



Classicismo e sperimentalismo
nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento

Sei lezioni

Atti del Convegno

Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014

a cura di

Rossano Pestarino – Andrea Menozzi – Elena Niccolai

Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento : sei lezioni : atti del Convegno, Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014 / a cura di Rossano Pestarino, Andrea Menozzi, Elena Niccolai. - Pavia, Pavia University Press, 2016. – IX, 122 p. : ill. ; 24 cm. - (Atti)

<http://archivio.paviauniversitypress.it/oa/9788869520280.pdf>

ISBN 9788869520273 (brossura)

ISBN 9788869520280 (e-book PDF)

In testa al front.: Ghislieri

© 2016 Pavia University Press, Pavia

ISBN: 978-88-6952-028-0

Nella sezione *Scientifica* Pavia University Press pubblica esclusivamente testi scientifici valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.

I curatori sono a disposizione degli aventi diritti con cui non abbiano potuto comunicare, per eventuali omissioni o inesattezze.

In copertina: Pavia, Collegio Ghislieri, *Quadriportico*.

Prima edizione: aprile 2016

Pavia University Press – Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia
Via Luino, 12 – 27100 Pavia (PV) – Italia
www.paviauniversitypress.it – unipress@unipv.it

Printed in Italy

Sommario

Premessa

Rossano Pestarino VII

Imitazione dell'antico e creazione del nuovo: il ruolo della memoria nel dibattito fra Quattro e Cinquecento

Lina Bolzoni 1

Ancora sulle strutture macrotestuali della *princeps* delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85

Tobia R. Toscano 19

Anticlassicismi a confronto: Aretino e Ruzante

Luca D'Onghia 53

Classicismo eterodosso: le *Pastorale* di Matteo Maria Boiardo

Cristina Montagnani 71

Bembo sperimentalista? Osservazioni sulla *Historia vinitiana*

Claudio Vela 81

Esposizione accademica ed esegesi ludica: un polittico torelliano

Andrea Torre 97

Abstracts 119

Esposizione accademica ed esegesi ludica: un politico torelliano

Andrea Torre

Queste considerazioni sono fisicose, e sottili; e potrebbero esser vere, e anche no: perché, per dirne il vero, questi espositori, e commentatori fanno dire, come si disse di sopra, a questi poveri poeti, cose che non l'avrebbon dette con dieci tratti di corda, né, mi fate dire, pur mai pensate; [...] e chi si mette com'ho fatt'io per queste Accademie a legger lezioni, volendo parer d'aver rovigliato ogni cosa, e d'esser stato studioso, e di non dormire con la fante, fa come la piena, che si caccia innanzi ogni cosa, e così si fanno le cantafavole lunghe lunghe.

GIOVAN MARIA CECCHI

Come si è già mostrato nei contesti complanari della riflessione e della prassi sia lirica che drammaturgica (cfr. Bianchi *et alii* 2008 e Bianchi *et alii* 2009), anche nel quadro dell'attività accademica il letterato parmense Pomponio Torelli (1539-1608) va costantemente promuovendo un'idea di cultura intesa come sistema che si crea nel continuo dialogo fra teoresi e prassi, fra attività letteraria e riflessione etico-filosofica; un sistema di pensiero e di pratiche che si offre quale esito di un percorso formativo eclettico, volto alla costante ricerca di una mediazione fra tradizioni culturali differenti (cfr. Vernazza 1964 e Genovese 2012). Di questo sistema l'Accademia Innominata rappresenta il *nido*, entro cui prendono forma (di lezione, di dibattito, di libro) le singole idee di Torelli; al contempo, le *scritture* del conte di Montechiarugolo sono il sintomo più evidente delle tensioni stilistiche, ideologiche e politiche che animano per circa quarant'anni l'istituzione entro cui si raccoglie la vita culturale della Parma farnesiana (cfr. Denarosi 2003).

Tra tutte le scritture torelliane le lezioni accademiche costituiscono la più ricca documentazione testimoniale pervenutaci del progetto culturale Innominato di mediazione fra la tradizione letteraria e filosofica quattro-cinquecentesca da un lato, e le richieste di regolarizzazione del campo letterario formulate in ambito controriformistico dall'altro. Un'opera di armonizzazione che sul piano filosofico prevedeva la correzione del materialismo aristotelico attraverso l'idealismo platonico (e viceversa), nonché la revisione della teologia ficiniana e neoplatonica secondo i canoni dell'ortodossia cristiana (cfr. Torre 2012). Si tratta di un'attività di mediazione analoga, nei presupposti e negli esiti, a quella perseguita da istituzioni culturali simili, *in primis* dai gruppi accademici padovani e fiorentini di metà Cinquecento, che sembrano fungere da punto di riferimento teorico e da modello organizzativo per Torelli e compagni (cfr. Andreoni 2012 e Tomasi 2013). Proprio come nelle lezioni di Varchi, Salviati

o Gelli (o di Cervoni, de' Ricci e Orsilago), anche nei numerosi interventi accademici del conte di Montechiarugolo (e di alcuni suoi sodali) la poesia di Petrarca e Dante si fa pretesto per la trattazione delle più varie tematiche filosofiche, vedendo evidenziata in controcanto una piena spendibilità gnoseologica. Nelle rare scritture familiari Torelli lascia inoltre intravedere anche l'opportunità pedagogica degli *avvertimenti* etico-estetici elaborati in tali riflessioni accademiche, consigliando ad esempio ai figli, per il loro futuro ruolo di genitori, di sottoporre alla prole «libri morali come d'Aristotele, di Cicerone, di Plutarco, *avvertirgli nei poeti a fuggir gl'eventi sinistri delle perturbazioni*. Di che ho parlato assai nella *Poetica* e sopra il Petrarca» (Bevilacqua 1997, p. 108, corsivo mio).

Sopra il Petrarca, appunto. Quasi un secolo era trascorso da quando Bembo aveva proposto il monolite dell'edizione aldina del *Canzoniere* e dei *Triumphs* (1501), in cui il testo-feticcio della futura letteratura nazionale si offriva nudo e crudo al lettore. E da allora quel *corpo* era stato l'oggetto di un'inedefessa anatomia, di volta in volta tesa a illustrare la lettera del testo nel contesto di storicità del suo autore (Vellutello), a farne emergere il contenuto dottrinale e spirituale riposto (Gesualdo), ad appoggiarsi per digressioni filosofiche di impianto morale o teoretico che ne comportassero comunque una nobilitazione concettuale (Varchi, Gelli, Erizzo e altri accademici fiorentini); o infine, e in controtendenza, a ridelimitare il campo del Testo, e la sua comprensibilità, contro quel che «usano di fare, quando leggono il Petrarca, gli Accademici fiorentini, e molti altri, i quali parlano di Metafisica, di Fisica e di Morale per giustificare se il Petrarca abbia detto ogni cosa bene» (Castelvetto 1728, p. 265).

Torelli arriva dopo tutto ciò (e molto altro), accodandosi di fatto proprio nella schiera di *lettori* dei *Fragmenta* aspramente criticata da Castelvetto. Anche le esercitazioni torelliane sui testi di Petrarca, e di Dante, Guinizzelli, Cavalcanti (oltre che di sé stesso),¹ si configurano infatti non come una vera illustrazione del dettato poetico (la cosiddetta critica del *ciò è*), e forse neppure tanto come un'effettiva esposizione del suo presunto nocciolo dottrinale (la cosiddetta critica del *peroché*). La parola dei poeti è nelle lezioni del conte di Montechiarugolo a volte l'elemento catalizzatore, a volte la prova indiziaria, per una riflessione su questioni culturali di più ampio spettro, e per dispiegare gli esiti di tale riflessione entro l'agire quotidiano. In un passaggio delle lezioni sulla poetica di Aristotele, Torelli riconosce infatti come compito primario delle adunate accademiche proprio quel lavoro di consolidamento filosofico (al contempo metafisico, gnoseologico ed etico) delle esperienze, parallele e speculari, di critica e creazione poetiche:

Il fine dell'Autore e del Libro altro non è che d'insegnarci a comporre le Poesie o Poemi, et a giudicar le composte, stabilendo un abito di giudicare e poi comporre con retta ragione. Il che questa autorità ci apporti – essendo che noi, secondo l'essercizio di questa honorata compagnia,

¹ Dobbiamo infatti ricordare che l'esercizio ermeneutico torelliano conosce anche un'esperienza autoesegetica, un commento (rimasto manoscritto) a una silloge di propri *scherzi poetici* «che appare singolare per il carattere più prossimo a un privato sussidio di lettura (forse attagliato sulla figura dell'ancora ignoto destinatario della raccolta, o almeno di questo suo esemplare manoscritto) che alla pubblica autoesegesi accademica, nonché per la funzione più attenta all'esposizione della lettera del testo (esposizione che in forma allegorico-didascalica riporta talora informazioni eccedenti lo stesso) che alla delineazione di un *continuum* narrativo tra le liriche, di un'autobiografia per *fragmenta* lirici» (Bianchi-Torre 2006, p. 98).

altro non facciamo che leggere gli altrui componimenti poetici, o far sì ch'altri con diletto et utile i nostri legga, – troppo è più in pronto che abbi di bisogno ch'io ve lo dimostri.²

Le pagine che seguiranno intendono pertanto configurarsi come un primo sondaggio entro quest'ambito della produzione torelliana e, segnatamente, come un'incursione nella sua complessità. L'attenzione si focalizzerà infatti in prima battuta su due canoniche *lecturae* accademiche di *fragmenta* petrarcheschi, per distendersi in fine su un singolare (per Torelli) esperimento di esegesi ludica sopra un anonimo sonetto di fattura latamente burchiellesca. Classicismo e sperimentalismo verranno dunque a rispecchiarsi nell'esperienza ermeneutica di uno stesso autore, verranno a marcare esercizi di lettura (e scrittura) difformi in sé, ma complementari nel segnalare, una volta di più, l'ecllettismo di questo importante intellettuale della Parma farnesiana di fine Cinquecento.

Limpida testimonianza del sincretismo su cui Torelli fonda il proprio complessivo progetto culturale, nonché della posizione cardinale che in esso riveste l'indagine – medica, filosofica e artistica – sugli affetti umani, la lezione *Aria del bel viso* si presenta come una *lectura* della ballata *Di tempo in tempo* (RVF 149). In avvio Torelli gigioneggia sull'inadeguatezza di un tale discorso di fronte al consesso accademico, presentando la lezione con studiata *naïveté*:

Si come un giardino molto più vago e leggiadro apparisce, se tra' più saporiti frutti vi si trovano traposte varie sorti di fiori, così non sarà fuor di proposito, virtuosi Academici, se – traponendomi con qualche fioretto di poesia tra' copiosi frutti che mi apportarono le lezioni di filosofia – verrò a rendere il mio tributo a questo loco. E recreando voi, in questo tempo atto a ciò, con leggiere speculationi e dispute di ben poco e verun momento, vi renderò più pronti e gagliardi a disputare con questi savi che dopo me di dire s'apparechchiano. Il ragionamento mio d'hoggi sarà molto leggiero, perciocché parleremo d'aria (*Aria*, p. 332).³

Curiosamente allo stesso motivo floreale ricorre anche il carmelitano Alessio Porro in avvio della sua lezione spirituale su RVF 48 recitata il 27 gennaio 1594 presso l'accademia degli Innominati, di cui era membro col nome di Stabile. Quella di Porro è, a quanto so, l'unica lezione accademica Innominata giunta alle stampe:

A me pare, o signori Accademici, per la veste che mi cinge, per l'orecchie che m'ascoltano, e per chi mi fece un tal invito, stimando sempre questa parte dell'ultima parte dell'anno, a guisa di spinoso rovetto, di raccogliere anch'io quelle rose e fiori; e quelle sole porgere in questo mio ragionamento da odorare a Voi, che nel diletto giardino si trovano della Poesia del famoso Petrarca, poeta tanto celebre quanto si sa, ove spiega il dolore et affanno che sente de' suoi passati giorni in vano spesi (Porro 1594, p. 5).

