

QUADERNI DEL CIRCOLO FILOLOGICO LINGUISTICO PADOVANO

17

L'autocommento



L'AUTOCOMMENTO

ISBN 88-86413-06-4

PREZZO L. 46.000

AN

 **SEDRA**
editrice

L'autocommento

Atti del XVIII Convegno Interuniversitario
(Bressanone, 1990)

a cura di Gianfelice Peron
premessa di Gianfranco Folena

 ESEDRA
editrice

INDICE

- GIANFRANCO FOLENA
1 Premessa
- VITTORIO RUSSO
11 «Voi che 'ntendendo» e «Amor che ne la mente»: la diffrazione dei significati secondo l'auto-commento del «Convivio»
- FRANCESCO ZAMBON
21 Allegoria e linguaggio dell'ineffabilità nell'autoesegesi dantesca dell'«Epistola a Cangrande»
- CLAUDIO CIOCIOLA
31 L'autoesegesi di Cecco D'Ascoli
- MARIA GRAZIA PROFETI
43 *Imitatio / Admiratio*: l'autocommento in Lope
- OTTAVIO BESOMI
53 L'autocommento nella «Secchia rapita»
- MARIA PIA ELLERO
69 Appunti sull'«Esposizione» alla «Scelta d'alcune poesie filosofiche» di Tommaso Campanella
- GREGORIO PIAIA
81 L'autocommento nei sonetti filosofici di Antonio Conti

Stampato con il contributo del Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica (fondi 40%) erogato tramite l'Istituto di Filologia Neolatina dell'Università degli Studi di Padova.

© 1994 by *Esedra editrice s.r.l.*

Viale IV Novembre, 19 – 35123 Padova

- ANGELA GUIDOTTI
93 Forme dell'autocommento goldoniano
- LUIGI BLASUCCI
107 L'autocommento leopardiano alle «Canzoni»: dalle note autografe alle «Annotazioni» del 1824
- ANITA PIEMONTE
121 Le «Lettere critiche» di Franz Grillparzer (1825-26)
- ROSSANA MELIS
135 Segnali di autocommento e rifiuti autobiografici in Verga
- GIOVANNI CAPPELLO
151 Le reazioni alla critica e l'autocommento (due esempi pirandelliani)
- MARIO ISNENGGI
177 Massimo Bontempelli «neosofista». Autocommenti e colloqui con se stesso
- GIAN PIERO BRUNETTA
183 Viva San Cinematografo! Gli scrittori nel cinema: autocommento da Gozzano a Flaiano
- WOLFRAM KRÖMER
193 Testo e commento in «Le miroir qui revient» e «Angélique» di Robbe Grillet

MARIA PIA ELLERO

APPUNTI SULL'«ESPOSIZIONE» ALLA «SCELTA D'ALCUNE
POESIE FILOSOFICHE» DI TOMMASO CAMPANELLA

Se si esclude il piccolo gruppo di sonetti e canzoni sparse che leggiamo ora nell'edizione curata dal Firpo, destinato probabilmente a far parte di una raccolta più vasta, la *Scelta d'alcune poesie filosofiche* è quanto resta di un voluminoso canzoniere, la *Cantica*, articolato in VII libri e andato perduto. Nonostante il suo carattere di raccolta antologica, non autonoma rispetto al grande canzoniere, il testo è stato progettato e costruito come un libro 'chiuso', come un ciclo omogeneo e strutturato. Già durante la sua prima visita a Napoli nel 1613, Tobia Adami, editore della *Scelta*, dovette scegliere i testi da includere nell'antologia e deciderne d'accordo con l'autore, l'ordine di successione, trascrivendo mano il testo del commento, in terza persona, che Campanella gli dettava. «L'*Esposizione* – scrive Firpo – per le notizie che fornisce e per il dettato è sicuramente opera dell'autore, ed appare stesa piuttosto frettolosamente (...) allo scopo di agevolare una pubblicazione di non facili testi in terra di Germania: non è perciò credibile che Campanella commentasse tutta la *Cantica* lasciando poi libero l'Adami di scegliere ciò che più gli paresse idoneo alla pubblicazione»¹. Che l'*Esposizione* fosse stata concepita pensando alla *Scelta* e non alla *Cantica* mi sembra evidente anche perché il testo del commento rinvia con estrema precisione alla struttura di un libro finito, di un'opera chiusa, che coincide senz'altro con l'antologia e non con l'intero canzoniere. È forse un po' meno scontato che l'*Esposizione* dovesse assolvere soltanto a questa funzione, del tutto contingente, di scrittura altra rispetto a quella letteraria, funzionalizzata all'uso immediato e destinata esclusivamente a un pubblico di lingua straniera per rendere più semplice ed immediata la comprensione lessicale dei componimenti. Al contrario, il commento sembra rispondere a precise domande del testo, si insinua come terreno e materiale di

