

GENNARO TALLINI

Dilettare, insegnare, muovere «non però sì forte che, come il Tragico, perturbi».
«L'ufficio del Comico Poeta» e «li motti, e detti piacevoli» della commedia nel II libro
dell'«Arte poetica» di Antonio Minturno

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)
Firenze, 6-9 settembre 2017
a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini
Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione:
gg/mm/aaaa]

GENNARO TALLINI

Dilettare, insegnare, muovere «non però sì forte che, come il Tragico, perturbì».
«L'ufficio del Comico Poeta» e «di motti, e detti piacevoli» della commedia nel II libro
dell'«Arte poetica» di Antonio Minturno

Nel II libro dell'«Arte poetica» (1564), Antonio Minturno espone la propria teoria del riso e del comico (e relativa finzione estetica) in particolare interrogandosi sui loro effetti nei fruitori. La lettura di Ermogene e Agostino Nifo condizionano la sua riflessione in particolare rispetto all'uso del pensiero aristotelico la cui ricezione è notevolmente ridimensionata in favore di una visione più "affettiva" che scaturisce dall'idea che il bello non emerga dalla fruizione dell'atto artistico in sé, quanto dalla dimensione imposta agli scopi da perseguire. Per meglio spiegare tali passaggi Minturno trasferisce nell'«Arte poetica» quanto già espresso nel «De poeta» evidenziando così non la continuità tematica tra i due trattati, quanto la loro primaria importanza all'interno della sua iniziale riflessione teorica.

1. «*Ut plene docet Vopiscus*»

Nel II libro dell'*Arte poetica* (1563), Antonio Minturno espone la propria teoria del riso e del comico (e relativa funzione estetica) sollecitato in questo dal proprio interlocutore Angelo Di Costanzo esponente dell'Accademia Pontaniana e autore di una raccolta poetica in morte della propria moglie Porzia. In particolare, dopo aver presentato la poesia scenica in generale e aver discusso di tragedia secondo Aristotele, Minturno si interroga sugli effetti del comico nei fruitori: *delectare, docere et movere*, infatti, sono i soggetti principali del suo intervento, mirato a trattare gli effetti estetici della fruizione e i meccanismi produttivi che presiedono alla sua costruzione.

Già da questo singolo punto di vista la lettura di Ermogene e in termini di ricezione del bello di Agostino Nifo, sono preponderanti rispetto alla lettura aristotelica. *Delectare, docere e movere* da Minturno sono messi in correlazione continua proprio perché l'interazione tra di essi è attiva a prescindere dalla tipologia di rappresentazione; semmai, è la misura del loro coinvolgimento ad essere discussa in termini di convenienza e di eticità dei contenuti.

Per questi motivi, ai fini di una corretta interpretazione dei canoni fissati dal teorico, è necessario formulare almeno due interrogativi, preliminari a qualunque altro discorso/ragionamento sulla poesia volgare che meglio illustrino la posizione di Antonio Minturno e che meglio interessino la teorizzazione di un'estetica dei modi in cui la commedia, sia pure su di un piano diverso e meno problematico (ma comunque coinvolgente per il fruitore) persegue gli stessi fini estetici della tragedia. Il primo di essi non può che coinvolgere le forme e le formule teoriche e tecniche che presiedono alla produzione del comico; il secondo invece, non può che interessare il risultato, le "affettioni" e la loro utilità ai fini della catarsi tragica. Tale approccio, come si vede e prettamente estetico e non solo semplicemente teorico; anzi: Minturno rifugge ciò che è produttivo e tecnico in senso stretto e preferisce lavorare sul piano della terminazione estetica della poesia come *poiesis*, ovvero come procedimento filosofico analitico che non crea un modello, ma propone procedure compositive e formule stilistiche classicistiche sicuramente, ma anche moderne e improntate alla formulazione di tasti che possano rendersi essi stessi modelli per altri autori e stili. Non a caso, la riflessione minturnina diventa metodo da imitare e da ripensare soprattutto per la poesia spagnola del *Siglo de Oro*: non è tanto il prodotto poetico ad interessare Hurtado de Mendoza o Garcilaso, quanto la

strutturazione di una riflessione teorica e stilistica che proviene da Orazio e Petrarca e in loro nome pretende di fissare il procedimento, il metodo, il lessico e perfino gli scopi estetici¹.