² Le lezioni torelliane sulla *Poetica* aristotelica sono riportate dal ms. Parm. 1304 conservato presso la Biblioteca Nazionale Palatina di Parma; il passo citato compare a p. 8.

³ Il codice autografo torelliano Parm. 1275 della Biblioteca Nazionale Palatina di Parma conserva la lezione accademica *Aria del bel viso* alle cc. 331-352. Si trascrive il testo secondo criteri moderatamente conservativi. La lezione sarà d'ora in poi indicata a testo attraverso la formula abbreviata *Aria*.

Al di là della topica formula incipitaria di *captatio benevolentiae*, l'inciso sembra voler sottolineare l'estraneità della presente lezione rispetto al progetto di studio delle passioni umane che Torelli realizzerà sia nella forma orale della *performance* accademica (le *Lettoni di estetica e filosofia*) sia nella forma scritta dell'opera letteraria fatta e compiuta (anche se non giunta alle stampe: il *Trattato delle passioni dell'animo*). L'avvio in *minore* e l'andamento un po' capzioso dell'intero ragionamento – nel suo insistito, e talora disordinato, oscillare tra considerazioni di puro gusto estetico-letterario e riflessioni filosoficamente più strutturate – non attenuano però le ragioni d'interesse della lezione che Torelli andava dispiegando ai colleghi sotto il titolo di *Aria del bel viso*. A questa lezione si potrebbe affiancare un altro discorso accademico, la *Gentilezza amorosa*, complementare per tema e tradito dal medesimo codice.⁴ Entrambi i testi infatti, pur non venendo accolti – come altri del ms. Parm. 1275 – entro l'architettura incompiuta del monumentale *Trattato delle passioni dell'animo*, rappresentano comunque tasselli significativi di quel complesso progetto teoretico di mappatura relazionale degli affetti, cui il letterato parmense dedicherà gran parte della propria vita, e che l'intero consesso accademico di *casa Farnese* vedrà lentamente strutturarsi, adunata dopo adunata.

Chiedendosi quale sia il significato di RVF 149, Torelli concentra dunque la propria attenzione sui primi quattro versi e soprattutto sul sintagma «aria del bel viso», del quale vengono richiamate anche le altre occorrenze nei *Fragmenta*: il cuore dell'analisi torelliana è la focalizzazione del significato del termine *aria*, impalpabile *nescio quid* che costituisce l'unico paradossale dicibile della irrappresentabile (almeno nella sua complessa integrità) bellezza di Laura. Di tale icastico dicibile Torelli indaga aristotelicamente l'essenza, procedendo prima con l'esclusione delle determinazioni errate o insufficienti, e proponendo in fine una precaria, allusiva definizione. L'«aria del bel viso» non coincide con i concetti di armonia o grazia, e neppure con le idee di 'bell'aspetto' o di sana complessione corporea; l'«aria del bel viso» racchiude però in sé un po' di tutto ciò:

Onde da diverse complessioni forse diverse propotioni et aere ne risultano, et in diverse aere diverse viste et aspetti si scorgono; e chiasched'uno pare che co' la propria sostanza un particolare aere ei rappresenti. Dubitando dunque, come è lo stile academico, diremo *forse è l'aria lo incontro che fa l'anima nel bello* (*Aria*, p. 336, corsivo mio).

Questo concetto verrà ribadito anche in un passaggio del *Trattato delle passioni dell'animo* (di cui la presente lezione funge da palese 'avantesto'), laddove Torelli avvia la propria argomentazione sugli *Effetti della Allegrezza e Tristezza* (I, 23) commentando in modo affine la ballata petrarchesca *Di tempo in tempo*:

E come il raggio manda inanzi un poco di chiarezza che però raggio non è ma produce nell'aria lo splendore vicino, e nella notte si scorgono quelli che noi chiamiamo corpuscoli; nello stesso modo spira dall'allegrezza un certo fiore che pare che adorni l'aria intorno alla persona allegra, ricevendo da gl'occhi che scintillano dal viso che spira di fuori l'intimo contento, un certo che

⁴ Il codice autografo torelliano Parm. 1275 riporta la lezione accademica *Gentilezza amorosa* alle cc. 275-294. La lezione è d'ora in poi indicata a testo attraverso la formula abbreviata *Gentilezza*.

di vaghezza, onde l'aria s'adorna. *E questo dimanderemo noi un incontro piacevole, come nel discorso sopra quella ballata lo chiamammo scontro nel bello.*⁵

Nel prosiegua della lezione *Aria del bel viso* il pretesto esegetico del *fragmentum* petrarchesco viene però rapidamente abbandonato e la trattazione si concentra (non senza il richiamo ad altri *testimoni* letterari: Dante, Cavalcanti, Guinizelli, Cino da Pistoia, etc.) sulla distinzione tra bellezza sensibile (corporea) e bellezza spirituale (celeste), come già predicava l'amatissimo avo Giovanni Pico della Mirandola:

[...] nella bellezza dei corpi [...] due cose appaiono a chi bene le considera. La prima è la materiale disposizione del corpo, la quale consiste nella debita quantità delle sue parti, e nella conveniente qualità. La quantità è e nella grandezza de' membri, se ella è secondo la proporzione del tutto conveniente, e nel sito loro e distanza dell'uno e dell'altro. La qualità è nella figura e nel colore. La seconda è una certa qualità che per più proprio nome che di grazia non si può chiamare, la quale appare e risplende nelle cose belle (Benivieni 1524, pp. 112-113).

L'attenzione dell'autore parmense cade in particolare sulla relazione dinamica che lega il concetto di *aria* a quello di *anima*, facendo della prima un'entità strumentale mediana tra la seconda e la materia corporea; emerge qui il concetto neoplatonico di corpo aereo o veicolo, da ricollegare alle teorie del pneuma psichico e della circolazione corporea degli spiriti entro il corpo umano:

Il proprio dell'anima – et in se stessa secondo i platonici, et in quanto governa il corpo secondo il più de' filosofi – è il moto; perché l'operatione di se stessa, come permanente nella propria sostanza, è lo intendere. Il più mobile corpo dunque sarà proprio strumento dell'anima che per se stessa si move. La terra perciò, come immobile o non atta a tutti li moti, si porrà da parte, perché per muovere questo terreno corpo, di mobile corpo ci abbiamo a provvedere. Il fuoco ebbe la sua parte nel calor naturale, e come sommamente attivo non po' servire alla varietà di quei moti che natura più mezzana ricercano. L'acqua più alla passione serve, e perciò da' filosofi antichi fu posto per principio passivo e materiale [...] Perciò l'aria – come corpo mobile per tutte le distanze, e che più d'ogni altro ogn'impressione riceve – all'anima non solo per moto locale e corporeo ma per ogni moto spirituale po' servire. Co'l mezzo dunque di questo si po' tenere che l'anima nel corpo discenda; e si come trova il corpo, dal quale s'ha a servire e nel quale fabbrica le sue potenze per difetto di materia, o bene o male disposto, così còpresi di diverse qualità d'aria, e quest'aria fa nelle parti più lucide apparere, come è il viso e gl'occhi [...]. Diremo dunque, secondo questa opinione, ch'altro non sia l'*aria* che trasparenza dell'anima per mezzo del suo proprio veicolo nella parte esteriore più nobile. [...] Non dissero dunque quei filosofi che l'anima fosse corpo, ma che per mezzo del corpo aereo co' questo corpo s'univa. [...] Ma vediamo se da Aristotele qualche poco di raggio potiamo avere per illuminar l'aria del nostro viso e degl'occhi. L'anima intelletiva e ragionevole, secondo li migliori aristotelici, non è proprio atto di corpo o di parte veruna corporea ma, assistendo al corpo, forma le sue operationi intrinseche nel corpo stesso (*Aria*, pp. 342-343).⁶

⁵ Il *Trattato delle passioni dell'animo* è conservato manoscritto nel codice Parm. 1273-1274 della Biblioteca Nazionale Palatina di Parma. Il passo citato (mio il corsivo) compare alle pp. 430-431 del vol. I (ms. Parm. 1273).

⁶ In questo passaggio della sua trattazione Torelli fa probabilmente riferimento al commento di Proclo

La lezione rivela una posizione concordista, volta a conciliare la dottrina d'amore di matrice plotiniano-ficiniana e la filosofia naturale e morale di marca aristotelica; dell'aristotelismo padovano inquieto – di un Francesco Patrizi da Cherso, per intenderci⁷ – fortemente influenzato dalla mediazione tomista e dalla tradizione medica, soprattutto per quanto riguarda la natura e la fisiologia dell'anima sensitiva e passionale. Un passaggio del dialogo *Il Delfino ovvero del bacio* di Francesco Patrizi – testo-chiave per la composizione di questa lezione torelliana – inserisce, ad esempio, la questione qui delineata nel contesto delle dinamiche di pneumatologia erotica (a cui in seguito anche Torelli farà diretto riferimento):

Uscendo lo spirito dall'un occhio insieme col raggio luminoso, viene a ritrovare l'occhio altrui. [...] Et abbagliandolo, fatti più larghi i pori suoi, et aumentato lo spirito dalla forza dello abbagliamento, penetra dentro a loro, e ritrovando esso gli spiriti di là entro non nemici, ma quasi fratelli e sotto il medesimo dominio nati, si mischia con esso loro. [...] Così portato lo spirito forastiero dal famigliare al cuore, e con la sottilità sua penetrando per entro la sostanza di lui, più che egli non era prima l'infiamma, et per la domestichezza presa per la simiglianza, che egli ha con li spiriti di lui famigliari, quasi in proprio luogo venuto, li si fa volentieri albergo (Aguzzi Barbagli 1975, p. 157).⁸

Sicché frequente è, ad esempio, la ripresa del motivo topico del *corpus carcer*, trasmesso dalla tradizione secondo due principali linee interpretative: quella fisico-naturalistica di derivazione neoplatonica, che postula la radicale e assoluta alterità tra anima e corpo (col secondo identificato come 'tomba' della prima); e quella di derivazione monastico-liturgica, che relativizza invece la condanna del corpo vedendo non nella sua essenza

al *Timeo* platonico: «Toute cette partie donc que les âmes possèdent à l'imitation des âmes totales est éternelle, mais l'addition de la vie irrationnelle inférieure est de nature mortelle. Quoi qu'il en soit, la sensitivité unique et impassible inhérente à cette partie éternelle produit dans le véhicule pneumatique une sensitivité unique passible, et celle-ci produit les multiples formes de sensitivité passible dans le corps ostréaux» (Proclus 1847, V, 237, 24-32). Sulla teoria del pneuma si veda almeno Couliano (1995).

