

CHIARA NATOLI

«Et pongon man ne le tue treccie sparte»: appunti sulla ricezione del Petrarca politico nella lirica cinquecentesca

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CHIARA NATOLI

«Et pongon man ne le tue treccie sparte»: appunti sulla ricezione del Petrarca politico nella lirica cinquecentesca

Il contributo si interroga sulla ricezione del Petrarca civile nella lirica cinquecentesca, soffermandosi sull'analisi di alcuni componimenti di produzione compresa tra gli anni Trenta e Cinquanta del Cinquecento che a vario titolo riportano la figurazione femminile dell'Italia attingendo rime, lessico e argomenti dalle canzoni politiche dei Fragmenta. Accanto alla continuità dello stesso codice retorico se ne segnalano le istanze di sperimentazione interna e i differenti contesti di riutilizzo.

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 canzoni politiche *Italia mia*, *Spirto gentil*, *O aspectata in ciel*. Nel dialogo, i tre componimenti petrarcheschi erano 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 Sebbene nel Cinquecento alla poesia non furono dedicati che pochissimi trattati di retorica e poetica, ² non fu soltanto Tasso a posizionare le canzoni politiche del *Canzoniere* 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 e annoverandone tra gli esempi anche l'incipit di *Spirto gentil*. ³ Speroni nel *Dialogo della retorica* (1542), pur non occupandosi delle canzoni politiche, si pronunciava a favore della *gravitas*, accusando i «Padri Thoscani, li quali non curando le cose gravi che alle dottrine pertengono, solamente delle amoroze con novelle e con rime si dilettarono di parlare». ⁴ Infine, anche Sebastiano Minturno, quasi in conclusione dell'*Arte poetica* (1564) torna a citare le tre canzoni di Petrarca quali esplicito esempio del «dir Grave» proprio «dell'Heroico poeta»:

Horveggiamo, 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, rimote 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 n lui, né grandezza, né dignità manchi? Qual è Spirto gentil, che quelle membra reggi. O aspectata in ciel beata, e bella. Italia mia. ⁵

Senza volersi qui soffermare sul concetto di *gravitas* nell'ambito dell'esercizio poetico cinquecentesco né sul ruolo della forma canzone nella tassonomia dei generi lirici rinascimentali, ciò che ci si limita a osservare è come in questo insieme di considerazioni il Petrarca politico assuma caratteristiche stilistiche avvertite e teorizzate come differenti dal Petrarca della materia amorosa, tanto per il proprio soggetto nobile e alto, quanto per forma e

¹ T. TASSO, *La Cavalletta ovvero de la poesia toscana*, in ID., *Dialoghi*, edizione critica a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, II, 611-68: 663. A proposito dello sdoppiamento tra un Petrarca eloquente avvertito come differente rispetto a quello popolare ed amoroso cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Pisa, Pacini, 2001, in particolare 206-09, ma la questione è diffusamente trattata nel corso del saggio con specifici riferimenti alla trattatistica del Cinquecento, da Speroni, a Minturno e Ruscelli.

² È stato osservato che esisteva un grande modello di imitazione pratica che fungeva da repertorio, rendendo di fatto non indispensabili i trattati di poetica, cfr. E. ERSPAMER, *Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto. Il sonetto proemiale*, in «Schifanoia», IV (1987), 109-14: 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*, in «Lettere italiane», 53 (2001), 278-94.

³ G.G. TRISSINO, *La Poetica*, in B. Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1970, I, 21-158: 30-36.

⁴ S. SPERONI, *Dialogo della retorica*, in ID., *Opere*, introduzione di M. Pozzi, Roma, Vecchiarelli, 1989, I, 213.

⁵ A.S. MINTURNO, *L'arte poetica (1564)*, Munchen, Fink, 1971, 442.

stile elevato, prossimi al tragico e l'eroico. Estraneità che su un altro versante fu del resto ravvisata anche da Alessandro Vellutello, il quale, nell'ordinamento critico dei testi del *Canzoniere* proposto nella sua edizione commentata del 1525, posizionò le tre canzoni politiche al di fuori dell'itinerario narrativo amoroso nella terza parte della raccolta «in diversi tempi et altri soggetti et a più persone», aperta tra l'altro proprio da *Italia mia*.⁶