Progettata ben prima della sua edizione a stampa e riconducibile al periodo 1521-1525 subito dopo l'ideazione del *De poeta* (1520-1521), il trattato dell'*Arte poetica Toscana* sembra contenere in sé anche traccia di un altro trattato in volgare intitolato *L'Accademia*, scritto in contemporanea con gli altri due e oggi irrimediabilmente perduto, nonostante gli sforzi ricostruttivi condotti da Gino Belloni e Cosmo Burgassi in passato².

La questione del comico in Minturno deriva dal *De poeta* e si ripropone nell'*Arte poetica* quasi senza ulteriori riflessioni, approfondimenti e strutturazioni più complesse del discorso teorico; infatti, le due opere, come detto prima, sono molto più vicine di quanto non appaia e sia pure edite solo nel 1559 il trattato latino e nel 1563 quello in volgare, esse tradiscono la vicinanza d'intenti e la comune matrice filologica e filosofica antica, riconducibile ai modelli della tradizione greca e latina (attraverso le lezioni di Pomponio Gaurico, Pietro Summonte e Lucio Vopisco, quest'ultimo espressamente indicato nel *De poeta* come fonte magistrale per le lezioni sulla commedia) e mediata dalle discussioni napoletane del primo ventennio del Cinquecento e dalle lezioni su Pindaro, Plutarco, Platone e Aristotele dettate da Agostino Nifo, personalità di riferimento culturale e è primo protettore dell'ex allievo³.

I passi sotto riprodotti, per quanto esemplificativi, dimostrano non solo le trasposizioni in blocco, i prestiti e le similitudini, ma anche la necessità di considerare l'elaborazione teorica come parte integrante di un processo culturale che trova la propria ragion d'essere solo entro i contatti e le discussioni interne ai circoli frequentati (che siano essi parte o meno dell'accademia).

[...] Comoedia, vel ut plene docet Vopiscus, ludis liberalibus inventa vel iis compitalitiis, qui Apollini Nomio fiebant, cum iuvenes epulis ludorum, vinoque; calefacti inter se iocularia quaedam funderent. Atque, per iocum vitia civium, et qua quisquam improbe fecisset, nominatim notarent. Idque ubi era respub[licam] potestate, qui in primarios quidem viros libenter sane audiebat. Ita, cum aliud nihil illa esset, quam simplex carmen, quod invenum coetus, dum circum artis spatia retur, nunc gyros torqueret, Fescennino quodam rito ad tibia caneret, tum ex ijs qui improbos hominum niores iambis insectari solebant, poetae quidam elegantia, dottrinae perpolitati iocandi, civesque per ludum ex agitandi morem illum imitati, fabulam docere instituerunt. Cum enim apud veteres dua genera essent poetarum quorum partim Heroici, Iambici, partim

¹ Sulla questione si veda almeno: ALVARO ALONSO, *Primeras epistolas in verso de la literatura espanola: la epistola de Boscan a Diego Hurtado de Mendoza*, in *Pio II nell'epistolografia del Rinascimento*, Atti del XXV convegno internazionale, Chianciano Terme - Pienza, 18-20 luglio 2013, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2015, pp. 485-397.

² GINO BELLONI, *Di un «parto d'elephante» per Petrarca. Il commento del Gesualdo al Canzoniere*, in «Rinascimento», XX, 1980, pp. 359-381; COSMO BURGASSI, *Gesualdo Lettore di Petrarca e la «prova degli artisti» (RVF 77)*, in «Studi di Filologia Italiana», LXX, 2012, pp. 169-181: 172, n. 10.

³ GENNARO TALLINI, *Il ms Madrid 18659/28 (Plutarchi Cheronei Septem Sapientium Convivium - Mercurius)*, Mantova, Universitas Studiorum, in corso di stampa. Il Suessano non è solo maestro e punto di riferimento, ma figura fondamentale per un'intera generazione e per tutta la seconda parte del rinascimento, al punto che Torquato Tasso intollererà ben tre dei propri *Dialoghi* a tematiche trattate dal filosofo intitolandole proprio a lui stesso (*Il Nifo o del piacere*) o ai suoi due allievi più rappresentativi, appunto Antonio Minturno e Simone Porzio (*Il Minturno o della bellezza, Il Porzio o della virtù*). Tra gli allievi di Nifo vanno segnalati, almeno per i rimandi alle questioni letterarie, anche Galeazzo Florimonte, Giovanni Tarcagnota (*alias* Lucio Fauno), Fabrizio Carafa, Fabrizio Luna e il medico veneziano Michelangelo Biondo di cui si segnalano il *De Anima* (Venezia, 1542) e il trattato *Della nobilissima pittura e della sua arte [...]* (Venezia, 1549; su Michelangelo Biondo si veda PAOLA BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, 32, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, pp. 767-780). Sui dati biografici relativi ad Antonio Minturno rimandiamo a GENNARO TALLINI, *Sebastiani Antonio detto il Minturno*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCI, 2018.