⁷ Cfr. Aguzzi Barbagli (1975, pp. 147-148): «L'anima nostra, dice egli, anzi del corpicello ethereo si vesta mentre è dal suo fattore, pieno di tutte le idee delle cose formate, prende in sua sostanza le ragioni di tutte le idee. Le quali, essendo nell'intelletto creature bellissime del più perfetto modo ch'esser possano, belle ancora nell'anima si rimangono nella più compiuta maniera, che natura sua comporti. Et così informata e vestito il celeste corpicello, se ne scende per gli cieli et per gli elementi nell'alveo delle madri degli huomini e patisce la materia in miglior forma, corrispondente alla ragione dell'idea, che ella porta seco del corpo humano». L'origine astrale dello *spiritus* fantastico è ricordata anche da Dante in *Convivio* II, 6, 9 («questo spirito viene per li raggi de la stella»).

⁸ Oltre che alla fenomenologia stilnovistica dell'innamoramento – richiamata esplicitamente da Torelli nel corso della lezione – possiamo qui rinviare anche al dibattito cinquecentesco sull'amore cortese, per cui si veda almeno il famoso passaggio del terzo libro del *Libro del Cortegiano* di Castiglione («... perché questi vivi spiriti che escono per gli occhi, per essere generati presso al core, entrando ancor negli occhi, dove sono indirizzati come saetta al segno, naturalmente penetrano al core come a sua stanza ed ivi si confondono con quegli altri spiriti e, con quella sottilissima natura di sangue che hanno seco, infettano il sangue vicino al core, dove son pervenuti, e lo riscaldano e fannolo a sé simile ed atto a ricevere la impression di quella imagine che seco hanno portata»). Su quest'ultimo testo si veda l'analisi formulata in De Boer (2008).

ma nei peccati individuali la zavorra che trattiene l'anima nella sua ascesa. Alla prima fa ovviamente riferimento Torelli in un passaggio della lezione accademica sulla *Gentilezza amorosa* incentrato sulla definizione di bellezza come decoro interiore e spirituale, minato da ogni imperfezione superficiale e sensibile:

Il che vi parà meno strano, se meco considerarete il bello non vestito com'altri s'è sforzato di mostrarcelo, ma nudo: ché la bellezza né amore si trovarono vestiti giamai. Leggete tutti i poeti e così troverete quella ch'è vestita è bruttezza non bellezza da chiamarsi. Sapete perché le vestimenta includono imperfettione? Leggete quando prima gli huomini a coprirsi cominciarono, che fu quando perdettero l'innocenza. Ma non vi crediate che di stola o palio o toneca o di bende qui si ragioni. La prima veste che si levi, e ch'abborrisca più la bellezza, è tutto ciò che di carni ci ricopre (*Gentilezza*, pp. 283-284).⁹

Al riuso di *topoi* del platonismo si affiancano, senza soluzione di continuità, gli accenni alle dinamiche pneumatologiche della medicina galenica e alle due principali teorie della visione proprie della cultura antica: quella emissionista (l'occhio emette un fascio di raggi che, viaggiando nello spazio, urta gli oggetti e suscita la sensazione della visione) e quella immissionista (tutti gli oggetti inviano nello spazio immagini di sé medesimi, immagini che entrate nell'occhio favoriscono la percezione degli oggetti):

Quindi e vitale e naturale et animale lo spirito si chiama, secondo l'operationi a' quali egli s'adopera. Principale è l'ufficio dello spirito animale che nel sinistro lato del cuore generato, nel cervello temperato e quasi riformato, serve all'operationi de' sensi e del moto, oltre alla necessità di somma dignità agl'animali, che perciò tra gli altri perfetti si chiamano. E perciò dal cervello sono le strade aperte per li nervi optici a questi spiriti, ch'agl'occhi li conducono, perché d'abbondanza di spiriti questo senso tra gli altri ha più di bisogno. E quindi molti stimarono non solo nell'occhio essere di bisogno gli spiriti per ricevere l'imagini, ma doversi spargere fuori molta coppia d'essi per aiutare l'ingresso alle specie et illuminare l'aere di novo raggio, accioché non fosse differente la luce esterna dall'interna, con la quale l'organo dell'occhio è dentro illustrato dagli stessi spiriti; e così nell'humor cristallino l'imagini più trasparenti si scorgono. Per questo più forza negl'occhi apparisce, perché più copia di spiriti vi si trova. Più caldo ancora, perché lo spirito dal calore non è differente di soggetto, ma si bene per consideratione diversa, in quanto o temperatamente riscalda o rifluisce insensibilmente spirando le virtù nei nervi. (*Aria*, pp. 346-347).¹⁰

Tutto ciò acquista senso in ragione di un eclettismo teorico che, ancora, «non va inteso solo come la confusione di un'epoca in cerca di un metodo nuovo, ma soprattutto come l'attitudine di una filosofia che era naturale prima che metafisica, di un'indagine volta al funzionamento dell'anima sensitiva prima che a quello dell'anima intellettuale: ai sensi, all'immaginazione e alla memoria prima (logicamente e temporalmente) che ai processi intellettuali» (Alfano 2006, p. 164). Sicché, la parola di Petrarca diviene la base imprescindibile su cui edificare ragionamenti e argomentazioni, qualunque sia il loro oggetto d'analisi:

⁹ Su questo tema si vedano Courcelle (1965) e Tolomio (1997).

¹⁰ Su queste teorie cfr. Pierantoni (1981) e Hub (2008).

Il ragionamento mio d'oggi sarà molto leggiere, perciocché parleremo d'aria. Ma perch'egli non si risolve in fumo, l'appoggeremo a un bel viso, et a doi occhi leggiadri, acciòché li sensuali innamorati degli occhi e del viso, gli più spiritosi allettati dal bello, li contemplativi elevati nell'aria, m'aiutino all'espositione del loco sopra il quale ho preso a parlare, e co' gli argomenti loro supplischino all'imperfettion mia (*Aria*, p. 332).

Anche la lezione *Gentilezza amorosa* ricorre più volte all'«autorità del Petrarca» (oltre che appoggiarsi su famosi passaggi di Dante e Guinizzelli) per divagare su un'accezione 'morale' del concetto di bellezza, alla stregua dello stesso Petrarca che, poi che «ebbe formata l'anima di Laura con la virtù, le diede subito la gentilezza, come quella che la virtù presuppone» (*Gentilezza*, p. 277). L'argomentazione torelliana si fonda su una visione umanistica dell'idea di bellezza (albertiana, potremmo dire, ma poi anche tassiana), che coniuga etica ed estetica.¹¹ Non diversamente dall'*aria del bel viso* l'*habitus* della *gentilezza*, vero discrimine tra le polarità dell'amor nobile e dell'amor lascivo, rappresenta infatti il *medium* che consente di superare l'autonomia e l'immobilità del desiderio sensuale (e del piacere corporeo) per procedere nel moto di riconciliazione proprio dell'amore come «vertù».¹² La discussione investe anche una topica, com'è quella della 'natura della nobiltà d'animo', spesso affrontata nei dibattiti accademici.¹³ Per esemplificare i rischi di un'automatica connessione causale tra gentilezza d'animo e amore, e per introdurre la distinzione tra amore nobile e amor lascivo, Torelli ricorre all'episodio dantesco di Francesca da Rimini, e lo marca con un netto giudizio di condanna ben lontano dal comprensivo sguardo di chi (come Boccaccio nell'*E-spositione*) scorgeva nell'incontro infernale l'occasione per il resoconto di una grande storia d'amore incentrata su un'infelice eroina. Il punto di vista torelliano pare invece del tutto allineato con la posizione dei commentatori medievali e cinquecenteschi della *Commedia*, che coglievano nel personaggio dantesco l'*exemplum* più evidente della lussuria femminile:

Non è dubbio che commisero quei doi un incestuoso adulterio. Com'è dunque questa gentilezza ridondante di virtù? Certo co' l vitio ella stare non può. Si potrebbe con l'autorità d'un grandissimo philosopho rispondere che molte volte d'amoroso principio si viene a brutto atto e lascivo (*Gentilezza*, p. 280).¹⁴

¹¹ Cfr. Ferrari (2008, p. 68): «La bellezza, in conclusione, come paradigma e metafora della *virtus* (al contempo classica e rinascimentale)».

¹² Anche in questo caso il documento offerto alla discussione accademica vale da avantesto del progetto del *Trattato delle passioni dell'animo*; oltre a essere esplicitamente citata nella lezione sulla *Cortesia* (II, 9) la lezione sulla *Gentilezza amorosa* ritorna anche con i suoi principali nuclei tematici nella lezione II, 10 del *Trattato*, che affronta il problema della corrispondenza precisa tra un affetto e un comportamento virtuoso capace di moderarne gli eccessi in positivo o in negativo. Tra i vari esempi addotti, vi è anche quello che cerca di chiarire i rapporti della cortesia con la «gratia», identificando quest'ultima con il più generale concetto di *humanitas*.

¹³ Cfr. la lezione di Simone della Barba da Pescia dedicata al sonetto petrarchesco *In nobil sangue vita humile et queta* e recitata presso l'Accademia Fiorentina: «Alcuni altri hanno divisa la nobiltà in quattro spetie, dicendo esser una nobiltà de l'animo posta ne la virtù; un'altra ne la stirpe honorata e chiara, che è la nobiltà di sangue; la terza mescolata di queste due, cioè della nobiltà d'animo e di sangue; e la quarta spetie esser la nobiltà civile data dal Principe o da chi tiene il principato» (Della Barba 2004, p. 137).

¹⁴ Per la lettura dell'episodio dantesco offerta da Torelli può risultare utile anche la mediazione del terzo

Forse è la perversa commistione di atto e racconto, il piegarsi dell'etica del discorso agli interessi del corporeo, a spazzare qualsiasi traccia di umana comprensione dalla risoluta riprovazione di Torelli per la condotta di Francesca, rea non solo di aver commesso un atto lascivo ma soprattutto di averlo voluto legittimare razionalmente, di averlo voluto rendere dicibile:

Dovendo dunque coprir Francesca d'Arimini la sua perfidia, la copre sotto velame d'amore che non v'era; e perciò lo fonda sopra la gentilezza. Vero fondamento, quando amore stato vi fosse: ch'essendo libidine, su villania era composta. Fa dunque un paralogismo, presupponendoci amore che non n'era, e ponendo le radici sopra la gentilezza (*Gentilezza*, p. 281).