¹ L. FIRPO, *Ricerche campanelliane*, Firenze, Sansoni, 1947 p. 264.

scambio tra autore e lettore, tra funzioni interne alla scrittura prima che tra individui determinati storicamente, diventa un elemento centrale nel modello di comunicazione che il testo delinea. La *Scelta*, programmaticamente, è un discorso didattico che si propone di operare una sistemática, radicale ricostruzione del repertorio di tradizioni letterarie, visioni del mondo, ideologie con il quale il lettore si confronta. Tra gli obiettivi di Campanella è incluso quello di intervenire sulla realtà per modificarla, facendo leva sulla magia del testo, sulla sua capacità di persuadere il lettore con strumenti tutti interni allo specifico letterario: verso, immagini, figure.

Io, che nacqui dal Senno e di Sofia,
sagace amante del ben, vero e bello,
il mondo vaneggiante, a sé rubbello,
richiamo al latte della madre mia;

Essa mi nutre, al suo marito pia
e mi trasfonde seco, agile e snello,
dent'ogni tutto ed antico e novello,
perché conoscitor e fabbro io sia.

Se tutto il mondo è come casa nostra,
fuggite, amici, le seconde scuole
ch'un dito, un grano ed un detal vel mostra.

Se avanzano le cose le parole,
doglia, superbia e l'ignoranza vostra
stemprate al fuoco ch'io rubbai dal sole².

Le modalità della comunicazione che il testo disegna a partire dal proemio, poggiano sulla base quanto mai instabile di una radicale divaricazione, di una inconfontabilità di fondo, almeno per quanto riguarda i codici letterari e ideologici accettati, delle due enciclopedie di emissione e ricezione. Rappresentare la figura del lettore facendo riferimento, semplicemente, a un sistema di (dis-) valori, significa che la *Scelta* si propone come un discorso che rischia di essere tanto più incomprensibile quanto più radicalmente cerca di intervenire sul sistema ideologico legato alla figura del lettore fittizio. La raccolta si costruisce come un testo chiuso, a statuto di lettura unico. Il discorso si fa carico di minuziose strategie per il controllo della ricezione; l'attività del lettore non riguarda più la costruzione di un significato, l'articolarsi di un senso possibile, ma la sua posizione ideologica di fronte a quel significato che la scrittura stessa ha già provveduto a rendere evidente³. Nella rigida programmazione del

² T. CAMPANELLA, *Scelta d'alcune poesie filosofiche*, in *Opere letterarie* a cura di L. Bolzoni, Torino, Utet, 1977, p. 99.

³ Per i problemi connessi al ruolo del lettore nel testo didattico cfr. W. ISER, *L'atto*

