Familiari*, edizione critica per cura di V. Rossi, Sansoni, Firenze 1933-42.
- ID., *Rime, trionfi e poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, Ricciardi, Milano-Napoli 1951.
- ID., *Epistole*, a cura di U. Dotti, Utet, Torino 1978.
- ID., *In difesa dell'Italia. (Contra eum qui maledixit Italiae)*, a cura di G. Crevatin, Marsilio, Venezia 1995.
- ID., *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Satangata, Mondadori, Milano 1996.
- ID., *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 2004.
- ID., *Lettere all'imperatore. Carteggio con la corte imperiale di Praga (1351-1364)*, a cura di U. Dotti, Diabasis, Reggio Emilia 2008.
- ID., *Le volgari opere del Petrarcha con la espositione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Giovann'Antonio e Fratelli da Sabbio, Venezia 1525.
- PICCOLOMINI, A., *Cento sonetti*, Valgrisi, Roma 1549.

- ID., *I Cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Droz, Geneve 2015.
- PORRINO, G., *Rime di Gandolfo Porrino*, Tramezzino, Venezia 1551.
- RAINERI, A. F., *Cento sonetti*, a cura di R. Sodano, Res, Torino 2004.
- RUSCELLI, G., *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana nel quale va compreso un pieno e ordinatissimo rimario, con le regole, et col giudicio per saper convenievolmente usare o schifar le voci nell'esser loro, così nelle prose come ne i versi*, Sessa, Venezia 1559.
- SANDOVAL DI CASTRO, D., *Rime*, a cura di T. R. Toscano, Salerno, Roma 1997.
- SANNAZARO, J., *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Mursia, Milano 1990.
- ID., *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Laterza, Bari 1961.
- SPERONI, S., *Dialogo della retorica*, in ID., *Opere*, introduzione di M. Pozzi, Vecchiarelli, Roma 1989.
- STAMPA, G., *Rime*, a cura di G. R. Ceriello, Rizzoli, Milano 1954.
- TANSILLO, L., *Rime*, introduzione e testo a cura di T. R. Toscano, commento di E. Milburn e R. Pestarino, Bulzoni Editore, Roma 2011.
- TASSO, B., *Rime*, a cura di D. Chiodo e V. Martignone, Res, Torino 1995.
- TASSO, T., *Dialoghi*, edizione critica a cura di E. Raimondi, Sansoni, Firenze 1958.
- ID., *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, in *Prose*, a cura di E. Mazzali, con una premessa di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli 1959, pp. 411-485.
- TESAURO, E., *Idea delle perfette imprese*, testo inedito a cura di M. L. Doglio, Olschki, Firenze 1975.
- TRISSINO, G. G., *La Poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Laterza, Bari 1970-74.
- ID., *Rime 1529*, a cura di A. Quondam, Neri Pozza, Vicenza 1981.
- ID., *Scritti linguistici*, a cura di A. Castelvechi, Salerno, Roma 1986.
- VARCHI, B., *Opere di Benedetto Varchi, ora per la prima volta raccolte con un discorso di A. Racheli intorno alla filologia del secolo XVI e alla*

vita e agli scritti dell'autore, aggiuntevi le lettere di Gio. Battista Busini sopra l'assedio di Firenze, Lloyd austriaco, Trieste 1859.

- ID., *Storia fiorentina*, Salani, Firenze 1963.
- VENIER, D., *Rime di Domenico Veniero senatore viniziano raccolte ora per la prima volta ed illustrate*, a cura di P. A. Serassi, Bergamo, Lancillotto 1750.
- VIRGILIO MARONE, P., *Aeneidos*, in Id., *Opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R.A.B. Mynors, Clarendon Press, Oxford 1969.
- ZANE, G., *Rime*, edizione critica a cura e con introduzione di G. Rabitti, Antenore, Padova 1997.