Proprio quel micidiale *mix* di degradazione dei costumi (l'adulterio) e di devianza dell'arte (il libro galeotto) spingerà il conte di Montechiarugolo, nei suoi *Discorsi domestici*, ad ammonire i propri figli di «non parlare in presenza della moglie o figli parola che non sia honesta, né lasciate veder loro libro dishonesto, ricordandovi che il contagio de' mali è così bene nell'animo come nel corpo et come gli guardereste da peste così guardategli da persone di costumi pestiferi» (Bevilacqua 1997, p. 107). È d'altronde questo un assunto attraverso il quale, entro l'Accademia Innominata, si legge e si compone poesia. In un passaggio dell'epistola *Ai cortesi Lettori* premessa da Giovanni Agostino Veggio a una riedizione espurgata delle *Rime* di Crisippo Selva (1601) viene, ad esempio, esplicitamente dichiarato che la revisione del messaggio poetico è quasi interamente incentrata sul motivo del 'biasimo dell'irriconoscente amata', e sull'artificioso rovesciamento in direzione spirituale di motivi e situazioni tipici della poesia petrarchista, come il canone della bellezza femminile:

Il fingere dunque di restarsi ingannato da diverse belle apparenze e dolci viste di costei nel principio, dinota ch'ogni affetto lascivo o altro tale appetito, talhora sembra piacevole et honesto nel cominciare ma dispiacevole e dishonesto secondo la propria sua natura, in progresso di tempo si viene scoprendo; e perciò qui è descritta passar di bella in sozza la detta femina, perché mentre l'appetito non trascende i segni dell'honestà è bello, ma se eccede que' termini passa in men degno e vano, e diventa bruttissimo vizio. E quantunque paia altrui bello e decente è però falsa tal bellezza et insieme indegno il desiderio di essa (Selva 1601, pp. 4-5).

Nel bene e nel male, dunque, è l'aristotelico elemento mediano quello che determina e regola il moto platonico degli elementi del reale. Nel sistema concettuale torelliano i capitali teorici del magistero aristotelico (*mimesi* – che qui vale *imitatio* – e *catarsi*) vengono intrecciati al *furor poeticus* ficiniano e, più in generale, alla funzionalità platonica della poesia quale veicolo per abbandonare il carcere corporeo e accedere al divino. Non a caso,

capitolo del *Triumphus Cupidinis* petrarchesco, in margine al quale così glossa Vellutello: «per la coppia d'Arimino intende di Paolo figliuolo di Malatesta sig. d'Arimino e di Francesca figliuola di Guido da Polenta signor di Ravenna. Costei essendo *bellissima e gentilissima fanciulla* fu maritata a Lancillotto fratello d'esso Paolo, huomo bellicoso e robusto, la qual avendo con Paolo familiar dimestichezza, come suol esser tra cognati, la lunga pratica partori fra loro *amor lascivo*» (Petrarca 1525, c. 174v, corsivi miei). Per una ricostruzione della fortuna di lunga durata dell'episodio dantesco si veda Renzi (2007).

come viene diffusamente illustrato nel *Trattato della poesia lirica*, il principale fine della poesia diviene quello di purificare gli animi, ponendo di fronte a loro un'imitazione di azioni e costumi che li induca a moderare i propri affetti.¹⁵ Sotto questo punto di vista è possibile pertanto salvare anche l'uso dantesco del paralogismo, sottolineandone la natura eminentemente finzionale:

Né voglio che perciò condanniamo Dante di falso per aver usato il paralogismo, percioc'h'egli non serve all'intelletto, com'altri vanamente si crede, ma come vero Poeta attende a riformar l'affetto per mezzo dell'imitatione. Onde non al vero ma al verisimile avendo occhio, si può con buona coscienza servire de i paralogismi, perché con essi provoca buoni costumi.¹⁶

Per quanto Torelli sottolinei più volte, nel corso di entrambe le lezioni accademiche, che il «bestiale appetito che tanto immerge gli soggetti suoi nella materia, che tutti animali gli rende; anzi, come è più proprio alle bestie il suo dominio, in bestie gli trasforma» (*Gentilezza*, p. 287),¹⁷ e per quanto non manchi di ribadire che esso *amore* è spesso oggetto della poesia «degli antichi poeti greci e latini – ch'*amorosi* si chiamano – le cui compositioni sono piene d'attioni intemperate e dishoneste» (*Gentilezza*, p. 288),¹⁸ nondimeno, e nono-

¹⁵ Cfr. Torelli (Bianchi *et alii* 2008, p. 602): «Ma faremo un giorno questo discorso sopra le rime di messer Francesco Petrarca. Il fine del quale, come di tutti gli altri Poeti amorosi, tengo io che sia di scacciar da gli animi nostri l'eccesso di questa passione amorosa ch'è l'amor lascivo con l'immitatione delle sue passioni; la quale immitatione tengo io che sia fatta in universale, qual potea essere secondo il verisimile d'uno ardentissimo amante, ancorché molte volte potesse occorrere che vi si esprimesse la verità; [...]. È adunque il fine de i Lirici di purgar l'eccesso delle passioni co 'l mezzo del diletto, che dall'immitatione dell'istesse passioni e costumi de gli appassionati ci proviene».

¹⁶ Così si esprime Torelli in un passaggio del secondo volume manoscritto palatino del *Trattato delle passioni dell'animo* alla c. 125v.

¹⁷ In margine a questa affermazione Torelli ricorda l'episodio omerico dell'imbestiamento dei compagni di Ulisse che avevano partecipato a un banchetto presso il palazzo di Circe. La lettura morale del mito è presente nella *Consolatio Philosophiae* di Boezio (IV, 3: «Foedis immundisque libidinibus immergitur: sordidae suis voluptate detinetur. Ita fit, ut qui probitate deserta homo esse desierit, cum in divinam condicionem transire non possit, vertatur in beluam»), un passo ricordato esplicitamente da Dante nel quadro di un ragionamento simile a quello dell'argomentare torelliano (*Convivio* II, 7, 4: «Ad evidenza dunque della sentenza della prima divisione, è da sapere che le cose deono essere denominate dall'ultima nobilitate della loro forma: sì come l'uomo dalla ragione, e non dal senso né d'altro che sia meno nobile. Onde, quando si dice l'uomo vivere, si dee intendere l'uomo usare la ragione, che è sua speziale vita ed atto della sua più nobile parte. E però chi dalla ragione si parte e usa pure la parte sensitiva, non vive uomo ma vive bestia: sì come dice quello eccellentissimo Boezio: "Asino vive". Dirittamente, dico, però che lo pensiero è propio atto della ragione, per che le bestie non pensano, ché non l'hanno; e non dico pur delle minori bestie, ma di quelle che hanno apparenza umana e spirito di pecora o d'altra bestia abominevole»).

¹⁸ Si veda anche Torelli (Bianchi *et alii* 2008, p. 576): «Ma noi vediamo tanti Poeti che con gli epigrammi et elegie, e Greche e Latine, e nella nostra volgar lingua con capitoli e sonetti lascivi altro che diletto non procacciano, e buoni Poeti riputati sono; dunque altro che diletto non ha per fine la Poesia, perciocché nocendo questi a' boni costumi, quando l'introdur bon costumi fosse il fine di quest'arte, questi non devriano pur meritar il nome di essa». Il fine ultimo di siffatti prodotti artistici è ricordato anche in un passaggio del *Trattato del debito del cavalliero* in cui Torelli stava affrontando un esempio di poesia 'epica', e nello specifico un episodio del *Furioso*: «che perciò posero i buoni poeti molti falli in molti heroi; non perché non vedessero che male si convenivano in persone eccellenti errori simili ma per far

stante oggetto della loro poesia fossero i lascivi amori, egli riconosce comunque ai poeti della tradizione un ruolo determinante negli affari pubblici: «E che misfatto avea commesso il Petrarca, che molto maggior non fosse la pena? E però egli stesso se ne duole, se stesso condanna, vuole ch' a spese sue impariamo: "Volgar essemplio a l' amoroso choro"» (*Giovinezza*, p. 289). Pressoché negli stessi termini il dettato del Canzoniere petrarchesco è ricordato da Torelli anche nelle lezioni proemiali del *Trattato delle passioni*, laddove vengono esplicitate la funzionalità etica e l'estensibilità al genere lirico del principio della catarsi tragica:

«Ma il Poetico le [*passioni*] considera come atte a scacciar l'una l'altra per servirsene a purgar gli animi. Il che, come s'intenda chiaramente, si comprende dal principio del canzonero del nostro Petrarca. [...] Ove co 'l pentimento proprio induce gli altri allo sprezzo delle cose mondane. Ch'è quel vero termino di purgatione ch'intende ogni Poesia; e questo per esser la Poesia ministra della civile facultà. Alla quale essa prepara gli animi mediante la dolcezza degl'affetti e la tristezza loro, usandoli a sturbar l'un l'altro come meglio le torna» (vol. I, pp. 61-62).

E che questo fosse un non secondario fine riconosciuto alla poesia petrarchesca nel contesto della ricezione Innominata, lo testimonia anche l'accademico e carmelitano Alessio Porro nella sua lezione esegetica su RVF 48:

Dal che ne caveremo un documento ritratto dal naturale; ché se fia mai che in simil lacci e laberinti amorosi cada chi m'ascolta e sente, potrà a suo essemplio far un pentimento tale, mandando un simil priego a Dio, chiedendole con ben caldi accenti e devoti sospiri mercede del suo gran fallo, supplicandolo spirare in lui pensieri che tendino a migliore e più riposato fine (Porro 1594, p. 6).¹⁹

Per questo motivo l'oggetto della poesia, secondo Torelli, non è il vero storico e/o naturale, quello che richiede una forma espressiva razionale, referenziale ed esplicativa. L'oggetto della poesia deve invece essere l'immagine mentale ed emotiva di tale vero (copia dunque di secondo grado della verità divina), che ogni individuo ha in sé e che egli può esprimere solo attraverso un linguaggio allusivo, creativo, fortemente icastico.²⁰ Un lin-

noi più cauti con gli errori loro; e così molti affetti smoderati ne gli dèi e ne gli heroi si espongono, ma di questo s'è discorso nella Poetica» (Torelli 1596, c. 153r).

¹⁹ È d'altronde questa una *vulgata* ermeneutica comune a quasi tutti i lettori cinquecenteschi del Canzoniere, come ci mostra anche Giovan Battista Gelli: «E però se voi considerate bene i suoi sonetti, voi gli troverete di due maniere, benché tutti begli leggiadri e dolci; l'una compose egli non solo nella giovinezza e nel principio del suo innamoramento, ma di poi ancora quando dal predetto appetito sensitivo si trovava alcuna volta troppo sopraffatto e vinto, e questi d'altro non trattano che di passioni amoroze; l'altra fece egli o nella età sua più matura o prima quando alcuna volta poteva in alcun modo riconoscere se stesso, e questi sono tanto pieni di gravi sentenze e di ottimi e salutariferi precetti e tanto di profondi concetti di filosofia e di altissimi misteri di teologia ornati, che io ardisco liberamente dire che e' non sia minor dottrina in lui che in qual si voglia alcuno altro poeta, eccetto però il nostro divinissimo Dante» (Gelli 1551, pp. 56-58).