grado di comprensibilità del testo, il commento funziona come strumento di controllo sul lavoro del lettore in modo da poter verificare di continuo che le sue possibili percezioni siano esattamente quelle previste dalla scrittura là dove questa non è già in sé esplicita a sufficienza sul modo di riempire gli spazi bianchi, i temporanei vuoti di senso che si aprono nel testo. Oltre che strategia testuale, funzione interna alla scrittura⁴, il Lettore Modello della *Scelta* è reificazione della strategia stessa che lo costruisce. Il commento è trascrizione, registrazione di un atto di lettura già compiuto esattamente nei termini e secondo le modalità programmate dal testo, è la somma delle condizioni necessarie perché questo sia compreso. L'*Esposizione* rappresenta allora, la possibilità concreta di ricostruire minuziosamente l'intero sistema di riferimenti alla realtà extra-testuale, il contesto referenziale entro il quale la scrittura si muove; è, nella scena concreta del testo, simulazione di un lettore finto, in grado di ripetere, per comprendere la scrittura, quelle stesse operazioni che sono servite a costruirla, in grado di frugare tra paradigmi conoscitivi e repertori letterari per trovarvi soltanto quei materiali che costruiscono il testo. La mediazione del commento fa in modo che i percorsi all'interno del codice (letterario o ideologico) alla ricerca di materiali utili alla costruzione/compressione del testo, diventino, sul doppio versante della ricezione e dell'emissione, assolutamente, perfettamente sovrapponibili. Ma soprattutto, l'*Esposizione* si delinea come possibilità di manipolare la linearità della scrittura stessa per scavare e riportare alla luce equivalenze nascoste, connessioni impreviste. L'interagire di testo e commento si gioca nei termini di un rapporto dialettico tra implicito ed esplicito, tra ordine e disordine all'interno della comunicazione. Nelle riflessioni di Campanella sul linguaggio, comprendere l'implicito vuol dire anzitutto ridurre al grado zero la scrittura letteraria, ridurre cioè a zero il disordine nella comunicazione. Per Campanella ogni traslato è per definizione un enunciato non esaustivo, un disturbo della comunicazione; esplicitare ciò che è implicito in una figura ha un senso forte nel progetto di riforma linguistica cui Campanella andava pensando: significava anzitutto garantire l'esattezza delle parole e del testo, il suo grado di approssimazione all'universo del reale, ridurne a zero la tendenziale entropia.

La grammatica filosofica – scrive – segue la praticità e la razionalità badando a che i

di lettura, Bologna, Il Mulino, 1987 e D. PATTE, *Aspects of a semiotics of didactic discourse*, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, 1980.

⁴ «...un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo: generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui», U. ECO, *Lector in fabula* Milano, Bompiani, 1979, p. 54.

vocaboli esprimano la natura della cosa e non confondano il senso con la metafora, l'ambiguità e l'analogia⁵.

La diffidenza di Campanella riguardo all'uso della metafora, anche in letteratura, si spiega a partire dall'idea tradizionale che esistessero precisi legami di dipendenza tra figura e *imaginatio*, intesa da una parte come luogo istituzionale del falso, del mostruoso, dell'errore metodologico; dall'altra come punto di intersezione tra razionale e sensoriale nei processi della conoscenza, come legame privilegiato della ragione con il corpo⁶, spazio dove l'esperienza dei sensi sedimenta, spazio, dunque, della memoria: «Sermo corporeus, – il discorso per immagini – facilius transit de sensu ad ymaginativam et de ymaginacione ad memoriam»⁷.

Ricondurre la figura al grado zero vuol dire razionalizzare il testo, controllarne il potenziale margine d'errore e d'altra parte, custodire e rendere funzionali le potenzialità mnemotecniche e conoscitive dell'immagine. Quasi sempre la parafrasi diventa pretesto per letture 'verticali' di ciascun segno, per ricerche all'interno dei codici di riferimento:

Senno è l'intelletto eterno. Sofia, la sapienza creata, [riduzione al grado zero] diffusa in ogni ente, che, impregnata dall'intelletto divino, produce i veri sapienti⁸. [espansione lessicale su base enciclopedica]

È esattamente questo il procedimento che permette di utilizzare la figura come immagine della memoria, come *luogo* dove depositare lo scibile, voce d'enciclopedia disponibile alla consultazione. Il commento non serve più a scavare un senso nascosto nelle pieghe del testo, ma a riutilizzare la scrittura letteraria per finalità nuove, a costruire un sistema, un nuovo contesto entro il quale il testo possa assumere valenze e funzionalità diverse, possa interagire con i modelli conoscitivi del lettore e sedimentare nella sua esperienza.