Antologie

- *Antologia repubblicana*, s.e., Bologna 1831.
- *Canzoniere nazionale scelto e annotato da Pier Alessandro Paravia*, Stamperia reale, Torino 1849.
- *Canzoniere per la gioventù italiana*, Ruggia, Lugano 1834.
- *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da m. Dionigi Atanagi*, Avanzo, Venezia 1565.
- *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti e ordinati da Girolamo Ruscelli. Con alcune annotazioni del medesimo, sopra i luoghi, che le ricercano per l'intendimento delle sentenze o per le regole et precetti della lingua, et dell'ornamento*, Sessa, Venezia 1558.
- *Il Parnasso democratico ossia raccolta di Poesie Repubblicane de' più celebri autori viventi*, Bologna, s.e., s.d.
- *Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori, nuovamente raccolte, e mandate in luce. Con un discorso di Girolamo Ruscelli, al segno del Pozzo*, Venezia 1553.

- *La lirica rinascimentale*, a cura di R. Gigliucci, scelta e introduzione di J. Risset, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001.
- *La patria, ossia liriche italiane di patrio argomento tratte dai migliori poeti d'ogni secolo e offerte esempi di poesia civile stimolo di virtù cittadine alla studiosa gioventù d'Italia*, S. Franco e figli, Torino 1855.
- *Le imprese illustri con esposizioni, e discorsi del S.or Ieronimo Ruscelli*, Rampazzetto, Venezia 1566.
- *Libro quarto delle rime di diversi eccellentissimi autori nella lingua volgare. Novamente raccolte*. Giaccarello, Bologna 1551.
- *Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni. Nuovamente raccolte e con nuova additione ristampate. Libro quinto*, Giolito, Venezia 1552.
- *Libro terzo delle rime di diversi nobilissimi e eccellentissimi autori nuovamente raccolte*, al segno del Pozzo, Venezia 1550.
- *Lirici del Cinquecento*, a cura di D. Ponchiroli, Utet, Torino 1958.
- *Lirici del Cinquecento*, a cura di L. Baldacci, Salani, Firenze 1957.
- *Lirici del Settecento*, a cura di B. Maier con la collaborazione di M. Fubini, D. Isella, G. Piccitto; introduzione di M. Fubini, Ricciardi, Milano-Napoli 1959.
- *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Monda, con pagine di R. Roversi e M. Rueff, BUR, Milano 2004.
- *Orazioni scelte del secolo XVI*, a cura di G. Lisio, G. Folena, Sansoni, Firenze 1957.
- *Poesia italiana del Cinquecento*, a cura di G. Ferroni, Garzanti, Milano 1978.
- *Poesie nazionali italiane di varii autori, Tipografia di Luigi Angeloni*, Livorno 1847.
- *Poeti del Cinquecento. I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Ricciardi, Milano-Napoli 2001.
- *Rime del Brocardo e d'altri authori*, Venezia 1538.

- *Rime di diversi nobili huomini e eccellenti poeti nella lingua toscana. Libro secondo*, Giolito, Venezia 1547.
- *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, a cura di F. Tomasi e P. Zaja, Edizioni Res, San Mauro Torinese 2001.
- *Versi alla patria di lirici italiani dal secolo XIV al XVIII raccolti per cura di Filippo Luigi Polidori*, Mariano Cecchi, Firenze 1847.

Bibliografia critica

- AA. VV., *Petrarca politico. Atti del Convegno (Roma-Arezzo, 19-20 marzo 2004)*, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma 2006.
- AFRIBO, A., *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Carocci, Roma 2009.
- ID., *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Pacini, Pisa 2001.
- ALBONICO, S., *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo*, «Filologia italiana», I, 2004, pp. 159-180.
- ID., *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e sulle raccolte poetiche*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006.
- ID., *Osservazioni sul commento di Vellutello a Petrarca*, in *Il poeta e il suo pubblico*, a cura di M. Danzi, R. Leporatti, Droz, Geneve 2012, pp. 63-100.
- ALFANO, G., *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori, Napoli 2010.
- ID., *Il Commendatore, la Civetta e le Muse pigmee*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. II, Einaudi, Torino 2011, pp. 165-169.
- ID., GIGANTE, C., RUSSO, E., *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Salerno, Roma 2016.
- AMBROSINI, D., *Letterati in battaglia: uomini d'armi e di penna nella battaglia di Lepanto*, in *Il bibliotecario inattuale. Miscellanea di studi di*

amici per Giorgio Emanuele Ferrari bibliotecario e bibliografo marciano, a cura di S. R. Minutelli, Nova Charta, Padova 2007, vol. I, pp. 53-86.