²⁰ Cfr. Torelli (Bianchi *et alii* 2008, p. 599): «Non è, secondo Massimo Tirio, altro la Poesia che una secreta philosophia. Questa alletta e nutrice gli animi per farli robusti a gli alti misteri. Quanti effetti

guaggio che, peraltro, consenta all'immagine mentale di subentrare al vero naturale quale copia di primo grado della verità divina (cfr. Pich 2012). La scrittura poetica (e con essa il suo principio ispiratore, l'immaginazione) rappresenta dunque una «unitiva virtù», un elemento mediano e d'incontro tra intelletto e senso, tra riproduzione razionale del reale e pura favola. Proprio come l'*aria del bel viso*: «diremo forse è l'aria lo incontro che fa l'anima nel bello» (*Aria*, p. 336). O come la *gentilezza amorosa*: «La gentilezza unisce seco gli animi amorosi» (*Gentilezza*, p. 286). Anzi, potremmo forse arrivare a dire che l'*aria del bel viso* o la *gentilezza amorosa* non sono altro che la poesia, ossia «vero bello, raggio e splendore del vero bene» (*Gentilezza*, p. 293).²¹ Ossia, per ricorrere alle parole di Roland Barthes, che

la bellezza (contrariamente alla bruttezza) non si può veramente spiegare: si dice, si afferma, si ripete in ogni parte del corpo, ma non si descrive. Quale un dio (vuota come lui), si può dire soltanto: *sono quella che sono*. Non resta allora al discorso che asserire la perfezione di ogni particolare e rimandare 'il resto' al codice che fonda ogni bellezza: l'Arte. In altre parole, la bellezza non si può addurre che sotto forma di citazione (Barthes 1973, pp. 35-36).

Se le due lezioni accademiche cursoriamente analizzate ripropongono di fatto tematiche e argomentazioni che connotano il *pensar poetando* di Torelli, il testo che si affronterà ora risulta difficilmente classificabile entro la rigorosa produzione letteraria e filosofica del conte di Montechiarugolo. L'autografia del documento e la ricorrenza di alcuni motivi²²

divini sotto velame di favole contiene ella? Quanti atti lascivi ci esplicano superni effetti di Saturno, de i figli, del padre celo, del caos, sono pieni i versi, ma son più i misteriosi secreti che i versi stessi?».

²¹ Possiamo qui estendere a Torelli alcune considerazioni di Mazzacurati sulla poetica di Varchi: «Il poeta può insomma ricreare una realtà che sfrutti le categorie del senso ma sia nello stesso tempo indipendente dai contenuti controllabili per esperienza: nessuna giustificazione avrebbe consentito altrove una così patente trasgressione dell'interpretazione naturalistica di Aristotele; in essa si delinea il diverbio provocato, nel pensiero di Varchi, dall'incontro di due diverse tradizioni intellettuali. Un diverbio di cui si potevano già cogliere i presupposti nel duplice schema, razionale ed etico, ch'egli adotta per collocarvi con divergente classifica la "facoltà" poetica. È da sottolineare inoltre come questa più ampia disponibilità del poeta rispetto alla storia e alla realtà oggettiva (già riconosciuta da Aristotele), appaia qui controllata e come autorizzata da un "dover essere" in cui il verosimile o il possibile aristotelico risulta contaminato da un impegno etico di tipo umanistico: come un'allusione ad una umanità ideale. Entrambi i motivi, cioè l'allargamento della sfera naturalistica e il "dover essere" di tipo etico, già da soli costituiscono una forte remora a quell'assimilazione di storia e poesia che sarà tipica d'altre forme di moralismo aristotelico, sostanzialmente estranee a questa latenza di valori platonici» (Mazzacurati 1967, p. 297).

²² Si veda, ad esempio, il riferimento alle prodigiose qualità risanatrici dell'asta di Achille («Dove – notate l'artificio – prima disse *Ritrosa al servir mio tutta v'addocchio*, quivi patiscono gli occhi del poeta; hora la chiama *finocchio*, cioè rimedio all'istesso male ch'ella istessa operava. Questa è quella hasta d'Achille della quale si scrive che feriva e sanava; così disse Ovidio: *Ego Telephon hasta | Pugnantem domai: victum orantemque refeci* [...] Et il Petrarca: *Finché mi sane il cuor colei che | altrove ch'in un sol giorno può ristorar molt'anni*, *Ninfa*, c. 60v), che ricorre anche in Torelli (Bianchi *et alii* 2008, p. 320; «S'al suo proprio nimico e morte e vita | Diede il figlio di Tetide marina, | E fe' con l'hasta e saldò la ferita»); questo passo degli *Scherzi poetici* è oggetto anche dell'autocommento torelliano: «Achille [...] con un'hasta stessa feriva, e con l'istessa hasta di novo percotendo sanava; onde a Telefo suo nemico, e da lui a morte percosso, ferendolo di novo con l'istessa hasta dava la vita» (Bianchi-Torre 2006, p. 112).

sembrano comunque confermarne la paternità torelliana, e lasciar trasparire un momento ludico e (auto)ironico di scrittura anche nella storia di chi è parso sempre estraneo alla libertà del riso; o viceversa potremmo anche intendere questo esercizio accademico di esegesi ludica «come una vendetta dell'accademia che alla lunga pareggia i conti, riassorbendolo, con lo sberleffo irridente – ma forse non solo tale – di un tempo» (Procaccioli 2002, p. 9).

L'avvio dell'*Esposizione del sonetto Ninfa, sopra ogni Ninfa Eva preclara*²³ non esibisce lo stesso *understatement* dei due precedenti interventi accademici ma denuncia *ex abrupto* il campo d'analisi dell'incontro Innominato, che delimita non tanto la sfera erudita «della vita e costumi del Poeta, della qualità della persona sopra chi egli ha composto, della sorte dell'amore che a tale compositione lo spinse», quanto piuttosto s'interroga sullo «stile che è parso al nostro Poeta sì in questo come in tutte l'altre compositioni sue di seguitare» in ragione dei suoi peculiari modi espressivi, del genere del discorso letterario e degli scopi comunicativi del messaggio poetico.²⁴ Il riferimento 'alto' alla nozione retorica dei tre stili, che caso per caso riguarda le scelte formali considerate più convenienti per l'espressione di un determinato contenuto («Né meno quello che dai buoni rhetori in grande, picciolo o mezzano si divide, che risulta dalle figure e dà nome alle compositioni, o grandi o mezzane o basse facendole nominare», *Ninfa*, c. 40r), pare però implicitamente macchiato, per *aequivocatio nominis*, da una prima allusione oscena che vale forse da effettivo avvio dell'esegesi ludica dispietata nel resto della lezione:

Ma perché questa parola di *stile* potria generar confusione, non significando una sol cosa, sappiasi ch'io non chiamo hora *stile* quello con che si scrive o dipinge, che *pene* e *penicillo* chiamano i Latini; ché ben penicillo, o pene, saria chi così lo intendesse (*Ninfa*, c. 39v).

La bipolarità argomentativa d'avvio vale da applicazione pratica del panorama critico-teorico che Torelli disegna nelle carte successive, riconoscendo costitutiva della storia dello stile volgare la contrapposizione tra i due modi espressivi che «hanno combattuto, combattono e combatteranno insieme, né alcun di loro però ha potuto ottener la palma, la quale meritatamente al terzo si riserva», ossia l'*antico* e il *moderno*: «quello tutto venerabile, grave e pieno di severa maestà» in cui «furono chiari il gran Polifilo et il nostro mai lodato Fidentio et ultimamente il nostro Caviceo» nel trattare amori platonici, e quello «tutto dolce, languido, e che co 'l lenocinio delle parole fura a sé gli animi effeminati» in cui composero Petrarca e Boccaccio «cose lascive per piacer a donne et al vulgo» (*Ninfa*, c. 40v).

Il canone che Torelli sembra qui opporre, per gusto di paradosso, al classicismo bembesco è una sintesi di esperienze sperimentali affini ma distinte, quali quella che associa un *monstrum* linguistico e una narrazione straniante nell'inclassificabile *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) di Francesco Colonna, o quella che tenta di riprodurre

²³ Di questa lezione si conserva la versione autografa nel Ms. Parm. 637 della Biblioteca Nazionale Palatina di Parma (alle cc. 39r-62r). La lezione sarà d'ora in poi indicata a testo attraverso la formula abbreviata *Ninfa*.

²⁴ *Ninfa*, c. 39r.

pedantescamente la solennità del latino entro la veste del volgare letterario approdando agli altrettanto singolari *Cantici di Fidenzio Glottocrisio Ludimagistro* (1562).²⁵ Al di là dell'esibita inclusione entro un preciso filone 'espressionista' della produzione letteraria dell'età moderna, il testo intorno cui si gioca quest'ultimo esercizio accademico torelliano non pare propriamente ascrivibile al filone fidenziano né tantomeno a quello poliflesco, quanto a quel ricco panorama parodico-giocoso che, distendendosi dalla Roma dei primi decenni del secolo (col modellizzante *Commento al capitolo della primiera* di Berni, seguito da Caro e Atanagi) attraverso la Firenze dell'omonima Accademia (con i vari Lasca, Doni, Cecchi) fino alla Venezia di metà Cinquecento (Franco, Calmo, etc.), mette alla berlina la tradizione seria dei commenti all'opera petrarchesca, con l'intenzione di contrapporre «le cose (la natura, l'io) alla ragnatela di supposizioni connesse alla consuetudine alta e fattesi col tempo vuote e sterili» (Procaccioli 2002, p. 17).

Prima di avviare il commento del sonetto, Torelli indugia ancora un po' intorno a un tema tradizionale delle esperienze di esegesi ludica, quello dell'orientamento sessuale dell'autore del componimento poetico, moderno pedante che fa propria la predilezione degli antichi precettori per i propri allievi, sottoposti a cure non solo intellettuali («In due cose si estende l'ufficio che costoro così obbrobriosamente chiamano *pedantesco*: nello insegnar lettere, e nello amaestrar nei costumi [...] Vengo a gli amori dei giovani loro tanto indegnamente opposti, perciocché se gli hanno a instruire, bisogna che gli amano»).²⁶ L'ambigua e petulante figura del pedante è presenza costante in testi afferenti a pressoché tutti i generi letterari del XVI secolo, laddove interviene direttamente quale corpo e voce su una scena effettiva (produzione drammaturgica) o solo mentale (testi dialogici), oppure viene rievocato con toni più o meno violenti ma pur sempre salaci e parodici dalla coeva trattatistica (Garzoni, Caro, Aretino, Franco, Doni, solo per ricordare i più noti). Sulla connotazione pederastica del pedante vale poi da *auctoritas* letteraria il giudizio 'senza filtri' formulato da Ariosto nella sesta satira (vv. 25-33); chiedendo a Pietro Bembo l'indicazione di un precettore per il figlio, Ariosto si premura di precisare che costui «Dottrina abbia e bontà, ma principale | sia la bontà», dal momento che:

Senza quel vizio son pochi umanisti
che fe' a Dio forza, non che persüase,

²⁵ Su quest'ultima opera si vedano l'edizione fornita in Trifone (1981) e l'analisi (nonché il regesto della bibliografia critica) offerta da Hartmann (2013).