Quando diventa nota esegetica, l'*Esposizione* serve a verificare il repertorio del lettore, a misurarne la compatibilità con i codici entro i quali si colloca la scrittura: il meccanismo è tanto più inutile, ridondante quanto più il testo è in sé 'leggibile'. Di fatto poi glosse e note lessicali non sempre servono a informare il lettore, ma semmai a manipolare in

⁵ T. CAMPANELLA, *Grammatica*, in *Tutte le opere*, a cura di L. Firpo, Verona, Mondadori, 1954, p. 441.

⁶ Cfr. R. KLEIN, *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975, p. 54.

⁷ *Anecdotes historiques, légendes et apoloues, tirés du recueil inédit d'Étienne de Bourbon, dominicain du XIII siècle*, a cura di A. Lecoy de la Marche, Paris, Renouard, 1877, p. 5.

⁸ CAMPANELLA, *Scelta*, cit., p. 99.

direzioni precise il suo sistema di valori, le sue visioni del mondo, il suo grado di adesione al testo:

...il sillogismo è stral, ch'al segno attinge;

l'autorità è man d'altri; donde penso

sol certo e lieto chi s'illuia e incinge.

...Ma solo chi s'illuia, cioè si fa lui, cioè Dio, e chi s'incinge, cioè s'impregna di Dio, vien certo della divinità e lieto conoscitore e beato: perché è penetrato da quella. 'Illuiare' e 'incingersi' son vocaboli di Dante mirabili a questo proposito⁹.

Le spiegazioni del commento sono quasi inutili: nel tessuto linguistico della *Scelta*, tutti gli scarti sono comprensibili in genere sulla sola base del contesto che li contiene; le indicazioni del commento allora si confrontano con repertori diversi da quello lessicale; in questo caso l'*Esposizione* indica un tratto nuovo nel significato del testo, quello 'retorico' del 'mirabile'. Interventi metatestuali che diano ragione di scelte formali e linguistiche rendono la proposta letteraria che il testo sta tracciando, immediatamente disponibile come modello, trasgressivo, di una pratica retorica¹⁰. Invalidando norme dominanti nella pratica corrente affermando norme negate dal sistema della tradizione, l'*Esposizione* costruisce il testo come discorso didattico anche dal punto di vista dello specifico letterario, come modello ripetibile di scrittura.

La tipologia più interessante nella serie degli interventi del commento è probabilmente quella che incide direttamente sulla dimensione orizzontale della scrittura, sulla sua linearità, manipolando l'ordine di successione dei componimenti. In questo senso l'*Esposizione* rappresenta un mezzo per simulare e anticipare la lettura legando zone lontane e in apparenza non omogenee del testo per ridistribuirle secondo un preciso modello, per 'riscriverlo' in modo che il senso risulti evidente. Il fatto che la percezione di un testo si sviluppi in diacronia è di un'importanza fondamentale per l'articolarsi del significato¹¹. Questo non può essere identificato con nessuna delle sue manifestazioni parziali nel corso della lettura ma sarà ricostruito a *posteriori*, a libro ormai chiuso, passando

⁹ *Ib.*, p. 110.

¹⁰ È in realtà lo stesso obiettivo che stava alla base dei commenti petrarcheschi. Ed è anche sullo sfondo della pratica corrente delle glosse al Petrarca che l'operazione di Campanella diventa trasgressiva: «Tout d'abord, dans le panorama de l'exégèse du XVI siècle, à la hauteur chronologique de la cinquième décennie, il était parfaitement inhabituel de consacrer un commentaire suivi à un recueil de poèmes contemporaines», G. MORO, *Les «Rime» de Vittoria Colonna*, in *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire*, Actes du Colloque international sur le Commentaires, Paris, aux amateurs de livres, 1988, pp. 195-202: 196.