- ANDERSON, B., *Comunità immaginate. Origini e diffusioni dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 1996.
- ANTONELLI, R., «*Rerum vulgarium fragmenta*» di Francesco Petrarca, in *Letteratura italiana*, a cura di A. A. Rosa, *Le Opere*, vol. I, *Dalle Origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992, pp. 379-471.
- ARBIZZONI, G., *Un nodo di parole e di cose. Storia e fortuna delle imprese*, Salerno, Roma 2002.
- BALDACCI, L., *Il Petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1957.
- BALDASSARI, G., *Unum in locum. Strategie macrotestuali nel Petrarca politico*, Led, Milano 2006.
- ID., *Prima della citazione del Principe. Fortuna del Petrarca politico nella lirica quattrocentesca*, «Rassegna europea della letteratura italiana», n. 35, 2010, pp. 67-100
- BALDUINO, A., *Periferie del petrarchismo*, a cura di B. Bartolomeo, A. Motta, Antenore, Roma-Padova 2008.
- BANTI, A. M., *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Einaudi, Torino 2005.
- ID., *La nazione del risorgimento. Parentela, santità e onore all'origine dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2006.
- BARBIELLINI AMIDEI, B., *Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, La Nuova Italia, Firenze 1999.
- BARUCCI, G., *Appunti per la ricerca metrica di Bernardo Tasso: il sonetto*, in *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, a cura di C. Milanini, S. Morgana, Cisalpino, Milano 2007, pp. 161-172.
- BELTRAMI, P. G., *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2002.

- BIANCO, M., STRADA, E. (a cura di), *I più vaghi e i più soavi fiori. Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001.
- BIANCHI, S., *Apocrifi molziani in alcuni antichi e moderni manoscritti e stampe*, «Studi e problemi di critica testuale», n. 50, 1995, pp. 29-39.
- BOLLATI, G., *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino 1983.
- BOLOGNA, C., *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in *Letteratura Italiana*, a cura di A. A. Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino 1986.
- BRUNI, R. L., *Parodia e plagio nel "Petrarchista" di Nicolò Franco*, «Studi e problemi di critica testuale», n. 20, 1980, pp. 61-83.
- CANNATA, N., *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Bagatto Libri, Roma 2000.
- ID., *La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento*, «Critica del testo», VI/1, 2003, pp. 155-176.
- CARATOZZOLO, V., GÜNTERT, G. (a cura di), *Petrarca e i suoi lettori*, Longo editore, Ravenna 2000.
- CARDINI, F., *Studi sulla storia e sull'idea di crociata*, Jouvence, Roma 1993.
- CARDUCCI, G., *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, in Id., *Prose 1859-1903*, Zanichelli, Bologna 1963.
- CARRAI, S., *Il canzoniere di Giovanni Della Casa dal progetto d'autore al rimaneggiamento dell'edizione postuma*, in *Per Cesare Bozzetti, Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico et al., Mondadori, Milano 1996, pp. 471-498.
- CELSE, M., *Alessandro Piccolomini, l'homme du ralliement*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, a cura di A. Rochon et al., Université de la Sorbonne Nouvelle, Parigi 1974, pp. 7-76.