Prendendo le mosse da queste premesse, vien dunque da domandarsi se e in che misura sia possibile rintracciare anche nella lirica petrarchista della prima metà del Cinquecento qualcosa di affine, in altre parole una ripresa delle canzoni civili del Petrarca che, riconosciute come politiche e pertanto differenti dal modello lirico amoroso, sono riutilizzate deliberatamente come tali. A proposito delle implicazioni politiche di determinata rimeria cinquecentesca si sono già espressi alcuni dettagliati e recenti studi critici che hanno attestato come la categoria petrarchista annoveri al proprio interno un battagliero «arenigo» di poeti impegnati a utilizzare i propri versi in funzione militante.⁷ Prima di ogni osservazione sulla quantità di testi politici all'interno delle raccolte liriche, del resto, occorre richiamare un dato dall'evidenza immediata segnalato da Domenico Chiodo nello schierarsi con decisione a favore della riconsiderazione dell'«importanza anche politica» della poesia petrarchista: molti dei suoi protagonisti furono uomini politici, coinvolti in prima persona o strettamente legati all'esercizio del potere in qualità di funzionari, cortigiani e consiglieri.⁸ Di recente Roberto Fedi ha segnalato una serie di esempi di sonetti politici da Della Casa a Guidiccioni a Michelangelo, a dimostrazione di un petrarchismo eterodosso che quando si tratta di intervenire nella vita politica del tempo è ancora a Petrarca che si rivolge, ma «a un Petrarca non banalizzato, un Petrarca anch'esso militante». ⁹ Se infatti è certamente vero, come osservava Tasso, che il modello grave fornito dai componimenti civili fu minoritario in relazione alla ripresa della materia amorosa e specialmente nel genere della canzone non riutilizzato in massa, va detto che effettivamente un'indagine preliminare sulle raccolte cinquecentesche attesta l'esistenza di un – se pur circoscritto – insieme significativo di rime politiche. Basti citare l'antologia giolittina di *Rime diverse* del '45 dove, come già osservava lo stesso Chiodo, i sonetti politici non mancano e complessivamente le rime non amorose costituiscono un gruppo non trascurabile nell'economia della silloge. O ancora, si guardi ad esempio ai due volumi di *Rime di diversi nobili poeti toscani* curati da Dionigi Atanagi nel 1565, i quali – complice l'ausilio delle tavole conclusive contenenti preziose informazioni utili alla contestualizzazione dei testi – rivelano un gran numero di componimenti, specialmente sonetti, legati ad avvenimenti storici, encomiastici, genericamente ideologici e politici.¹⁰ Parlare di petrarchismo politico potrebbe dunque significare considerare il rapporto instaurato dai lirici rinascimentali con una materia del *Canzoniere* meno vulgata e minoritaria, recepita come stilisticamente grave ed eloquente e alternativa alla narrazione della

⁶ Cfr. S. ALBONICO, *Osservazioni sul commento di Vellutello a Petrarca*, in M. Danzi-R. Leporatti (a cura di), *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno internazionale di studi (Ginevra 15-17 maggio 2008), Ginevra, Droz, 2012, 63-100. Nel saggio Albonico ipotizza che il posizionamento della canzone all'Italia nell'edizione Vellutello abbia tra l'altro ispirato quello del sonetto politico di Pietro Bembo *O pria si cara al ciel del mondo* parte all'interno di un disegno tripartito riconosciuto dal critico nelle Rime bembiane. Cfr. anche ID., *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo*, in «Filologia italiana», I (2004), 161-82.

⁷ Cfr. D. CHIODO-R. SODANO, *Le muse sediziose. Un volto ignorato del petrarchismo*, Milano, Franco Angeli, 2012. Ma si vedano in generale gli studi di D. CHIODO riuniti in *Più che stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2013; gli articoli di R. SODANO: *La morte di Ippolito de' Medici: nuovi documenti dall'Archivio Gonzaga*, in «Lo Stracciafoglio», I (2000), 30-36; *Gandolfo Porrino, dalle Rime*, in «Lo Stracciafoglio», 4 (2001), 15-24; F. PIGNATTI, *Carlo V, Ippolito de' Medici e una caduta da cavallo. Un sonetto di Francesco Maria Molza (ed. Serassi, I 148)*, in «Filologia e critica», XXVII (2012), 269-88.

⁸ D. CHIODO, *Un petrarchismo negletto. L'arenigo politico nella lirica cinquecentesca* in ID., *Più che stelle...*, 55.

⁹ R. FEDI, *Una repubblica letteraria. I lirici del Rinascimento*, in R. Iounes-Vona-D. Comberiat (a cura di), *Il discorso della nazione nella letteratura italiana*, Firenze, Cesati, 2012, 21-34: 28.

¹⁰ Cfr. *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, edizione a cura di F. Tomasi-P. Zaja, Edizioni Res, San Mauro Torinese, 2001; *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi*, Venezia, Lodovico Avanzo, 1565.

vicenda amorosa. Si potrebbe perciò tentare di definire l'eventuale esistenza di un codice politico petrarchista, che trova origine nei componimenti civili dei *Fragmenta* 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. In questo senso il confine tra esercizio retorico e militanza, che pure potrebbe svuotare di forza il significato dei versi, è in realtà labile e forse anche poco dirimente da marcare sul campo dell'*inventio*. Gli argomenti sono sì mutuati dal modello, ma 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 trova facilmente 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.