¹¹ Cfr. ISER, op. cit., p. 116.

attraverso un continuo processo di sintesi che farà leva proprio sull'incompiutezza delle singole percezioni, operando connessioni tra parti diverse del testo, attivando nessi nascosti. All'interno della *Scelta* il commento interviene sul processo di ricezione controllando la mobilità del punto di vista del lettore, indicherà in anticipo i segmenti di testo che attendono di essere messi a confronto, darà indicazioni su frammenti di scrittura ancora ignoti, adopererà di volta in volta la totalità del testo per comprenderne una manifestazione parziale, alterando radicalmente l'orizzonte d'attesa del lettore, impedendogli una fruizione 'ingenua' del testo. Secondo Iser¹², la costruzione del significato di un testo è il risultato di una complessa attività di sintesi progressive che coinvolgono sezioni di scrittura sempre più ampie. Il lettore dovrà organizzare in sistema, in un modello carico di senso, la serie variegata dei punti di vista (del narratore o del personaggio e del personaggio in un arco di tempo), la pluralità dei livelli di senso. Il coordinarsi dei punti di vista e dei livelli di senso all'interno del testo, costruisce, nella terminologia di Iser, una struttura di 'tema e orizzonte' dove il tema rappresenta la prospettiva indicata all'attenzione del lettore in un preciso, parziale frammento di scrittura, e l'orizzonte tutte quelle prospettive o focalizzazioni che il lettore ha già sperimentato. All'interno della *Scelta* la struttura 'tema e orizzonte' è irrimediabilmente alterata dagli interventi paratestuali e il sistema di rapporti, intrecci, rimandi interni tra prospettive e tra livelli del discorso è dato una volta per tutte nelle pieghe del commento:

Bello è la nave o il cavalier armato
veder, in cui più forza addoppia l'arte;
ma più Archimede saggio opposti al Fato,
franger le navi e trasvolare, di Marte.
...e par che nell'esempio di Archimede, che fece tanto col senno, anteponga il senno alla
forza, con Salomone, perch'egli guida la forza.¹³

La dialettica essere-apparire interna al solo commento, tende a invalidare il punto di vista del personaggio locutore, indica la presenza di una incompiutezza del senso che non è ancora percettibile a questa altezza del testo, invita il lettore a sospendere il giudizio. Il differimento, il ritardo nella riflessione del personaggio sulla Potenza, sulla «forza» appunto, è il motivo che organizza la raccolta ed è indicato nell'ultima parte del testo come origine e occasione della crisi intellettuale e materiale del personaggio¹⁴.

¹² *Ib.*, p. 157.

¹³ *Ib.*, p. 163.

¹⁴ L'ordine di successione dei testi all'interno della *Scelta*, è stato ottenuto tenendo

Il commento interviene sul percorso della lettura in modo da impedire che il lettore possa ripercorrere senza mediazione alcuna l'intera serie dei punti di vista del personaggio durante la sua storia intellettuale, vieta al lettore di simpatizzare con l'eroe, di dargli il suo consenso nel momento in cui è in discussione la legittimità del suo ruolo di maestro e indica invece come unico valido il punto di vista degli ultimi componenti quando l'evoluzione del personaggio è data per compiuta e le due funzioni di narratore-locutore di un testo didattico e di narratore-protagonista di una storia di ribellione, di non ortodossia rispetto ai sistemi dominanti, sono lentamente tornate a coincidere. Alterando la linearità del testo, l'*Esposizione* impedisce al lettore di sbagliarsi, di condividere l'errore del personaggio, rende impossibile l'atto della lettura come processo dinamico di autocorrezione. In altri casi il commento suggerisce processi di *feed-back* legando sezioni già note del testo, segnalando i segmenti testuali da rendere operativi nel nuovo contesto:

...togline omai quel danno,
(...) che l'alme e i corpi a pugna cieca ha spinti
fra lacci e labirinti,
ove par che sia meglio
non veder l'uscio a chi forza non have;
e me n'hai fatto specchio,
quando senz'arme m'hai dato la chiave.