- CERRON PUGA, M. L., *Materiales para la construcción del canon petrarquista: las antologías de Rime (libri I-IX)*, «Critica del testo», II/1, 1999, pp. 259-290.
- CHABOD, F., *Scritti sul Rinascimento*, Einaudi, Torino 1967.
- ID., *Carlo V e il suo impero*, Einaudi, Torino 1985.
- CHASTEL, A., *Il sacco di Roma. 1527*, Einaudi, Torino 1983.
- CHINES, L., CALITTI, F., GIGLIUCCI, R., (a cura di), *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Bulzoni Editore, Roma 2006.
- CHIODO, D., *Alessandro Piccolomini, Prefatoria ai Cento sonetti (1548)*, «Lo Stracciafoglio», n. 4, 2001, pp. 5-14.
- ID., *Più che stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, Vecchiarelli Editore, Roma 2013.
- ID., SODANO, R., *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, Franco Angeli, Milano 2012.
- CORABI, G., «Peggio che Babilonia è fatta Roma». *Gli scrittori del Gran Sacco*, «Apocalisse e letteratura», a cura di I. De Michelis, Bulzoni Editore, Roma 2005, pp. 81-96.
- CORTI, M., *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino*, «Strumenti critici», n. 27, IX, 1975, pp. 182-97.
- COSENTINO, P., *L'intellettuale e la corte: Luigi Alamanni e la monarchia francese*, in *Cultura e potere nel Rinascimento. Atti del IX Convegno internazionale, Chianciano-Pienza, 21-24 luglio 1997*, a cura di L. S. Tarugi, Cesati, Firenze 1999, pp. 398-404.
- COSTA-ZALESSOW, N., *The personification of Italy from Dante through the Trecento*, «Italica», n. 68, 1991, pp. 316-331.
- CREMANTE, R., *Appunti sulle rime di Bernardo Tasso* in *Per Cesare Bozzetti, Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico et al., Mondadori, Milano 1996, pp. 393-407.
- CRIVELLI, T., NICOLI, G., SANTI, M., *L'una et l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo. Atti del convegno internazionale di Zurigo, 4-5 giugno 2004*, Salerno, Roma 2005.

- CROCE, B., *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Laterza, Bari 1946.
- ID., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Laterza, Bari 1958.
- ID., *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, Sellerio, Palermo 1983.
- DALMAS, D., *Il petrarchismo riformato di Celio Secondo Curione*, «Levia Gravia», IV, 2004, pp. 179-192.
- DANZI, M., *Il Raffaello del Molza e un nuovo codice di rime cinquecentesche*, «Rivista di letteratura italiana», IV, n. 3, 1986, pp. 537-539.
- DE ANGELIS, A., *Strategie di dedica nelle Opere Toscane di Luigi Alamanni: tra elogio e sperimentazioni*, «Margini. Giornale della dedica e altro», n. 6, 2012.
- DE CAPRIO, V., *Testi poetici sul sacco di Roma*, «Rivista di studi italiani», IV, 1986, pp. 35-53.
- ID., *Roma*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. A. Rosa, vol. VII, *Storia e geografia*, vol. II, *L'età moderna*, Einaudi, Torino 1988, t. II, pp. 453-472.
- DE SANCTIS, F., *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, introduzione di G. Ficara, Einaudi, Torino 1996.
- DI BENEDETTO, A., *Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco*, «Italica», vol. 83, n. 2, 2006, pp. 170-215.
- DI GESÙ, M., *Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana*, Carocci, Roma 2013.
- DI RICCO, A., *I canzonieri «nazionali» prima dell'unità*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. 189, n. 627, 2012, pp. 415-452.
- DIONISOTTI, C., *Appunti sulle rime del Sannazaro*, «Giornale storico della letteratura italiana», n. 140, 1963, pp. 161-211
- ID., *Annibal Caro e il Rinascimento*, «Cultura e scuola», n. 18, 1966, pp. 26-35.

- ID., *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia medioevale e umanistica», n. XVII, 1974, pp. 61-113.
- ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1999.
- ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, a cura di T. Basile, V. Fera, S. Villari, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2008-2010.
- ID., *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Einaudi, Torino 2002.
- DOGLIO, M. L., *Sui Gigli d'oro di Annibal Caro*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di C. Caruso e W. Spaggiari, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2008, pp. 207-222.
- DOTTI, U., *Petrarca civile, alle origini dell'intellettuale moderno*, Donzelli, Roma 2001.
- DREI, G., *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, Farnese, Parma 2009.
- ERSPAMER, F., *Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale*, «Schifanoia», IV, 1987, pp. 109-114.
- ID., *La svolta del 1530: Sannazaro e Bembo*, in *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura F. Brioschi, C. Di Girolamo, Bollati Boringhieri, Torino 1993-1996, vol. II, pp. 193-199.
- ID., *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, *Storia della cultura veneta. Il Seicento 4/1*, Neri Pozza, Vicenza 1983, pp. 219-222.
- FEDI, R., *In obitu Raphaelis*, in Aa. Vv., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Salerno, Roma 1985, vol. I, pp. 195-223.
- ID., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Cinquecento*, Salerno, Roma 1990.
- ID., *Una repubblica letteraria. I lirici del Rinascimento*, in *Il discorso della nazione nella letteratura italiana*, a cura di R. Iounes-Vona, D. Comberiati, Cesati, Firenze 2012, pp. 21-34.
- FORMICA, M., *Lo specchio turco. Immagini dell'Altro e riflessi del Sé nella cultura italiana d'età moderna*, Donzelli, Roma 2012.