Gli studi su letteratura e identità nazionale hanno già dimostrato come a Dante e poi a Petrarca si debba la codificazione di un repertorio di forme e immagini consolidato nella tradizione italiana classicista e in questa direzione offrono un contributo alla definizione di palinsesti retorici che si possono individuare anche nella lirica petrarchista. Procediamo dunque con il tracciare alcuni elementi per la definizione di questo codice politico, circoscrivendo il campo di indagine a componimenti di produzione compresa tra gli anni Trenta e Cinquanta del Cinquecento che a vario titolo si soffermano su una delle topiche più frequenti nella tradizione lirica italiana di argomento politico: la figurazione femminile dell'Italia.¹¹ Accanto alla ripresa di rime, lessico e argomenti dalle canzoni politiche dei *Fragmenta* sarà però necessario tener presente l'eterodossia formale interna alla categoria petrarchista che, specialmente a ridosso del 1530, genera istanze di sperimentazione in risposta all'emergente autorità bembiana. Anche la ripetizione dello stesso codice inoltre potrà apparire orientata da riutilizzi ideologicamente differenti, in base alle specifiche appartenenze, militanze e baricentri politici di riferimento nell'Italia delle alleanze internazionali e delle guerre franco-spagnole.

Nelle *Rime* di Pietro Bembo – tanto nella prima edizione, quanto nella successiva del '35 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. 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.¹² 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 il gran numero di personaggi illustri protagonisti dei tanti componimenti encomiastici della raccolta. In quest'ottica dunque non stupisce che non vi manchino i testi politici. Già presente nell'edizione del '30 è da citare almeno il sonetto *La nostra et di Giesù nemica gente*¹³ che, composto dopo la vittoria dei Turchi in Ungheria con la battaglia di Mohacz nel '26 e inviato a papa Clemente VII, tramite il datario Giberti, invoca la riscossa cristiana e si serve di conseguenza di numerose riprese tratte dalla petrarchesca *O aspectata in ciel*.

¹¹ A proposito della costruzione letteraria dell'identità italiana e della codificazione letteraria di retoriche nazionali cfr. S. JOSSA, *L'Italia letteraria*, il Mulino, Bologna, 2006; M. DI GESÙ, *Una nazione di carta*, Roma, Carocci, 2013. Sulla figurazione femminile dell'Italia nella tradizione letteraria italiana si veda almeno S. JOSSA, *Da «donna di provincie» a «matria insana»: l'Italia dei poeti*, in S. Frantellizzi (a cura di), *Il canto dei poeti. Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*, Milano-Lugano, Casagrande, 2011.

¹² P. BEMBO, *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966, 1-70; G. Gorni *et al.* (a cura di), *Poeti del Cinquecento, I. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, Milano-Napoli, Ricciardi, 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.

¹³ Per i componimenti bembiani si fa sempre riferimento a P. BEMBO, *Le Rime*, a cura di A. Donnini, Roma, Salerno editrice, 2008. L'edizione, esemplata sul manoscritto Viennese Vind. Pal. 10245.2, consente attraverso una doppia numerazione di leggere i testi anche nell'ordinamento effettivamente assunto nella Dorico del '48.