... E come in questo labirinto non giova vedere il vero a chi non è armato, perché più è afflitto dagli ingannati e dagli ingannatori, come disse nel sonetto «Gli astrologi, ecc.»¹⁵.

Il sonetto «Gli astrologi, ecc.» è per l'appunto una «Parabola mirabile per intendere come il mondo diventò pazzo per lo peccato, e che gli

presente un criterio di omogeneità tematica. La raccolta è in sostanza divisa tra due grandi filoni tematici: filosofico (1-59; 81-89) e autobiografico (60-80). Il nucleo centrale del sistema filosofico descritto nella *Scelta* consiste sicuramente nella riflessione sulle tre primalità: Potenza, Senno e Amore, alle quali è dedicato un gruppo di una decina di componimenti. In realtà la serie si presenta smembrata: mentre il gruppo sulla Sapienza e sull'Amore (23-32), fortemente strutturato al suo interno, occupa la parte centrale della prima sezione del testo, ad argomento filosofico, la riflessione sulla Potenza viene differita fino alla canzone 81, uno degli ultimi componimenti. In mezzo, il racconto delle vicende calabresi, del carcere, delle torture. Ora è proprio il differimento della riflessione sulla Potenza, o meglio l'errore metodologico dell'aver confuso sapere e potere, il sapere con la concreta possibilità di intervenire sul reale, ciò che il testo presenta come radice del fallimento politico di Campanella e come motivo tematico che struttura il testo: «Dovea l'autore, per ordine metafisico, scrivere della Prima Possanza avanti che del Primo Senno. Ma non ne parlò mai, se non in questa canzone (...) E ora chiede perdono e domanda aiuto alla Possanza dentro la stessa fossa, ecc.». CAMPANELLA, *Scelta*, cit., p. 299.

¹⁵ *Ib.*, p. 263.

savi, pensando sanarlo, furon forzati a dire e fare e vivere come gli pazzi, se ben nel loro segreto hanno altro avviso»¹⁶.

Il commento serve a ricondurre la vicenda del personaggio a un modello generale, a leggere la storia narrata come *exemplum*, riutilizza cioè gli stessi materiali del testo per ricostruire un contesto nuovo, dei nuovi rapporti con la tradizione codificata entro i quali la vicenda narrata possa acquistare un suo valore esemplare.

Gli scarsi punti di contatto tra l'*Esposizione* e il modello del commento umanistico (rinuncia a frantumare il testo secondo il sistema rinvio-glossa, assenza sostanziale del commento grammaticale ed etimologica, assenza degli *excursus*) possono essere letti probabilmente come indici di un nuovo statuto testuale del commento, non più biforcazione, deviazione quasi paritaria della scrittura letteraria ma piuttosto strumento utile, valido solo se può garantire la comprensione, la larga diffusione del testo al quale è subordinato. La riflessione umanistica sui problemi del linguaggio impedisce di puntare l'attenzione sulla reale struttura del rapporto tra segno e referente. Il concetto di imitazione sul quale si regge il sistema teorico rinascimentale sulla letteratura, oscilla disinvoltamente tra imitazione della natura e imitazione dei modelli classici perché natura e cultura sono mondi equivalenti, compongono un *continuum* indistinguibile: «...dum verba vestigarent – scrive il Gravina – res ibi inclusas deprehenderunt (...) scientiae, veluti sublato velo, sensim eminebant»¹⁷. Dove il rapporto tra parole e cose non appare problematico, allora le scelte linguistiche possono essere consumate all'interno del solo mondo delle parole, secondo i criteri della tradizione letteraria. Se si dà per scontata l'assoluta trasparenza dei legami tra linguaggio e struttura del pensiero e tra pensiero e realtà, allora conoscere i *verba* vorrà dire conoscere le *res*; qualsiasi discorso sul linguaggio è per definizione un discorso sul mondo: è questa concezione del linguaggio che rende possibili, anche come modelli formali, le tipologie umanistica e scolastica del commento.