- FENZI, E., *L'impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro*, «Per Leggere», n. 15, 2008, pp. 157-178.
- ID., *Petrarca*, il Mulino, Bologna 2008.
- ID., *Arcadia X-XII*, in *Travestimenti. Mondi immaginari e scrittura nell'Europa delle corti*, a cura di R. Girardi, Edizioni di Pagina, Bari 2009, pp. 35-70.
- ID., *Per Petrarca Politico: Cola di Rienzo e la questione romana in Bucolicum carmen V, Pietas pastoralis*, «Bollettino di italianistica», n. 1, 2011, pp. 49-88.
- FEO, M., *Politicità del Petrarca*, in *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 19-22 maggio 1991)*, «Quaderni petrarcheschi», n. 9, 1992, pp. 115-128.
- FERRONI, G., *Note sulla struttura del «Libro primo degli Amori» di Bernardo Tasso (1531)*, «Studi tassiani», LV, 2007, p. 39-74.
- ID., *Come leggere «I tre libri degli Amori» di Bernardo Tasso (1534-1537)*, «Quaderno di Italianistica», 2011, pp. 99-144.
- FERRONI, G., QUONDAM, A., *La locuzione artificiosa. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Laterza, Roma-Bari 1975.
- FORNI, G., *Pluralità del petrarchismo*, Pacini, Pisa 2011.
- ID., *Rassegna di studi sulla lirica del Cinquecento (1989-1999). Dal Bembo al Casa*, «Lettere italiane», LII, n. 1, 2000, pp. 100-140.
- ID., *Rassegna di studi sulla lirica del Cinquecento (1989-2000). II. Dal Tansillo al Tasso*, «Lettere italiane», LIII, n. 3, 2001, pp. 422-461.
- FRAGNITO, G., *Li libbri non zò rrobba da cristiano: la letteratura italiana e l'indice di Cl VIII (11596)*, «Schifanoia», n. 19, 1999, pp. 123-135.
- FRASSO, G., *Appunti sul Petrarca aldino del 1501*, in *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, a cura di R. Avesani et al., Roma 1984, vol. I, pp. 315-335.
- FREZZA, G., *Sul concetto di 'lirica' nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento*, «Lettere italiane», n. 53, 2001, pp. 278-294.

- GAETA, F., *Dal comune alla corte rinascimentale*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. A. Rosa, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, pp. 149-251.
- GALASSO, G., *L'Italia come problema storiografico*, Utet, Torino 1979.
- ID., *Il Regno di Napoli*, Utet, Torino 1992-2005.
- ID., *Storia d'Europa*, vol. II, *Età moderna*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- ID., *Dalla «libertà d'Italia» alle «preponderanze straniere»*, Editoriale scientifica, Napoli 1997.
- GARAVELLI, E., *Prime scintille tra Caro e Castelvetro (1554-1555)*, in *«Parlar l'idioma soave». Studi di Filologia, letteratura e storia della lingua offerti a Gianni A. Papini*, a cura di M. M. Pedroni, Interlinea Edizioni, Novara 2003, pp. 131-145.
- ID., *Annibal Caro e la questione della lingua*, in *Omaggio a Lodovico Castelvetro (1505-1571). Atti del seminario di Helsinki, 14 ottobre 2005*, a cura di E. Garavelli, con una presentazione di G. Frasso, Société Néophilologique, Helsinki 2005, pp. 97-106.
- ID., *Annibal Caro in Francia*, in *Dynamic translations in the European Renaissance. Atti del Convegno internazionale, Università di Groningen, 21-22 ottobre 2010*, a cura di P. Bossier, H. Hendrix, P. Procaccioli, Vecchiarelli Editore, Manziana 2007, pp. 301-346.
- ID., *Venite a l'ombra de gran gigli d'oro*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di C. Caruso e W. Spaggiari, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2008, pp. 207-222.
- GIBELLINI, C., *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Marsilio, Venezia 2008.
- GIGANTE, C., *«Maria, madre della vittoria». Ferrante Carafa e l'epopea di Lepanto»*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M. L. Doglio, C. Delcorno, il Mulino, Bologna 2007, pp. 19-51.
- GIGLIUCCI, R., *Appunti sul petrarchismo plurale*, «Italianistica», XXXIV, n. 2, 2005, pp. 71-75.