Al '26, e ai mesi successivi alla lega di Cognac intrapresa dal Papa in funzione antiasburgica, è da ricondurre anche il sonetto *Mentre navi et cavalli et schiere armate* con il quale Bembo si rivolge stavolta direttamente a Giberti mettendo a confronto i benefici del proprio *otium* letterario padovano (vv. 6-14) con la ben più convulsa vita del datario di Clemente VII (vv. 1-4), resa gravosa dalla fase storica che vedeva il pontefice tentar di «ripor la misera et dolente / Italia et la sua Roma in libertate» (vv. 3-4). La Roma tratteggiata da Bembo emerge dunque come il centro della cristianità e il vertice delle politiche internazionali, ma è soprattutto il polo di propagazione del mito umanista che la vuole *domina provinciarum* dalla gloriosa grandezza tanto culturale quanto politica, in virtù di un passato che è d'obbligo restaurare. Questo mito classicista lega in un binomio, anche testualmente frequente, Roma all'«Italia tutta», presentata come naturale ereditiera di quel retaggio. Così nei sonetti d'occasione e in quelli politici i riferimenti al passato romano assumono sempre i tratti di età antica e aurea (l'«antico honore» *Rime* 22, v. 4; «l'antico honor di Marte» *Rime* 95, v. 3) mentre l'età presente è un'«oscura etate», è il tempo della «servitute» (*Rime* 22, v. 4) delle «genti strane» (*Rime* 43, v. 9), la cui sola palingenesi può esser data dal «tornar», dal «ripor» l'Italia «in libertate» (*Rime* 43, v. 12; 130, v. 4). L'ideale umanista della rinascita romana mescola dunque elementi mitologici e storici, guardando a modelli classici, da Orazio al Virgilio della IV egloga delle *Bucoliche*, ma trovando in Petrarca il suo massimo restauratore. Bembo può così facilmente riutilizzare il *Canzoniere* petrarchesco in maniera politicamente e ideologicamente funzionale al presente. Esempio culmine di questo processo è *O pria sí cara al ciel del mondo parte*, edito per la prima volta nel 1535 e riproposto nell'edizione postuma del '48, è forse il sonetto più politico delle *Rime* bembiane, caratterizzato dall'invocazione all'Italia tormentata dalle guerre e costruito attraverso la rielaborazione di materia proveniente dalle canzoni *Spirto gentil* e *Italia mia*. Il modello è dichiaratamente manifesto già nella struttura rimica del sonetto, che ripropone serie di rime caratterizzanti i due componimenti (*serra* : *terra* : *guerra*, che accomuna *Rvf* 53 e 128; *sparte* : *parte* : *Marte*, *Rvf* 53; *sparte* : *parte* : *diparte*, *Rvf* 128).¹⁴ La quartina iniziale recupera subito un altro motivo che da Dante e Petrarca si radica nella tradizione della lirica civile, quello 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: «O pria sí cara al ciel del mondo parte / che l'acqua cigne e 'l sasso orrido serra; / o lieta sovra ogni altra et dolce terra, / che 'l superbo Appennin segna et diparte» (vv. 1-4). L'avverbio «pria» posto in posizione di apertura, in antitesi all'«omai» e all'«or» della seconda quartina introduce il tema cardine del componimento, anche questo riscontrabile già in *Spirto gentil* e *Italia mia*: la contrapposizione tra grandezza e lo splendore di Roma antica e la decadenza presente. Segue poi 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». La citazione è innanzitutto quella di *Spirto gentil* vv. 22-23: «Pon' man in quella venerabil chioma / securamente, et ne le treccie sparte».¹⁵ 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» (v. 7). Il sovvertimento di ruoli di potere mette così in moto il passaggio da un'immagine femminile a un'altra: dalla padrona romana che domina gli altri popoli, all'Italia vittima di sopruso. L'immagine della donna afferrata dai capelli, allegoria di intangibilità violata, richiama inoltre un altro verso di *Spirto gentil* («Le man l'avess'io avolto entro'capegli», v. 14), che innesca a sua volta la memoria di Dante.

¹⁴ A proposito dei rapporti rimici tra i componimenti politici del *Canzoniere* si veda G. BALDASSARI, *Unum in locum. Strategie macrotestuali del Petrarca politico*, Milano, LED, 2006.

¹⁵ Le citazioni del *Canzoniere* sono tratte da F. PETRARCA, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di G. Contini. Annotazioni di D. Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1964.

Significativamente, una figurazione e un registro che connotano un approccio violento alla femminilità conducono, infatti, indirettamente 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.¹⁶ Il Petrarca civile diventa dunque occasione di mediazione per far riemergere elementi danteschi, su un terreno, quello del genere politico, che vede le canzoni petrarchesche debitorie di più luoghi della *Commedia*. I versi successivi insistono ancora sulla personificazione petrarchesca con l'immagine dei figli che infliggono la propria spada sul corpo della madre patria, anche in questo caso intessuta di riprese dal Petrarca politico: «tuo bel corpo» (v. 11) è un'altra testuale citazione dal *Canzoniere*, tratta da *Italia mia*, v. 3, ma anche il riferimento alle genti «strane» chiamate da questi in territorio italiano richiama le truppe mercenarie di *Rvf* 128, mentre in *O aspectata in ciel* si trovava già l'allegoria dei figli della nazione incapaci di riscattarne le sorti.