Per il pensiero neplatonico rinascimentale, l'idea che la definizione possa attingere all'essenza delle cose, possa costituire il doppio, depurato dagli accidenti individuali, rappresenta la possibilità di ricondurre il sensibile all'intelligibile, l'universo delle cose all'ordine superiore dei loro significati; soprattutto se la classificazione scolastica *per causas, per effecta, per accidentia, per similitudinem, per negationem* può essere usata come sistema di luoghi retorici, può diventare il modello formale capace

¹⁶ CAMPANELLA, *Scelta*, cit., p. 121.

¹⁷ S. VINCENTII GRAVINAE *Opuscula*, Romae, ex typographia Antonii de Rubeis, 1696, p. 119.

di commutare la definizione in una figura, in descrizione o allegoria, in immagine¹⁸. L'idea che la parola (l'*ὄνομα* aristotelico) sia l'elemento fondamentale del sillogismo, il punto d'approdo e il limite ultimo della conoscenza razionale, diventa feconda nel pensiero neoplatonico quando le parole si stratificano in simboli, quando costruiscono un sistema di intersezioni tra *ratio* e *imaginatio*, tra ragione e intuizione. Il senso del riuso in chiave neoplatonica del commento scolastico risiede probabilmente nel tentativo di fare interagire immagine e definizione¹⁹. Commentare la scrittura letteraria diventa, allora, un mezzo per liberare le potenzialità semantiche della parola-simbolo²⁰, per comprendere l'immagine nei modelli della conoscenza razionale, disincagliandola dalla trappola deviante dell'esperienza sensoriale.

Gli esiti cinquecenteschi delle tipologie del commento umanistico passano attraverso le esperienze fondamentali delle *Prose* del Bembo e delle *Regole* del Fortunio, per mescolarsi con le discussioni linguistiche della prima metà del secolo²¹. I commenti cinquecenteschi ai classici in volgare e in particolare i commenti al Petrarca, a partire dalle stesse *Prose*, rappresentano il tentativo concreto, pragmaticamente orientato di codificare un italiano letterario seguendo la proposta, marcatamente umanistica e classicista, di imitazione di un modello unico come norma linguistica universale, che il Bembo stesso aveva delineato anche per la scrittura in latino nel corso della polemica col Pico. È proprio la tesi bembiana, postulando una assoluta sovrapponibilità di modello tra scrittura latina e scrittura volgare, che rende possibile il riuso del commento

¹⁸ «La métamorphose de la définition en description, avec à l'arrière plane la doctrine platonicienne de l'Intelligible projeté dans le sensible, est la pierre philosophale de la rhétorique chrétienne: elle réconcilie scolastique et éloquence, vérité dogmatique et vraisemblance oratoire, docere et delectare», M. FUMAROLI *Définition et description: scolastique et rhétorique chez les jésuites des XVI et XVII siècles*, in *Travaux de la linguistique et de littérature*, publiés, par le Centre de philologie et de littératures romanes de l'Université de Strasbourg, XVII, 2 Etudes littéraires, 1980, pp. 37-48: 38.

¹⁹ È questo ad esempio il senso del commento, tipicamente scolastico, di Pico alla *Canzone d'Amore* del Benivieni: «...bisogna vedere cosa sia bellezza che è l'obiettivo del desiderio, il che conosciuto harem della definizione d'Amore [l'Amore è desiderio di bellezza] e conseguentemente di lui assoluta cognitione», G. PICO, *Commento alla «Canzone d'Amore» di G. Benivieni* in G. BENIVIENTI, *Opere*, Firenze, per il heredi di Filippo Giunta, 1519, c. 16 v.

²⁰ «The idea of intuition as the highest form of knowledge could easily merge with the doctrine of revelation through visual symbols. (...) For in the visual symbol we also contemplate the whole of a proposition in a flash», E. GOMBRICH, *Iconae symbolicae*, in «Journal of the Warburg Institute», XI, 1948, pp. 163-192: 171.