appellantur; quaedmodum Heroicos aemulati Tragoediam alij scripserunt, ita Iamblicos seduti comoediam alii fecerunt. Et si poeticae princeps Homerus comoedia speciem quandam (quam in Margite quidem planius expressit) cum inter divina poemata nonnumquam ridicula et iocosa interiecisset, ostendit⁴.

[...] Tutti affermano, che così la commedia, e la satyra; come la tragedia de' sacrifici hebbe principio. Perciò che in quelle feste, nelle quali a Baccho il capro gli antichi sacrificavano, la schiera de giovani dedicati a cantare le divine cose; la qual si dice choro, spatiando intorno all'altare cantava il dythirambo: cioè quel canto le lodi di Baccho comprendeva. [...] E, sicome a coloro, che cantavano in premio si dava il capro; così a quei che saltavan talmente che non cadeano, il vino. [...] Perciòché nelle feste di Baccho o pur del pastorale Apollo i giovani dalle vivande, e dal vino scaldati tra loro con festevoli motti scherzando, et i difetti altrui nominatamente notando in quei tempi, ne' quali la repubblica era in potere del popolo, che volentieri il biasimo de nobili e dei principali cittadini udiva, mostrò la via di fare la comedia a poeti avvezzi già di biasimare in versi i mali costumi⁵.

[...] Breve e picciola composizione è la jamblica usata dagli antichi a mordere alcuno particolare per nome; dalla quale, s'è detto, esser nata la Commedia. E non è dubbio, che non sia tanto antico, che non l'Eroica dell'antichità contende⁶.

Il contesto napoletano, il rapporto generazionale tra maestro e allievo e culturale tra lezione, studio e trasmissione di quanto appreso è importantissimo in Minturno poiché esso non è solo segno del rispetto e accettazione in toto della tradizione, quanto anche della costruzione di una genealogia culturale che si fa *genos* e indelebile segno di appartenenza solo in virtù del principio di imitazione.

Minturno su questi aspetti è molto legato alla tradizione autoctona determinando con la propria opera una costruzione teorica vicinissima alla teoria anceschiana dell'autonomia, autctonia ed eteronimia della produzione artistica. Egli, infatti, ricorre spessissimo nei suoi scritti alla celebrazione del clima napoletano degli anni Venti ed è quindi scontato che tali rivendicazioni autoctone, eteronome e autonome siano, attraverso la stessa celebrazione di quegli stessi grandi, un'evidente dichiarazione d'indipendenza da ogni altra influenza esterna (*in primis* Bembo) e di dipendenza da quelle sole teorie⁷. Riferirsi a Parrasio, Vopisco, Gaurico e Sannazaro (ma anche citare tra i giovani talentuosi l'allievo prediletto Andrea Coscia/Cossa ad esempio) per Minturno non solo significa accettarne e ricordarne l'insegnamento, quanto soprattutto convalidare il sistema "scuola" dandogli visibilità e collocandolo in una sola accezione, completamente napoletana e completamente accademica. Solo la morte del cosentino, intervenuta nel 1521, gli impedisce di farne il *focus* specifico di una corrente che nel frattempo ha già individuato in Pomponio Gaurico il suo successore.

L'assunto «ut plene docet Vopiscus» potrebbe valere per Ludovico Vopisco (chiamato da Minturno Lucio nell'*Arte poetica*) come per ognuno dei nomi citati nei due trattati minturnini; quello che Minturno instaura, infatti, non è un semplice catalogo di autori più o meno cari, ma un vero e proprio elenco di protettori. Per questi motivi, i passi relativi alla commedia e alla tragedia sono anche indicativi delle prime fasi della riflessione teorica esercitata da Minturno entro quel 1524 per quanto concerne il *De poeta* ed entro il 1526 per l'*Arte poetica*.