²⁶ *Ninfa*, c. 43v. Cfr. un passaggio di Carlo Sigonio, particolarmente chiaro nell'affrontare la questione: «Manifesto è che Pedante, in qual significato pigliar lo vogliamo, non è a buon conto dal volgo avuto, le quali ragioni, il più breve che potrò, intendo di raccontar. Dicesi che quel che vuole altrui insegnar ogni cosa convien sappi far; le quali parole profundissimi sensi sotto sé contenenti brevemente a voi, et a che Persona si voglia, mi sforzerò di chiarir. Nel Pedante adunque dico regnar non pur somma scientia di tutte le cose, ma anchor in esso ogni specie di sceleraggini, et ridotto d'ogni vitio, il che non pur a me ma anchor a tutti gli huomini è manifestissimo; [...] Dico adunque: lascio che tutti dal volgo notati sono dishonestissimamente peccare in lussuria, et non pur nella natural ma eziandio nella sogdomitica senza alcun rimorso di coscienza, o di vergogna, del qual vitio niun altro esser può maggiore, ch'egli tutti di superbia et vana persuasion così s'inalzano, che pochi ne veggiamo al perfetto fin pervenire» (in Cian 1890, p. 460). Sul motivo si veda anche Toscan (1981, pp. 187 e sgg).

di far Gomorra e i suoi vicini tristi
 [...]

Ride il volgo, se sente un ch'abbia vena

di poesia, e poi dice: – È gran periglio

a dormir seco e volgiagli la schiena –.²⁷

Se dunque, in relazione a tale fama, «pareva troppo poco verisimile» che il nostro autore amasse una donna al punto di celebrarla con i propri versi, Torelli si chiede perché la lirica in oggetto fosse rivolta a una donna. Forse per schermare pubblicamente tendenze deviate rispetto a una sessualità socialmente eteronormata («perciocché chi dubita [...] che 'l poeta nostro, vedendo qualche bello scolaro, non si sia mosso a comporre e celebrarlo come un novo Agatone o un moderno Phedro? Le quali compositioni se noi avessimo, la Parma non cederia punto all'Illyso, ma vedendo questo huomo savio le genti pronte al mal dire non le ha volute palesare»)?²⁸ O forse perché «alle donne piace più l'un stil che l'altro» – chiosa malignamente Torelli col ricorso a un doppio senso osceno pienamente contestuale al registro comico del discorso esegetico appena avviato e suggellato con una stramba *explication du nom* della protagonista e destinataria del sonetto («Onde m'accertai che 'l nome proprio della donna era Eva, né senza misterio, perché avendo il poeta una barba degna d'Adamo non dovea ella aver altro nome», *Ninfa*, cc. 44v e 47r)?

Trascrivo di seguito il testo sui cui si focalizza questa singolare lezione torelliana, testo vergato sul codice «con la hortographia dell'autore» precisa il commentatore accademico:

Nympha, sopra ogni nympha Eva preclara
 Anima pura, e castità superna,
 Di pover' amanti ahimè fiammetta eterna,
 N'andate a i mei sospir' regina avara.

V'amo syncera, e nol' credete ignara,
 Dovereste in guiderdon pietà veterna
 Averme, udendo dir lingua moderna,

²⁷ Segre (1987, p. 55). Cfr. a proposito Barkan (1991, p. 70): «The project of Renaissance humanism in this definitional texts looks toward generational progress while substituting sentimental relations between mentor and pupil, often figured in erotic language, for the procreative ties of father and son. The assimilation of poetry to scholarship, so distinctive in Ariosto's particular definition of *umanista*, is itself part of this substitution: poets, after all, can figure as the fathers of their works, whereas scholars can only be friends or pupils or foster children to the classical material that they study».

²⁸ *Ninfa*, c. 44v. Cfr. ancora Barkan (1991, p. 53): «Humanism does not cause homosexuality, nor homosexuality humanism; nor again can we use the one as sociological sign testifying to the real-life presence of the other. What we can do is to observe how a medieval humanistic revival of both literary and erotic antiquity is linked to cultural self-consciousness. [...] The otherness of pederastic practices is more than analogous to the otherness of antiquity; these practices also characterize antiquity. One can see how by Alanus' time humanism derives its origins partly from the high heuristic culture ascribed to the Socratic milieu. That myth of origins will for several centuries provide an alternative metaphors for humanism – involving erotic rather than procreative relations among master and pupils, between the past and the present». Si veda anche Saslow (1986).

Dolcezza arrear suol herbuzza amara.

Retrosa al servir mio, tutta v'addocchio,
Solerte a trarmi il cuor cogitabondo,
Arderse in fuocho il sfabricato cocchio.

Marzorana odorosa, alto finocchio,
Per voi accertar posso il miser mondo
Mille volte morirme a un batter d'occhio (*Ninfa*, c. 45r).

E questa è la sintetica presentazione offertaci da Torelli ad apertura della sua *lectura*:

L'argomento del sonetto si mostra chiaro da per sé, contenendo le lodi della sua signora, mostrandole un estremo amore, e destando in quel duro cuore vera pietà. Il soggetto sono le lodi della donna amata congiunte co' crudelta, che la rendono perfetta dei beni dell'animo e del corpo; e la perfezione dell'amor che 'l poeta le porta. Il scopo e fine del sonetto è mitigar l'animo fiero della sua donna, il che fa con tre cose: con lodarla, con mostrar l'amor ch'ei le porta, e con prometterle immortalità (*Ninfa*, c. 45v).

L'approccio analitico pare del tutto in linea con quello dispiegato nelle precedenti (e serie) prove esegetiche, a dispetto dell'oggetto dell'analisi che dei precedenti (petrarcheschi) appare l'ovvia parodizzazione.²⁹ L'equivalenza qui abbozzata (esegesi seria : testo alto = esegesi ludica : testo basso) implica però un doppio ordine di conseguenze. Da una parte la messa in discussione (se non proprio la delegittimazione) della pratica del commento, dall'altra l'inclusione di nuove tipologie di testi entro il novero di quelli commentabili (con allargamento quindi di un canone della tradizione, che non può che smagliarsi). L'esperienza torelliana arriva troppo tardi per intervenire effettivamente in questo processo di problematizzazione di assetti consolidati, processo che ha conosciuto altri interpreti;³⁰ ma resta comunque un'esperienza problematica nel contesto mentale e culturale di un autore che è quanto mai difficile far deviare entro l'alveo dello sperimentalismo.

Sulla partizione dell'obbiettivo del discorso lirico Torelli fonda l'articolazione del proprio discorso esegetico: dopo essersi soffermato sulle iniziali strategie liriche di lode dell'amata dispiegate in gran parte delle quartine («Non vi pare che il mio poeta sia come un caval di Troia, pieno di fortissimi argomenti, e parole penetranti per espugnar questa sua bella guerrera»),

²⁹ Cfr. Denarosi (2003, p. 98): «Il tono eccezionalmente burlesco dell'intervento, che prende di mira con divertita ironia le più macroscopiche goffaggini stilistiche del sonetto anonimo, è il risultato dell'applicazione parodistica di categorie estetiche 'alte', proprie dell'analisi accademica della poesia più e più volte approntata dal Torelli, a un testo evidentemente inadatto a sostenere simili 'altezze'».

³⁰ Cfr. Procaccioli (2005, p. 9): «Berni e Lasca, e con essi Caro, attraverso questo loro *ludere* operano insomma consapevolmente un *vulnus* nella consuetudine esegetica: infrangono il principio cardine della *convenientia* tra testo e chiosa. Scherzano coi santi, sembrerebbe di poter dire; ma poi ci si accorge che è un abbaglio della distanza. Nei fatti quei santi erano stati declassati; l'istituto stava perdendo la sua sacralità. I nostri faceti lettori, come il Boiardo e poi l'Ariosto coi cavalieri erranti, sconvolgono un equilibrio che solo in apparenza è ancora solido. Quella stagione infatti ora ci appare effettivamente incline a mettere in discussione alla radice insieme a porzioni sempre più ampie del bagaglio delle acquisizioni [...], le tecniche stesse della trasmissione del sapere».

Ninfa, c. 50v) e averne ricondotto il messaggio (abbastanza piano e tradizionale) entro quella dottrina d'amore di matrice plotiniano-ficiniana già applicata alla poesia petrarchesca nella lezione accademica precedentemente analizzata,³¹ l'autore parmense si dedica al ben più eclettico dettato delle terzine. L'intensificarsi del registro comico della lezione è qui testimoniato anche da alcuni passaggi rivolti all'uditorio con disinvolta considerazione della sua autorità letteraria («Questa difficoltà voglio io lasciar da parte perché veggio certi petrarchisti alzarsi su le punte de' piedi») e filosofica («Sapete voi illustrissimi medici philosophi perché questa parte è comune alli uni et agli altri di voi, che l'uno per saper, gli altri per indrizzar, questa Theologia a beneficio de gli huomini la considerano»),³² momenti questi tipici del procedere esegetico, serio e ludico, così come lo sono anche il «quasi volesse dire» dell'intervento parafrastico (ad es. a c. 46r) o la convenzionale proclamazione di modestia:

Ma non vi crediate già ch'io m'arroggi tanto che mi prometta in una lettione di potervi scoprire tutto l'artificio di questo miracoloso sonetto, anzi protesto di non intenderne una minima parte, e quella ch'io intendo confesso che non mi basteria l'animo in dieci lettioni d'esponere. A voi s'appartiene d'aver per iscusato la debolezza dell'ingegno mio aggradendo la buona volontà. Io tenterò d'andar designando così oscuramente quello che n'intendo, lasciando la via a gli altri migliori mastri di mostrar i più fini colori, e d'apirmi le midolle di quello che noi anderemo per hora scorzando (*Ninfa*, c. 45v).

L'accelerazione del regime ludico si riscontra subito, ad avvio di terzine, con l'indugiare del commento sul termine 'herbuzza' (e sulla sua variante a vivagno, 'mentuzza', segna-

³¹ «Non sapete che Platone vuole che 'l dolore dell'amante nel vedere o ricordarsi dell'amata sia come una titillatione che fa ridere e dolere in un momento? E questo perché? Perché spuntano allhora le piume dell'anima amorosa per levarsi al cielo; e non sapete voi philosophi le proprietà del cielo ch'altro sono che il lume e 'l calore? Eccovi la *Fiammetta* del poeta, che luce e scalda, e perciò il suo *oimè* non è mero dolore come quello del Petrarca, *Oimè il bel viso, oimè il suave sguardo*, ma è misto di piacere come quell'altro del Petrarca: *Tacque et allungò la mano*; et altrove: *quel sempre acerbo et honorato giorno*; e quell'altro: *talché di rimembrar mi giova, e duole*; et egli non seppe così artificiosamente includere questi due affetti in una sola parola» (*Ninfa*, c. 49r).