²¹ «C'est de Fortunio et de Bembo que naît une tradition d'exégèse de Pétrarque qui confond le genre grammaire avec le genre commentaire...», G. BELLONI, *Les commentaires de Pétrarque* in *Les commentaires*, cit., pp. 147-155: 152.

umanistico lungo tutto il Cinquecento. L'idea centrale era in primo luogo che anche la comprensione di una scrittura volgare potesse dipendere strettamente da un commento grammaticale che la riconducesse a un modello codificato e non al semplice uso empirico:

...per ben dunque – scrive il Filelfo – che molti imperiti si credano la intentione del doctissimo Petrarca in questa sua opera ben intendere: li quali appena sappiano dove habbiano il capo²².

e che pertanto il commento stesso potesse riutilizzare, senza sostanziali variazioni, i modelli della tipologia umanistica. In questo contesto, commentare Petrarca significava costruire i testi del *Canzoniere* e dei *Trionfi* come *exempla*:

Tanto poi si vede haver riguardato [il Petrarca] nella elezione e nell'ordine, e ne la compositione de le parole, et in adornarle ogni leggiadria co la varietà di tutti i colori, i quali nella pittura del parlare gli antichi usurano, che dimostra ne la Toschana lingua non men, che ne la Greca, e ne la Romana quel che a gli altri per addietro pareva impossibile, bene e acconciamente potersi dire. Ne pur vale tra noi, quanto apo i Greci Homero e tra Latini Virgilio; ma è una si certa norma del dire a coloro, che vogliono scrivere nel nostro idioma, che s'alcuno è, che sciolto e libero da quelle sue leggi, (...) si sforzi di comporre, anchor che dica, o scriva assai bene, non però è in pregio, anzi non può senza biasimo tenere altro stile²³.

Attraverso la mediazione del commento, il testo letterario assume un valore normativo, diventa esperienza ripetibile, modello di scrittura universalmente valido del tutto disancorato da una qualunque individualità storica concreta²⁴.

È quando il rapporto di continuità tra universale e particolare, tra parole e cose si percepisce come interrotto e il linguaggio diventa uno strumento inadeguato per rappresentare il mondo nella sua complessità e il pensiero stesso, che diventa possibile l'idea di un commento che sia critica al linguaggio, motivazione di scelte linguistiche sulla base della loro duttilità nel rappresentare dei referenti. All'altezza della *Scelta* i due

²² *Il Petrarca con doi commenti*, Venetiis, per Bernardinum Stagninum, alias de Ferrariis de Tridino Montisferrati, 1522, c. II V.

²³ G. A. GESUALDO, *Proemio a Il Petrarca con l'esposizione di M. Gio. Andrea Gesualdo*, in Vinegia, appresso Iacomo Vidali, 1574, q. 1, c. 4.

²⁴ Ancora nel 1609 Tassoni ripete, sia pur per ribaltarne le finalità, i moduli del commento bembesco e, commentando il *Canzoniere*, scrive: «Odio per certo né mal talento contro il Petrarca, re dei medici, non m'ha mosso; ma una stitichezza, per così dire, d'una mano di zucche secche, che non vogliono che sia lecito dir cosa non detta da lui, né diversamente da quello ch'egli la disse (...)», in F. PETRARCA, *Le Rime con il commento di A. Tassoni e L. Muratori*, Padova, per tipi della Minerva, 1826, p. LV.

modelli del commento cinquecentesco sono ormai improponibili: «...il grammatico non dovrà spiegare l'essenza delle cose designate dai vocaboli: ciò spetta infatti alle scienze che li riguardano»²⁵. Il commento si incunea nella frattura tra parole e cose, ricostruisce un tessuto di equivalenze interrotto e forse non riconoscibile altrimenti, all'interno di un sistema per definizione entropico e insufficiente, rappresenta la possibilità di ricostruire un territorio comune, dei nessi nuovi tra verbale e reale²⁶.

²⁵ CAMPANELLA, *Grammatica*, cit., p. 707.

²⁶ Cfr. L. BOLZONI, *Un modo di commentare alla fine dell'Umanesimo: i «Commentaria» del Campanella ai «Poemata» di Urbano VIII*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1989, pp. 289-311.