- ID., *Antipetrarchismo interno o petrarchismo plurale?* in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, a cura di A. Corsaro, H. Hendrix, P. Procaccioli, Vecchiarelli Editore, Manziana 2007, pp. 91-101.
- GORNI, G., *Metrica e analisi letteraria*, il Mulino, Bologna 1993.
- ID., MALINVERNI, M., *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*, Cesati, Firenze 2008.
- GRAF, A., *Petrarchismo e Antipetrarchismo nel cinquecento*, Tip. della Camera dei Deputati, Roma 1886.
- GUIDOLIN, G., *La canzone nel primo Cinquecento*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2010.
- HAUVETTE, H., *Un exilé florentin à la cour de France au XVe siècle. Luigi Alamanni (1495-1556): sa vie et son œuvre*, Hachette, Paris 1903.
- HOBSBAWM, E. J., RANGER, T., *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1987.
- JOSSA, S., *Petrarchismo e umorismo. Ludovico Castelvetro poeta*, «Lettere italiane», 2005, n.1, pp. 65-86
- ID., *L'Italia Letteraria*, il Mulino, Bologna 2006.
- ID., *Castelvetro, Caro e Ronsard*, in *Lodovico Castelvetro. Filologia e ascesi*, a cura di R. Gigliucci, Bulzoni Editore, Roma 2007, pp. 289-304.
- ID., S., *Da «donna di provincie» a «matria insana»: l'Italia dei poeti*, in *Il Canto dei Poeti. Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*, a cura di S. Frantellizzi, Casagrande, Milano-Lugano 2011, pp. 233-252.
- ID., *Petrarchismo europeo. Leggere e scrivere Petrarca nel Rinascimento (Presentazione)*, «Italique», XIV, 2011, pp. 13-17.
- ID., MAMMANA, S., *Petrarchismo e petrarchismi. Forme, ideologia, identità di un sistema*, in *Nel libro di Laura*, a cura di L. Collarile, D. Maira, Schwabe, Basel 2004, pp. 91-115.

- LO RE, S., *“Venite all'ombra de' Gran Gigli d'oro”. Retrosceca politici di una celebre controversia letteraria (1553-1559)*, «Giornale storico della letteratura italiana», n. 599, 2005, pp. 362-397.
- LONGHI, S., *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)*, «Strumenti critici», n. 39-40, 1979, pp. 265-309.
- ROSA, M., *La Chiesa e gli stati regionali nell'età dell'assolutismo*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. A. Rosa, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, pp. 257-390.
- MAMMANA, S., *Rime per la vittoria sul Turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Bulzoni Editore, Roma 2007.
- MARTELLI, M., *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai giorni nostri*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. A. Rosa, vol. III, *Le forme del testo*, t. I, *Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984, pp. 519-620.
- MARTIGNONE, V., *Un caso di censura editoriale. L'edizione Dolce (1555) delle Rime di Bernardo Tasso*, «Studi Tassiani», XLIII, 1995, pp. 93-112.
- MAZZACURATI, G., *Il problema storico del petrarchismo italiano*, Liguori, Napoli 1963.
- ID., *Misure del classicismo rinascimentale*, Liguori, Napoli 1967.
- ID., *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, il Mulino, Bologna 1985.
- ID., *1528-1532 Luigi Alamanni tra la piazza e la corte*, in *L'ècrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance. Actes du colloque international de Tours, 4-6 décembre 1986*, a cura di C. A. Fiorato, J. C. Margolin, Librairie philosophique J. Vrin, Parigi 1989, pp. 51-70.
- MENGALDO, P. V., *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, «La Rassegna della letteratura italiana», n. 65, 1962, pp. 430-482.
- R. MORACE, *Del «rinovellare» la lingua volgare: i «Salmi» di Bernardo Tasso*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione*

degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014.