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*.¹⁷ Si tratta di testi che portano i segni dell'attività politica e diplomatica del Casa per conto del Papato prima sotto i Farnese, come nunzio a Venezia negli anni '40, e poi con i Carafa, e che anche in questo caso al loro interno trattano il motivo della «servitute» italiana, cui fa da contraltare l'antico «latin nome». Soffermandoci sugli ultimi due – formalmente e tematicamente affini – noteremo come anch'essi ripropongano la stessa figurazione: la nazione letteraria che emerge dai sonetti di Della Casa è madre oltraggiata. L'Italia è «anticha madre» in *O Aspectata in ciel* (v. 73), Roma «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* essa è ancora, in maniera simile a quanto già visto nei versi di Bembo, terra «più ch'altra pria lieta e felice» (v. 5), oggi invece insanguinata dalle guerre.¹⁸ La personificazione anche in questo caso si esplicita 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 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*, componimento 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 B in – angue). 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 finora analizzati sono dunque fondamentalmente riconducibili a due tipologie: 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 e degeneri. L'allegoria tramata dai versi sfuma le vicende storiche nel riecheggiamento di un passato romano aureo che tanto per Bembo quanto per Della Casa è funzionale e allineabile alla visione ideologica romano-centrica

¹⁶ D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Torino, Le Lettere, 1994. 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» (vv. 62-66).

¹⁷ 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 basano le due moderne edizioni curate da Roberto Fedi e Giuliano Tanturli, un acceso dibattito filologico e critico-interpretativo ha visto invece Stefano Carrai propendere per una ricostruzione del lavoro del Casa a partire dai manoscritti idiografi e autografi. Carrai ipotizza inoltre la manipolazione del testo nell'edizione del '58 da parte del curatore Erasmo Gemini e non ritiene attribuibile a Della Casa l'espunzione dei sonetti di argomento politico. Cfr. G. DELLA CASA, *Le Rime*, a cura di R. Fedi, Roma, Salerno editrice, 1978; ID., *Rime*, a cura di G. Tanturli, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2011; ID., *Rime*, a cura di S. Carrai, Torino, Einaudi, 2003.

¹⁸ Le citazioni sono tratte da ID., *Le Rime*, a cura di R. Fedi...

attorno alla quale entrambi – uomini della Chiesa con ruoli di prestigio – vanno collocati. La *gravitas* decallasiana si compone tuttavia di consapevoli variazioni del modello, si veda il gioco di richiami intrecciato in entrambi i sonetti dalla rima equivoca (sanguè: esanguè) che insiste sul motivo del sangue civile di ascendenza classica, o l'inserimento delle metafore favolistiche esopiane nel sonetto *Dolce umiltade e fatti egregi e magni*.¹⁹ Il motivo della riscossa italiana in nome del retaggio storico e culturale romano non è fatto isolato nella lirica cinquecentesca, ma a riprova di un'imitatio per nulla sterile monolitica è possibile riscontrarne variazioni sul tema, che pur servendosi del codice petrarchesco piegano il modello verso esigenze formali e ideologiche di natura varia. Anche soffermandosi sul genere della canzone politica – al fine di isolare un corpus testuale ristretto e che permetta di osservare la relazione con i componimenti civili del *Canzoniere* nell'ambito della stessa forma metrica – si possono infatti rintracciare modalità eterogenee di riuso del Petrarca politico.

Un autore non inquadrabile in seno alla rigida ortodossia bembiana come Bernardo Tasso inserisce all'interno dei suoi tre libri degli *Amori* 4 canzoni politiche dedicate a nobili personaggi: I, 102 rivolta ad Ercole d'Este, presente nell'edizione del 1531 e poi eliminata; II, 12 al re Francesco I; II, 76 a Papa Clemente; III, 22 per il Principe Sanseverino, introdotte nell'edizione del 1534.²⁰ Se è l'imitazione oraziana a ispirare la stesura delle Odi – che si incrementerà dagli anni Trenta fino all'edizione del 1560 giungendo a occupare una specifica sezione delle *Rime* tassiane – è vero anche che accanto a queste si annovera un repertorio significativo di canzoni di forma petrarchesca attraversate però anch'esse da una forte tensione di dialogo con il modello. Nelle canzoni politiche, al fine di proporre un registro grave e solenne, adatto all'invocazione a potenti uomini politici, Tasso opta per la replicazione di schemi metrici petrarcheschi ma su un numero ben più ampio di stanze costituite da un alto numero di versi.²¹ Tra questi componimenti, la canzone a Clemente *Gran Padre, a cui l'augusta e sacra chioma* è occupata dall'appello al pontefice a muovere guerra contro i turchi, auspicando la pacificazione del mondo cristiano e la sua unione contro l'infedele. L'invocazione sembra dover condurre in maniera spontanea alla diffusa citazione, operando una saldatura tra i motivi di *O aspectata in ciel e Italia mia*: la spedizione in Oriente di *Rvf* 28, la condanna delle lotte intestine che recano vantaggio al nemico di *Rvf* 128, in Tasso rivolta adesso ai governanti europei. Il riutilizzo di *Italia mia* nella canzone è evidente e corroborato tra l'altro da alcune spie testuali che ne palesano la citazione: il riferimento alle «piaghe» di Italia (v. 67), le «voglie divise» europee che spingono i nemici ad attaccare (v. 88), i «nostri dolci campi» minacciati dai turchi (v. 93). L'Italia sofferente a causa delle guerre franco-spagnole fa il suo ingresso nella seconda stanza «col rotto crine / e'n bruna gonna», «mesta» (vv. 21-23). Ma la tradizionale personificazione è qui rivisitata in un'esortazione al Papa a intraprendere la guerra che vede l'Italia stessa