³² Rispettivamente *Ninfa*, cc. 52r e 53r. I *topoi* della riflessione neoplatonica in materia d'amore vengono comunque puntualmente richiamati anche in questa non ortodossa esercitazione esegetica: «Ma veniamo alla dichiarazione: ha detto di sopra il poeta che Eva era solerte a trargli il cuore. Questo cuore dove andrà? in Eva? Non mi avete voi letto Platone nel *Carmide* che Socrate a tutte le bellezze si movea, e da tutte era attratto e rapito: eccovi un amante socratico. L'istesso Platone nel *Simposio* assomiglia l'anima nostra con le sue facultà a un carro tirato da doi cavalli, l'un bello obediante pronto agile, l'altro brutto ritroso poltro e lento; l'uno obedendo all'auriga s'inoltra al cielo per fisarci il carro, l'altro guarda a basso, s'incappuccia, e sforzasi di tirar il compagno co 'l carro a terra. Questa è l'anima et il cuor del poeta sciolto da Eva, dalle qualità corporee. Questo cuore, fatto un carro platonico, si sforza al dispetto del caval restio d'andar al cielo e s'abbruscia, o volemo dire, andando su nella sfera del fuoco o con altri che non volesse che quel fuoco abbruciasse qua giù ne gli occhi d'Eva che splendono e scaldano come il fuoco; onde la parte impura e terrestre affinata e scaldata, fatta leggiere seguita l'altra bona di sua natura e sale. Questo è 'l sfabricato cocchio del poeta ch'arde: è sfabricato perché si leva dalla fabrica terrena, ovvero perché una delle parti essenziali, che è 'l cavallo cattivo, va in monte; o pure non il cavallo ma il peso terreno che il veicolo dell'anime, onde i platonici posero gli idoli e salvano le apparenze dei spiriti, si consuma e resta l'anima pura candida e schietta in poter d'Eva» (*Ninfa*, cc. 57v-58r).

lata con ironico iperpedantismo: «Ma qui m'occorre un'altra esposizione avendo visto ben che è cancellato in margine *Mentuzza*», *Ninfa*, c. 54r), estraneo tanto al codice linguistico petrarchista quanto al repertorio tematico della filosofia d'amore; ma soprattutto, elemento marginale del testo che, proprio in ragione di tale costitutiva marginalità, getta un'ombra sinistra sulla necessità e il senso della stessa pratica (e della ritualità) esegetica. Nel caso specifico, così come in generale: «Possiamo ipotizzare che la parodia della *lectio* dottorale fosse o potesse apparire il modo più efficace, e forse anche il più economico, per delegittimare la *lectio* stessa. [...] Ma la *lectio* è anche l'espressione di un'istituzione, e un tramite. [...] Combattendo la *lectio* combattevano, nel segno del riso e del ridicolo, il sapere che quell'istituto era destinato prima a incarnare e poi a veicolare» (Procaccioli 2005, pp. 17-18). L'argomentazione non disdegna infatti di rivendicare come una conquista l'oltranza petrarchista del termine («v'avvertisco che quella leggiadra parola *herbuzza* vedete con che garbo diminuisce, come vista che par proprio che germogli. *Herbette* disse il Petrarca, ma ha troppo della minestra», *Ninfa* c. 54v), e ne rivela subito il precipuo campo semantico d'applicazione, quello 'basso' della sessualità:

Che questa è herbuzza, o mentuzza, s'abbi a riferire al poeta, il quale se ben fuggito da Eva sa come cosa amara fosse; però ha giudicio che ognuno saria per arrearle dolcezza quando le piacesse servirsene; e che il poeta prima ponesse *mentuzza* e poi la scancellasse come nome troppo fatto chiaro dalla *Priapeia*, e ricorresse al generale nome di *herbuzza*; e se ad alcuno paresse che poeta trascendesse i limiti dell'amor platonico, consideri il Petrarca [...]. Perch'io posso dire che questo del Petrarca non è platonico affatto ma che egli amava platonicamente gli obietti platonici de i quali non ebbe mai carestia, e che quel sincera s'intende per quanto comporta l'obietto. Perché le donne non si fermano sempre su 'l bacio platonico ma passano sovente a quello che le fa venir in disputa (*Ninfa*, c. 54r).

È riferendosi a tale regime di senso e d'espressione che l'esegeta ludico marca la propria distanza dalla norma, e agisce nella direzione di una riconversione e delegittimazione della «serie istituzione / rito / messaggio» (Procaccioli, 2005, p. 18); e tale azione si compie sia quando, come sopra, esclude l'*auctoritas* dal canone tematico e stilistico che presiede l'oggetto del commento; sia quando distorce i modi tradizionali del commento all'*auctoritas* replicando fuori contesto i meccanismi logici dell'argomentazione («se Eva a un batter d'occhio opera, opera in instanti; l'operar in instanti e virtù infinita; adunque Eva ha infinita virtù», *Ninfa*, c. 61v) o facendo leva sull'ambiguità del mezzo espressivo e sulla sua predisposizione allusiva al registro osceno:

Difficile passo è questo e parerà *duro* parlare a chi non ha spirito di poesia vero. Lascio andar che il parlar in versi si dica *equestre*, non perché sia cosa da cavallo, ma perché *si leva* dall'ordinario dire del vulgo e della gente idiota, e però i pytagorici, e prima di loro Empedocle e gli altri philosophi antichi scrivevano in versi. Non vi torna in mente le difficoltà del misterioso Burchello? Ma dirò che non per altro sono attribuiti alle Muse i *monti altissimi*, le selve intricate, gl'antri opachi, se non per mostrar questo istesso, ch'ognuno non ha schena *da montarvi*, né occhi *da penetrarvi*, né pelle dura da difendere *da i spini*; e però questi poeti facili, dolci, soavi non si vedono *d'alzarsi mai dal piano*, ma il nostro *via all'aria se ne va*, con le sue difficoltà facilmente poggiando (*Ninfa*, cc. 57r-v, corsivi miei).

L'adozione di un linguaggio allusivo (nella composizione poetica così come nelle scritture di commento) comporta però anche il rischio dell'incomprensibilità; e infatti Torelli non cessa di ricordare, quale preoccupazione costante del poeta lirico, il problema dell'accessibilità del messaggio (erotico). È pertanto cruciale – sottolinea il letterato parmense con un'ultima staffilata di misogino pragmatismo – riservare una particolare attenzione alla cultura del destinatario, alle conoscenze di quella prima lettrice che è la donna amata, sinne-doché di un più vasto orizzonte d'attesa culturale, del quale Torelli – attraverso questa sua inconsueta incursione nel campo dell'irregolare – andava forse a interrogare il grado di residua permeabilità alle perturbazioni del comico:³³

il nostro poeta [...] *maggiorana* la chiamò, sì per esser meglio inteso da Eva, alla quale rivolge il ragionamento. Onde io mi rido di coloro che, parlando alle lor donne, vanno cercando parole abstruse e recondite che paiono todeschi, anzi caldei. Bisogna variare lo stile secondo con chi e di chi si parla; ma ne riportano questi tali il debito premio, perché dopo lungo et intricato parlare hanno per risposta un «ch'avete voi detto? non v'intendo» (*Ninfa*, c. 59v).

Bibliografia

- Aguzzi Barbagli D. [a cura di] (1975), Francesco Patrizi, *Lettere ed opuscoli inediti*, Firenze, Istituto di Palazzo Strozzi, pp. 133-164.
- Alfano G. (2006), «Una filosofia numerosa et ornata». *Filosofia naturale e scienza della retorica nelle letture cinquecentesche delle «Canzoni sorelle»*, «Quaderns d'Italia», 11, pp. 147-179.
- Andreoni A. (2012), *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, Ets.
- Ariosto L., *Satire*, vedi Segre C. (1987).
- Barkan L. (1991), *Transuming Passion. Ganymede and the Erotics of Humanism*, Stanford, Stanford University Press.
- Barthes R. (1973), *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, Torino, Einaudi.
- Benivieni G. (1524), *Opere [...] con una canzone dello amor celeste et divino, col commento dello ill. s. conte Giovanni Pico Mirandolano distinto in libri III*, Venezia, De Gregori.
- Bevilacqua C. (1997), *I discorsi domestici di Pomponio Torelli*, «Il Carrobbio», 22, pp. 100-108.

³³ Allargando lo sguardo su quella congerie di intellettuali che vissero l'esperienza del potere all'interno della corte farnesiana potremmo a questo proposito ricordare che: «La corte sarà anche, alle soglie dello stato moderno, della nascita di un apparato di potere centralizzato ed accentrato, il luogo di *discorso del potere* e dei *discorsi sul potere*, pubblico e testo che solo s'interpreta rappresentandosi. Ma essa diviene insieme lo spazio narrativo per esorcizzare il discorso occulto, il silente, l'Incumbente: il luogo di quei generi che del potere cercano o fingono una, pur orrida, 'riconoscibilità': il luogo di 'razionalizzazione' insomma dell'Incontrollabile, *locum fictionis*, ove la follia del potere, come nell'incubo di Macbeth, si eserciti solo per metafora...» (Ossola 1978, p. 275). La connessione tra cultura e potere conosce infatti nell'esperienza Innominata un momento di grande interesse, che investe i principali e più sensibili ambiti di azione e teorizzazione letteraria del secondo Cinquecento. Se nella fase iniziale un tale connubio offrirà ad alcuni fra questi intellettuali di corte l'illusione di riuscire a mantenere un rapporto dialettico col potere, un rapporto umanisticamente funzionale ad una sua purgazione dal dominio delle passioni per il bene della collettività; in un secondo momento esso finirà per risolversi in una celebrazione acritica del potere politico ed ecclesiastico, e in un ritiro entro meno sperimentali esperienze e registri del campo letterario.