- NUOVO, A., COPPENS, C., *I Giolito nell'Italia del XVI secolo*, Droz, Geneve 2005.
- PETRONIO, G., *Storicità della poesia politica del Petrarca*, «Studi petrarcheschi» n. 7, 1961, pp. 247-264.
- PIATTI, A., 1527: «Lo spaventevole caso di Roma» nella poesia di Giovanni Guidiccioni, «Giornale storico della letteratura italiana», n. 597, 2005, pp. 42-68.
- PIGNATTI, F., *Carlo V, Ippolito de' Medici e una caduta da cavallo. Un sonetto di Francesco Maria Molza (ed. Serassi, I 148)*, «Filologia e critica», XXVII, 2012, pp. 269-288.
- PINTOR, F., *Delle liriche di Bernardo Tasso*, Tip. Succ. Fratelli Nistri, Pisa 1899.
- PIROTTI, U., *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Olschki, Firenze 1971.
- PONSIGLIONE, G., *Il sacco del 1527 e la memoria letteraria*, Carocci, Roma 2010.
- POZZA, N., (a cura di), *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino, Vicenza 31 marzo-1 aprile 1979*, Accademia Olimpica, Vicenza 1980.
- PRODI, P. *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, il Mulino, Bologna 1982.
- OSSOLA, C., PROSPERI, A., (a cura di), *La Corte e il "Cortegiano"*, Bulzoni Editore, Roma 1980.
- QUONDAM, A., *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma «antologia»*, Bulzoni Editore, Roma 1974.
- ID., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Panini, Modena 1991.
- ID., *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Rizzoli, Milano 2004.
- ID., (a cura di), *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, Bulzoni Editore, Roma 2004.

- ID., *Petrarchisti e gentiluomini. 2. Ladri di parolette: per non essere mai più Tebaldei*, in *Petrarca. Canoni, esemplarità*, a cura di V. Finucci, Bulzoni Editore, Roma 2006, pp. 21-71.
- ID., (a cura di), *Classicismo e culture di Antico regime*, Bulzoni, Roma 2010.
- ID., *Il pubblico della poesia*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto, G. Pedullà, vol. II, Einaudi, Torino 2011, pp. 79-86.
- ID., *Risorgimento a memoria*, Donzelli Editore, Roma 2011.
- RAIMONDI, E., *Il Petrarchismo nell'Italia meridionale*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1973.
- ID., *Manierismo*, in V. Branca, et al., *Dizionario critico della letteratura italiana*, Utet, Torino 1973.
- ID., *Rinascimento inquieto*, Einaudi, Torino 1994.
- REFINI, E., *Le «gioconde favole» e il «numerioso concento». Alessandro Piccolomini interprete e imitatore di Orazio nei Cento sonetti (1549)*, «Italique», X, 2007, pp. 17-45.
- RICCUCCI, M., *Il neghittoso e il fier connubbio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Liguori, Napoli 2001.
- RIGHI, R., *Otium e negotium: i due poli dell'inconscio bembiano*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», n. 56, 1998.
- ROMANI, A. M., QUONDAM, A. (a cura di), *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622)*, Bulzoni Editore, Roma 1978.
- SABBATINO, P., *Sannazaro e la cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento. Tessere per la geografia e la storia della letteratura*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Convegno internazionale di studi, Napoli 27-28 marzo 2006, a cura di P. Sabbatino, Olschki, Firenze 2009, pp. 1-27.
- SACCONI, E., *L'Arcadia di Iacopo Sannazaro. Storia e delineamento d'una struttura*, «Modern Language Notes», n. 84, 1969, pp. 46-91.
- SANTAGATA, M., *Connessioni intertestuali nel «Canzoniere» del Petrarca*, «Strumenti critici», n. 26, 1975, pp. 80-112.