¹⁹ A proposito dell'utilizzo delle metafore favolistiche delle rane e del serpente, dei lupi e degli agnelli, nella seconda quartina del sonetto che alludono probabilmente alla sottomissione degli stati italiani agli stranieri e alla corruzione interna alla Chiesa cfr. S. CARRAI, *Il canzoniere di Giovanni Della Casa dal progetto d'autore al rimaneggiamento dell'edizione postuma*, in S. Albonico-A. Comboni-G. Panizza-C. Vela (a cura di), *Per Cesare Bozzetti, Studi di letteratura e filologia italiana*, Milano, Mondadori, 1996, 471-98: 495; E. SCARPA, *Motivi favolistici in un sonetto rifiutato*, in ID. *Schede per le "Rime" di Giovanni Della Casa*, Fiorini, Verona, 2003, 181-187.

²⁰ B. TASSO, *Rime, I tre libri degli Amori*, a cura di D. Chiodo, Torino, Res, 1995. Per un quadro sulla lirica di Bernardo Tasso e sulle sperimentazioni metriche cfr. R. CREMANTE, *Appunti sulle rime di Bernardo Tasso*, in *Per Cesare Bozzetti...*, 393-407; G. FERRONI, *Come leggere «I tre libri degli Amori» di Bernardo Tasso, (1534-1537)* in «Quaderno di Italianistica» (2011), 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-F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.

²¹ Spicca in tutti questi casi la misura dei componimenti: 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. Per alcune osservazioni a proposito del rapporto istituito da B. Tasso con il modello petrarchesco e delle canzoni di ampia misura cfr. G. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010, 70-73.

protagonista di un monologo esteso su due stanze. 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 riscrittura di spunti argomentativi petrarcheschi in forma narrativa. Così la figurazione della patria, madre di figli indegni della propria statura culturale e storica, diventa un'invettiva della donna Italia che rimprovera il pontefice di mancanza d'amore filiale, invitandolo provocatoriamente al matricidio (vv. 24-40).²² Rigorosa nel calco metrico di *Italia mia* è invece un'altra canzone politica di quegli anni di un autore come Luigi Alamanni, che pure si posiziona a margine del modello bembiano: *Cari Signor, che per voler divino*, rivolta a Clemente VII e al re Francesco I. La composizione dovrebbe risalire al 1533, quando il Papa 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.²³ Il testo di Alamanni ripristina lo schema metrico della canzone 128 del *Canzoniere* proprio nello svolgere un appello 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 e Francesco I il proprio invito ad accordarsi per la pacificazione della penisola. Non potrà dunque sfuggire come la canzone tragga diversi motivi in maniera esatta dalla propria corrispondente dei *Fragmenta*. Tanto l'immagine della donna afflitta che l'invocazione alla pace si realizzano infatti nei termini di una 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)

D'altro canto, di là dalle numerose riprese testuali petrarchesche, non mancano i motivi originali, probabilmente 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, Luigi Alamanni si propone quale portavoce dell'Italia, mostrandosi dunque al proprio antico nemico Clemente VII De Medici nella posizione di chi può permettersi di presentare il conto dei mali italiani e indicare nell'accordo con il re Francesco la via da perseguire.²⁴ A risultarne nobilitata – coerentemente a quanto già

²² La prosopopea dell'Italia estesa su più versi è assente nelle canzoni politiche petrarchesche. Trova invece un antecedente classico nella *Pharsalia* di Lucano con il discorso diretto di Roma a Cesare. L'Italia prende la parola rivolgendosi all'imperatore Carlo IV nella canzone di Fazio degli Uberti *Di quel possi tu ber che beve Crasso*. Cfr. DI GESÙ, *Una nazione di carta...*, 26-27.

²³ La canzone è edita in L. ALAMANNI, *Versi e Prose*, a cura di P. Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859, II, 145-48, tratta dal Ms Magliabechiano VII 1089. Oltre a ritenere che sia indirizzata esclusivamente a Clemente VII, il critico dubita della paternità del testo per i termini a suo parere troppo concilianti con cui Alamanni si rivolgerebbe al Papa, principale attore della restaurazione dei Medici a Firenze. Cfr. Ivi, I, XXIV. Di diversa opinione invece Henri Hauvette: «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», H. HAUVETTE, *Un exilé florentin à la cour de France au XVI^e siècle. Luigi Alamanni (1495-1556): sa vie et son oeuvre*, Paris, Hachette, 1903, 183.