- Bianchi A., A. Torre (2006), *Gli «Scherzi» di Pomponio Torelli e il loro autocommento. Edizione del codice autografo (Biblioteca Nazionale di Napoli, XIII.D.34)*, «Studi rinascimentali», 4, pp. 97-152.
- Bianchi A., N. Catelli, G. Genovese, A. Torre [a cura di] (2008), Pomponio Torelli, *Poesie, con il Trattato della poesia lirica*, Parma, Guanda.
- Bianchi A., V. Guercio, S. Tomassini [a cura di] (2009), Pomponio Torelli, *Teatro*, Parma, Guanda.
- Castelvetro L. (1728), *Opere varie critiche*, Lione, Pietro Foppens.
- Cian V. (1890), *Una lettera di Carlo Sigonio contro i pedanti*, «Giornale storico della letteratura italiana», 15, pp. 459-461.
- Couliano I.P. (1995), *Eros e magia nel Rinascimento*, Milano, il Saggiatore.
- Courcelle P. (1965), *Tradition platonicienne et tradition chrétienne du corps-prison*, «Revue des études latines», 43, pp. 406-433.
- De Boer W. (2008), *Spirit of love: Castiglione and neo-platonic Discourses of vision*, in Goettler Ch. and W. Neuber (eds), *Spirit Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden-Boston, Brill, pp. 121-140.
- Della Barba S. (2004), *Lezione su RVF 215*, in *Lezioni sul Petrarca. Die Rerum vulgarium fragmenta in Akademievorträgen des 16. Jahrhunderts*, Huss B., F. Neumann, G. Regn (hrsg.), Münster, Lit Verlag, pp. 127-150.
- Denarosi L. (2003), *L'Accademia degli Innominati di Parma. Teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Ferrari S. (2008), *Voci del Rinascimento. Attraverso gli scritti di artisti e teorici dell'epoca*, Milano, Bruno Mondadori.
- Gelli G.B. (1551), *Tutte le lettioni, fatte da lui nella Accademia Fiorentina*, Firenze, Torrentino.
- Genovese G. (2012), «Non essendo Poesia altro che Poetica in atto». *Note sugli scritti di poetica di Pomponio Torelli*, in Bianchi A., N. Catelli, A. Torre, *Il debito delle lettere. Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento*, Milano, Unicopli, pp. 57-74.
- Hartmann K. (2013), *I Cantici di Fidenzio di Camillo Scroffa e la pluralità dei mondi*, Bonn, Bonn University Press.
- Hub B. (2008), *Material Gazes and Flying Images in Marsilio Ficino and Michelangelo*, in Goettler Ch. and W. Neuber (eds), *Spirit Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden-Boston, Brill, pp. 93-120.
- Mazzacurati G. (1967), *Dante nell'Accademia Fiorentina (1540-1560) (Tra esegesi umanistica e razionalismo critico)*, «Filologia e letteratura», 13, 3, pp. 258-308.
- Ossola C. (1978), *Varianti del potere: Caronte e Plutone*, in Quondam A., *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622)*, Roma, Bulzoni, pp. 273-301.
- Petrarca F. (1525), *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio e fratelli.
- Pich F. (2012), *Per una "historia" iconica degli affetti: la poesia nello specchio della pittura* (Rime 73-84), in Bianchi A., N. Catelli, A. Torre, *Il debito delle lettere. Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento*, Milano, Unicopli, pp. 305-326.
- Pierantoni R. (1981), *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Porro A. (1594), *Letzione spirituale sopra 'l sonetto XXXVIII del Petrarca, fatta, et recitata nell'Accademia delli signori Innominati nella città di Parma, il 27 di gennaio 1594*, Parma, Viotti.
- Procaccioli P. (2002), *Il calice, il vino, l'aceto. Prime riflessioni sulle degenerazioni rinascimentali della tradizione esegetica*, in Corsaro A. e P. Procaccioli, *Cum notibusse et comentariibusse. L'esegesi parodica e giocosa del Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, pp. 9-32.

- Procaccioli P. (2005), *Premessa*, in *Ludi esegetici*, a cura di Romei D., M. Plaisance, F. Pignatti, Manziana, Vecchiarelli, pp. 7-17.
- Proclus D. (1847), *Commentarius in Platonis Timaeum*, Bratislava-Paris-London, Trewend-Klincksieck-Williams & Norgate.
- Renzi L. (2007), *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» dantesca*, Bologna, il Mulino.
- Saslow J.M. (1986), *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, New Haven and London, Yale University Press.
- Scroffa C., *I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*, vedi Trifone P. (1981).
- Segre C. [a cura di] (1987), Ludovico Ariosto, *Satire*, Torino, Einaudi.
- Selva C. (1601), *Rime*, Parma, Viotti.
- Tolomio I. (1997), "Corpus carcer" nell'Alto medioevo. *Metamorfosi di un concetto*, in Casagrande C. e S. Vecchio, *Anima e corpo nella cultura medievale*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 3-19.
- Tomasi F. (2013), «Cose nel vero tutte misteriose e belle». *Le forme dell'esegesi petrarchesca nell'accademia fiorentina*, in Rizzarelli G., *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, Bologna, il Mulino, pp. 149-169.
- Torelli P. (1596), *Trattato del debito del cavalliero*, Venezia, Giovan Battista Ciotti.
- Torelli P., *Poesie, con il Trattato della poesia lirica*, vedi Bianchi A., N. Catelli, G. Genovese, A. Torre (2008).
- Torelli P., *Teatro*, vedi Bianchi A., V. Guercio, S. Tomassini (2009).
- Torre A. (2012), *Pomponio Torelli, gli Innominati e la civiltà letteraria del secondo Cinquecento*, in Ronchi G., *Storia di Parma. IX. Le lettere*, Parma, Mup Editore, pp. 107-132.
- Toscan J. (1981), *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello a Marino (XV^e-XVII^e siècles)*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- Trifone P. [a cura di] (1981), Camillo Scroffa, *I Cantici di Fidenzio. Con appendice di poeti fidenziani*, Roma, Salerno Editrice.
- Vernazza G. (1964), *Poetica e poesia di Pomponio Torelli*, Parma, Deputazione di storia patria per le province parmensi.

Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento

Atti del Convegno

Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014

a cura di Rossano Pestarino, Andrea Menozzi, Elena Niccolai

Abstract

Il volume raccoglie le sei lezioni degli ospiti del convegno intitolato *Classicismo e sperimentalismo*, tenutosi presso il Collegio Ghislieri di Pavia nei giorni 20-21 novembre 2014.

Dopo un denso quadro introduttivo di carattere teorico, dedicato al dibattito su confini, potenzialità e modalità della prassi imitatoria dall'Umanesimo a Giulio Camillo (Lina Bolzoni), i successivi saggi sono dedicati ad aspetti, autori, aree geografiche e/o periodi di particolare interesse in rapporto al tema proposto: la poesia del meridione d'Italia, nello specifico le strutture macrotestuali dei *Sonetti et canzoni* di Sannazaro (Tobia R. Toscano), l'espressionismo linguistico di area veneta, tramite l'indagine comparativa di passi delle opere di Ruzante e Pietro Aretino (Luca D'Onghia), il 'classicismo eterodosso' del Quattrocento ferrarese, con particolare attenzione alle *Pastorale* di Boiardo (Cristina Montagnani), la dialettica tra latino e volgare nel lavoro di Bembo alle versioni nelle due lingue delle *Historiae Venetae* (Claudio Vela), il panorama di teoria e prassi della lirica nella Parma di secondo Cinquecento, in particolare nell'opera di Pomponio Torelli (Andrea Torre).

Rossano Pestarino (1973) è ricercatore confermato di Letteratura italiana all'Università degli Studi di Pavia, dove si è laureato e dove ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Filologia moderna. Si è occupato prevalentemente di tematiche cinquecentesche (*Tansillo, con la collaborazione all'edizione delle Rime, di cui ha curato il commento; Tasso, con l'edizione delle Rime eteree per la Fondazione Pietro Bembo; la poesia petrarchista*) e ottocentesche (collaborando in particolare all'edizione critica dei *Canti* di Giacomo Leopardi diretta da Franco Gavazzeni e dedicando alcuni saggi ad aspetti dell'opera di autori quali Monti, Foscolo, Pascoli).

Andrea Menozzi (1994) è studente di Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Pavia, alunno del Collegio Ghislieri e dell'Istituto Universitario di Studi Superiori.

Elena Niccolai (1992) è studentessa della Laurea Magistrale in Culture e tradizioni del Medioevo e del Rinascimento presso l'Università degli Studi di Ferrara. Ha conseguito la laurea triennale in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Pavia, dove è stata alunna del Collegio Ghislieri e dell'Istituto Universitario di Studi Superiori dal 2011 al 2014.

Classicism and Experimentalism in Italian Renaissance Literature

Proceedings of the Conference

Pavia, Collegio Ghislieri, 20th-21st November, 2014

Edited by Rossano Pestarino, Andrea Menozzi, Elena Niccolai

Abstract in English

The conference *Classicismo e sperimentalismo*, held at Collegio Ghislieri in Pavia on the 20th-21st November 2014, was devoted to the study of the interplay between the classical and experimental poetics in the Italian literature of the 15th and 16th centuries. The aim of the conference was to examine how these elements surface across different authors and genres, and how they interact within the work of single authors. A geographic approach was adopted in order to evaluate how the development and the reception of these poetics vary depending on the cultural and political characteristics of different areas.

The first paper serves as a theoretical introduction to the debate on literary imitation from Humanism to the particular application of the classicist theory in the *Teatro della memoria* by Giulio Camillo (Lina Bolzoni) and it is followed by papers dedicated to specific aspects, authors, geographic areas or periods of interest relative to the topic. Starting with the poetry of Southern Italy, and in particular with the macrotextual structures and the “Neapolitan classicism” of *Sonetti et canzoni* of Sannazaro (Tobia R. Toscano), we shall then perform a comparative study of the extracts from Ruzante and Pietro Aretino as a way to explore the linguistic expressionism of the region of Veneto (Luca D’Onghia).

Subsequently, along the lines of Carlo Dionisotti’s *Geografia e storia della letteratura italiana*, we will examine the literary contexts outside Florence: an interesting example of which is constituted by the court of the Este family in Ferrara and its “heterodox classicism” of the 15th century represented by *Pastorale* by Boiardo (Cristina Montagnani).

The next paper presents a detailed stylistic analysis of the vernacular version of *Historiae Venetae* by Pietro Bembo, which, once cleansed of all the textual corrections, displays a number of stylistic traits which are not consistent with the rules suggested in the *Prose della volgar lingua*. It demonstrates how literary processes, in which the distinction between the model and its application is less clear cut, are often at play in the literary works of the period (Claudio Vela).

Finally, the concluding paper gives an overview of the lyrical poetry in the late 16th century Parma through the work of Pomponio Torelli (Andrea Torre).

Rossano Pestarino (1973) is a confirmed researcher of Italian Literature at the University of Pavia, where he graduated and achieved the title of Ph.D. in Modern Philology. He has been chiefly concerned with themes related to the Sixteenth Century (Tansillo, editing the comment to the Rime; Tasso; editing the Rime eterree for the Pietro Bembo’s foundation; Petrarchist poetry) and to the Nineteenth Century (specially collaborating to the critical edition of Giacomo Leopardi’s Canti managed by Franco Gavazzeni and writing some essays concerning Monti’s, Foscolo’s and Pascoli’s works).

Andrea Menozzi (1994) is a Medieval and Modern Literature student at the University of Pavia, he is also a student of the Collegio Ghislieri and of the Department of Humanities at the Institute of Advanced Study (IUSS) of Pavia.

Elena Niccolai (1992) is attending the first year of Master of Arts in Cultures and Traditions of Middle Ages and Renaissance at the University of Ferrara. She obtained her Bachelor Degree in Medieval and Modern Literature at the University of Pavia. From 2011 to 2014 she has been a student of the Department of Humanities at the Institute for Advanced Study of Pavia (IUSS) and of Collegio Ghislieri.