- ID., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Antenore, Padova 1979.
- ID., M., *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R. v. f. 7, 10, 28 e 48*, Pacini Fazzi, Lucca 1988.
- ID., *I frammenti dell'anima. Storia e racconto del Canzoniere di Petrarca*, il Mulino, Bologna 1992.
- ID., QUONDAM, A. (a cura di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo. Ferrara, 29-31 maggio 1987*, Panini, Modena 1989.
- SAPEGNO, M. S., «Italia», «Italiani», in *Letteratura italiana*, a cura di A. A. Rosa, vol. V, *Le Questioni*, Einaudi, Torino 1986, pp. 169-221.
- SCAFFAI, S., *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Le Monnier Università, Firenze 2005.
- SCARPA, E., *Schede per le "Rime" di Giovanni Della Casa*, Fiorini, Verona 2003.
- SIMONCELLI, P., *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino 1530-54*, Franco Angeli, Milano 2006.
- SODANO, R., *La morte di Ippolito de' Medici: nuovi documenti dall'Archivio Gonzaga*, «Lo Stracciafoglio», n. 1, 2000, pp. 30-36.
- ID., *Gandolfo Porrino, dalle Rime*, «Lo Stracciafoglio», n. 4, 2001, pp. 15-24.
- SOLE, A., *La lirica di Giovanni Guidiccioni*, Quattro Venti, Urbino 1987.
- ID., *Studi su Bembo e Della Casa*, Sciascia, Caltanissetta 2006.
- STERZI, M., *Del Caro, poeta lirico*, «Le Marche», VII, 3-4, 1907, pp. 147-166.
- STUMPO, E., *Il sistema degli Stati italiani: crollo e consolidamento (1429-1559)*, in *La storia. I grandi problemi dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di N. Tranfaglia, M. Firpo, vol. V, *L'età moderna*, t. III, *Stati e società*, Utet, Torino 1986, pp. 35-54.
- TANTURLI, G., *Una gestazione e un parto gemellare: la prima e la seconda parte dei Sonetti di Benedetto Varchi*, «Italique», VII, 2004, pp. 43-87.

- TERZOLI, M. A., *I margini dell'opera nei libri di poesia. Strategie e convenzioni dedicatorie nel Petrarchismo italiano*, «Neohelicon», n. 60, 2010, pp.155-180.
- TESTA, E., *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Il Melangolo, Genova 1983.
- TOCCI, G., *Il ducato di Parma e Piacenza*, in G. Galasso, *Storia d'Italia*, vol. XVII, *I Ducati padani, Trento e Trieste*, UTET, Torino 1979.
- TOMASI, F., *L'«amata patria», i «dolci occhi» e il «gran gallico Re»: la lirica di Luigi Alamanni nelle Opere Toscane*, in *Chemins de l'exil havres de paix. Migrations d'hommes et des idées au XVI^e siècle*, a cura di J. Balsamo, C. Lastraioli, Honoré Champion Editeur, Parigi 2010, pp. 354-380.
- ID., *La canzone Quel generoso mio guerriero interno di Torquato Tasso*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», VIII, vol. 2, 2013, pp. 99-120.
- TORCHIO, E., *Giovanni Guidiccioni: sonetti in sequenza d'autore (il ms. Parmense 344)*, «Italique», IX, 2006, pp. 31-63.
- TOSCANO, T. R., *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Loffredo, Napoli 2000.
- VALLONE, A., *La 'Lettera a Dante' di Niccolò Franco*, in Id., *Percorsi danteschi*, Le Lettere, Firenze 1991, pp. 95-108.
- VENTURI, F., *Per il testo delle «Rime» di Annibal Caro*, «Filologia italiana», n. 11, 2014, pp. 155-194.
- WILKINS, E. H., *Vita del Petrarca e La formazione del «Canzoniere»*, a cura di R. Ceserani, Feltrinelli, Milano 1964.
- ZANATO, T., *Il Canzoniere di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, in *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, a cura di A. De Petris, G. De Matteis, Longo, Ravenna 2008, pp. 53-111.

Risorse digitali

- *AMI, Archivio metrico italiano*: <http://maldura.unipd.it/ami/php/index.php>
- *EDT16, Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*: <http://edit16.iccu.sbn.it>
- *LYRA, prosecuzione del progetto ALI-RASTA, Antologie della Lirica Italiana Raccolte a Stampa*: <http://lyra.unil.ch>
- *IAD, The Italian Academies*: <http://.bl.uk/catalogues/ItalianAcademies>