²⁴ La circostanza che Alamanni si rivolga proprio a uno dei suoi principali nemici politici secondo Henri Hauvette sarebbe da ricondurre al desiderio di pace e all'impossibilità di ridiscutere in quel momento la libertà di Firenze. Cfr. Ivi, 178-79. 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 spinsero a esprimersi in termini moralistici e appassionati. In realtà nella canzone il Papa è anche richiamato con forza alle proprie responsabilità di pastore nei confronti di un gregge impegnato in «sozze lordure indegne», in dei versi che dal registro della preghiera utilizzato nei confronti del re francese

ottenuto nelle *Opere Toscane* – è la figura del sovrano francese, e la stessa potente immagine petrarchesca evocata sembra dunque funzionale a questo scopo. La seconda, la terza e la quarta stanza della canzone sono infatti occupate dalla constatazione delle «colpe» italiane (v. 57) e dalla richiesta che Alamanni rivolge al sovrano in nome della patria di averne pietà e concederle perdono: «E per nome di lei piangendo chieggo / Ch' alle sue piaghe interne/ drizzate con amor gli occhi e la mente» (vv. 17-19); «Chi si procaccia il male / Merta spesso pietà, non nova pena» (vv. 31-32). La consapevole lettura petrarchesca del fiorentino 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 risanata proprio dall'esterno. Un riutilizzo petrarchesco dunque sostenuto da ragioni di poetica, condizionato da sentimento patriottico, ma orientato certamente da necessità ideologiche attuali per il poeta alla corte di Francia.

Per terminare questo percorso varrà infine la pena chiedersi cosa avvenga dall'altra parte della barricata, soffermandosi sulla ripresa di questi stessi elementi petrarcheschi nelle canzoni di area filoimperiale. Non è difficile individuare testi utili a questo scopo nella lirica meridionale del Regno di Napoli, dal 1503 saldamente sotto il potere spagnolo. Si rintracciano infatti alcune canzoni politiche tra le rime di Sandoval di Castro, Ferrante Carafa, Antonio Minturno e Lodovico Paterno. Si veda la canzone di Carafa *Italia mia, poi che il destin fatale*,²⁵ la cui citazione del componimento di Petrarca che invocava un'Italia libera da lotte intestine e da ingerenze straniere è reindirizzata verso un appello all'Italia a ribellarsi dal tentativo di assoggettamento francese chiamando in soccorso Carlo V. Ma si vedano anche le *Rime et Prose* di Sebastiano Antonio Minturno, curate da Girolamo Ruscelli e pubblicate nel '59. Su 14 canzoni complessive, se ne riscontrano almeno 3 significative ai fini della nostra analisi: 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 ancora Clemente VII, per porre fine alle ostilità tra popoli cristiani e sollecitare la guerra contro l'Oriente, e infine ad apertura del III libro la canzone *Quella già per adietro altera Donna* in morte di Ferrante D'Avalos, che pur trattandosi di un testo di compianto presenta alcuni elementi tratti dal repertorio politico del *Canzoniere*.²⁶ Tra queste, 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.²⁷ Effettivamente in *Rapido fiume*, il processo imitativo non si limita alla generale patina evocativa, ma si disloca sul piano di una fedele citazione strutturale e testuale. L'incipit e l'intera prima strofa riprendono il sonetto al Rodano del *Canzoniere* (*Rvf* 208), mentre lo schema della canzone è mutuato da *Spirto gentil*, in

mutano in direzione di una brusca esortazione invettiva (vv. 65-80), e un riferimento alla situazione fiorentina potrebbe leggersi nella sesta stanza ai vv. 81-96. La celebrazione dell'accordo con Clemente VII più che rappresentare un ammorbidimento delle posizioni e delle passioni repubblicane del passato verso un ingenuo ottimismo pacifista, andrebbe probabilmente piuttosto riletta alla luce di quella complessa duplicità riscontrata da G. Mazzacurati nella vita di Alamanni che gli impone l'adeguamento all'interno del nuovo contesto di corte nel quale l'esercizio poetico è innanzitutto votato alla legittimazione del sovrano. Cfr. G. MAZZACURATI, *1528-1532 Luigi Alamanni tra la piazza e la corte*, in *L'écritain 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 et J.-C. Margolin, Parigi, Vrin, 1989, 51-70.

²⁵ *Il sesto libro delle rime di diuersi eccellenti autori, nuouamente raccolte, et mandate in luce. Con un discorso di Girolamo Ruscelli*, In Vinegia, Al segno del Pozzo, 1553, cc. 17v-21r.