⁴ ANTONIO MINTURNO, *De poeta*, Venezia, Vavassori, 1559, IV, p. 270.

⁵ ANTONIO MINTURNO, *L'arte poetica*, Venezia, Vavassori, 1564, II, p. 73.

⁶ Ivi, III, p. 276.

⁷ GENNARO TALLINI, *Il ms Madrid 18659/28...*, cit.

La riflessione su Petrarca che Gesualdo poi raccoglierà nel triennio 1528-1530 arriva dopo, per gemmazione diretta dai primi contenuti raccolti nelle proprie lezioni universitarie e private, materiali sicuramente instabili e disorganici, ma già centrali e a quanto pare per nulla carenti dal punto di vista dell'attenzione dedicatagli dai letterati suoi interlocutori. La questione principale, quindi, investe anche i problemi di datazione del trattato in volgare, come tante altre opere di Minturno ideato ben prima della sua pubblicazione a stampa e all'interno dei circoli letterari napoletani orbitanti intorno a Sannazaro. Non solo: la collocazione dei due trattati entro il ciclo di lezioni scolastiche permette anche di discernere con un adeguato margine di certezza la funzione assegnata alle due lingue: mentre, infatti, il latino rimane lingua utile a dimostrare la propria competenza teorica e pratica, il volgare diventa lingua esclusivamente della teoria andando a fare da substrato sia all'*Accademia*, al *De poeta* e alla *Sposizione* di Gesualdo che, non bisogna dimenticarlo, è figlio pantagruelico di quei precedenti.

Riguardo la data di ideazione del *De poeta* già E. Fosalba⁸ aveva retrodatato al 1525-1526 la data cui far risalire l'ideazione del trattato; essa, invece, va ricondotta ancora più indietro nel tempo. Nel *De poeta*, infatti, Minturno rivela di aver lavorato al trattato per circa un decennio (cc. 3r-3v)⁹; tale dato, unito al modo in cui egli si rivolge al dedicatario dell'opera Ettore Pignatelli (morto nel 1535, ma nel trattato considerato ancora vivo) e ai riferimenti alla peste del 1526 permettono di arretrare la datazione al 1524-1526. Nella lettera a Miguel Mai del 5 gennaio 1541, però, Minturno parla del *De poeta* come di un'opera conclusa e circolante manoscritta tra diversi amici ben diciotto anni prima dell'edizione a stampa ovvero intorno al 1523. Un altro passo, però, estrapolato dalla dedica All'Accademia Lariana arretra ancora di un triennio la datazione della composizione del trattato intorno ai vent'anni dell'autore e precisamente al 1520¹⁰.

L'*Arte poetica* presenta anch'essa problemi di datazione che ne fissano la creazione più o meno in contemporanea con il *De poeta*. Una lettera a Ludovico Beccadelli, infatti¹¹, rimanda ancora al periodo precedente il 1525, anno in cui entra nell'ordine; presumibilmente, perciò, anche questo trattato sarebbe più o meno contemporaneo a quello latino.

La nuova cronologia dimostra che solo un quinquennio separa le due opere e che il trattato latino ha costituito una solida base per quello in volgare: prova ne siano la più ampia e dettagliata disposizione degli argomenti nell'*Arte poetica* rispetto all'argomentazione del *De Poeta* e l'idea di usare il modello del *Ragionamento* filosofico (che permette l'adozione di uno schema discorsivo consono agli ambienti letterari cui si rivolge: Vespasiano Gonzaga con cui tratta della poesia in generale, dell'epica e del romanzo, Angelo di Costanzo con cui discute di tragedia e commedia, Bernardino Rota con cui si intrattiene sulla poesia melica, Ferrante Carafa con cui invece tratta della funzione delle parole, del numero, delle figure retoriche e delle forme generali del parlare). È dunque possibile, ipotizzare che il nucleo centrale dell'*Arte poetica* coincida, in effetti, con il perduto dialogo L'*Accademia* di cui parla Gesualdo¹², questione che già Carmen Bobes aveva provato a dirimere, an-

⁸ EUGENIA FOSALBA VELA, *Tracce di una precoce composizione (ca. 1525-1533) del «De Poeta» di Minturno. A proposito della sua possibile influenza su Garcilaso de la Vega*, in «Critica letteraria», IV (XLIV), 173, 2016, pp. 627-650.