²⁶ *Rime et prose del Sig. Antonio Minturno*, nuouamente mandate in luce, all'Illustrissimo Sig. don Girolamo Pignatello, con licentia et privilegio, in Venetia, appresso Francesco Rampazzetto, MDLIX. Le canzoni sono situate come segue all'interno della stampa cinquecentesca: *Rapido fiume, che d'eterna fonte* I, 41-45; *Padre, del ciel che tutto movi, e reggi* II, 91-99; *Quella già per adietro altera Donna, Qual semideo, anzi qual novo Dio e Alma et antica madre* III, 158-84.

²⁷ Cfr. S. CARRAI, *Sulle rime del Minturno. Preliminari di indagine*, in M. Santagata-A. Quondam (a cura di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Modena, Panini, 1989, 215-30.

linea con l'argomento trattato e con l'ampia ripresa di questa testura metrica nel Cinquecento. 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.²⁸ Anche nel caso del componimento al Tevere la materia sembra chiamare spontaneamente in causa il codice politico petrarchesco. Pur riprendendo il sonetto di appello al Rodano, *Rapido fiume* non è altro che ancora 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 anche in questo caso sia censurato l'appello all'unità italiana in funzione anti-straniera. La canzone è infatti indirizzata all'imperatore Carlo V, al quale nel congedo il poeta rivolge la richiesta di aiuto in nome di Roma, per mezzo della 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!») di cui tra l'altro è ripresa la struttura allocutoria del congedo che ne riporta le preghiere di Roma. Se l'Italia di Alamanni implorava l'aiuto di Francesco I, quella del poeta napoletano invoca quindi l'imperatore spagnolo. E anche nei testi politici minturniani 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», con le «trece sparte» proprio come l'Italia di Bembo nel sonetto *O pria sì cara*.²⁹ 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 d'Avalos, 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, la «già per adietro altera donna» dell'incipit, 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 quest'ultimo uomo valoroso.

La figurazione dell'Italia sembrerebbe dunque configurarsi come elemento frequente e tipico del codice politico petrarchista cinquecentesco. La ripresa del Petrarca civile parrebbe infatti attestarsi come tendenza effettivamente realizzatasi nell'ambito di componimenti di registro grave ed eloquente – coerentemente con quanto indicato da alcune elaborazioni teoriche rintracciabili nella trattatistica – che nell'affrontare un argomento politico riconoscono nelle tre canzoni civili del *Canzoniere* i naturali archetipi. Ne consegue la frequente saldatura di *O aspectata in ciel*, *Spirto gentil* e *Italia mia* in un repertorio unitario che emerge rielaborato e ricomposto nelle rime dei lirici cinquecenteschi. Anche nell'ambito della materia politica, esattamente come avviene nella rimeria amorosa, la ricomposizione di materiale petrarchesco può generare la continuità di uno stesso codice, ma anche in questo caso da rilevare con le opportune diversificazioni interne. Accanto alla ripresa strutturale delle impalcature petrarchesche con la riproposizione di specifiche serie rimanti o, nel caso della forma canzone,

²⁸ In entrambi questi testi, inoltre, accanto alla diffusa citazione dei *Fragmenta*, si scorge facilmente quel gioco accumulativo di cui hanno scritto Amedeo Quondam e Giulio Ferroni a proposito della tendenza all'artificio propria della lirica meridionale, soprattutto nell'utilizzo ripetuto dell'anafora e nella reiterazione di interrogative che intensificano pathos e drammatizzazione. Cfr. G. FERRONI-A. QUONDAM, *La "locuzione artificiosa": Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973.

²⁹ Secondo S. Carrai la composizione della canzone di Minturno è da ritenersi anteriore al 1530, poiché vi si invoca la discesa di Carlo V in Italia e proprio in quell'anno l'autore iniziò la stesura dei tre libri in esametri del *De adventu Caroli in Italiam*. Il sonetto di Bembo fu invece edito nel 1535 e probabilmente composto non prima del 1530. Stando a queste proposte di datazione il riutilizzo della stessa citazione parrebbe dunque da ricondurre alla ripresa indipendente del modello petrarchesco da parte dei due autori. Cfr. CARRAI, *Sulle rime del Minturno...*

di corrispondenti testure metriche, si riscontrano infatti istanze di sperimentazione negli ampi componimenti di Bernardo Tasso, ma anche nei testi meno emulativi dello stesso Minturno. Ma soprattutto il riutilizzo dello stesso codice politico non ne annulla le svariate direzioni ideologiche, che ne fanno un sostrato linguistico e retorico funzionale a specifiche prese di posizione di parte, a seconda che a descrivere questa Italia misera e piagata sia un Della Casa diplomatico pontificio, un intellettuale italiano alla corte di Francia o un poeta della Napoli spagnola.