⁹ ANTONIO MINTURNO, *De poeta*, cit., cc. 3r-3v.

¹⁰ «[...] E nei sei libri latini del Poeta, ne' quali consumai presso a XX anni e tutto il migliore de gli anni miei [...] si come erano stati ragionati a Mergillina», ANTONIO MINTURNO, *L'arte poetica*, cit., c. Aiiiiiv.

¹¹ «Mando adunque a V. S. la Poetica Toscana opera profana e scritta da me prima ch'io fossi sacerdote», cfr. AULO GRECO, *Quindici lettere inedite di Antonio Minturno*, Marina di Minturno, Caramanica, 1983.

¹² Sulle questioni offerte dalla *Sposizione* di Giovanni Andrea Gesualdo rimandiamo a COSMO BURGASSI, *Gesualdo Lettore di Petrarca e la "prova degli artisti"* (RVF 77), in «Studi di Filologia Italiana», LXX, 2012, pp. 169-181; GINO BELLONI, *Di un «parto d'elephante» per Petrarca. Il commento del Gesualdo al Canzoniere*, in «Rinascimento»,

che se con molte semplificazioni ed eccessiva visione riduttiva dei due trattati e delle loro argomentazioni¹³.

2. *Comparazioni*

Nel caso della commedia e del comico in particolare il rapporto tra i due trattati è molto stretto e univoco dal *De Poeta* all'*Arte poetica* al punto che il trattato in latino sembra profilarsi come prima riflessione teorica generale sul poeta e sulla poesia da cui, in seguito, Minturno estrapola e sviluppa concetti ritenuti fondamentali che per maggiore diffusione e interesse di pubblico sono raccolti ed esplicitati direttamente in volgare. Che essi coincidano con i corsi dal teorico tenuti a Pisa e a Napoli all'interno della propria scuola privata (entro il 1526) è un fattore ulteriore di arricchimento di quegli stessi contenuti perché, come materiale di studio, essi rappresentano la *summa* del suo pensiero teorico.

A questo punto, lo stesso dialogo *L'Accademia* diventa una semplice sezione della generale argomentazione teorica che si distribuisce, una volta disperso durante i fatti di Napoli del 1528, nell'*Arte poetica*. La ricostruzione degli stessi punti di discussione prova questa interpretazione: il *De poeta*, ideato tra 1520 e 1524 come riflessione sul poeta e sui caratteri generali della poesia si affianca alla prima stesura o preparazione del contemporaneo *l'Arte poetica* che a sua volta fa da collettore per *l'Accademia*, il quale, raccogliendo le lezioni minturnine tra 1524 e 1528 comincia a diventare un vero e proprio trattato. Disperso per cause di guerra, però, Minturno (sicuramente con la collaborazione dei suoi allievi più rappresentativi, Gesualdo, Bacchini, Cossa) ne ricomponde pazientemente le *disiecta membra* riproponendone alcune parti (come è il caso degli argomenti sulla commedia e sul riso) nel *De poeta* e poi, nel tempo, ricostruendone la gran parte nel trattato in volgare.

Minturno, dunque, compone il trattato in latino probabilmente come prova scolastica di presentazione delle proprie capacità entro il 1526-1528 lasciando da parte i contenuti petrarcheschi che Gesualdo definisce “di studio” e concentrandosi prevalentemente sulla tragedia e sulla commedia. Solo dopo che la propria professionalità è riconosciuta come docente privato (grazie all'assunzione in casa del conte di Borrello come precettore) e cambiati anche gli orientamenti poetici napoletani nel frattempo orientatisi verso il volgare, il teorico cambia obiettivi e propositi rivolgendosi al volgare e cominciando a riflettere anche in funzione di una conciliazione tra Aristotele, Platone, Plutarco, Ermogene e Longino.

Minturno, infatti, pur non rinunciando ad Aristotele come nume tutelare, struttura però la propria nozione di arte in genere all'interno di una codificazione moralistica e controriformistica della teoria del comico che orientano la riflessione minturnina verso sponde soprattutto oratorie e ciceroniane. Le teorie di Nifo sul bello naturale¹⁴ e la lettura assidua di Plutarco¹⁵ ed Ermogene poi, mi-

xx, 1980, pp. 359-381; e ID., *Laura fra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Antenore, 1992, pp. 188-225.

¹³ ANTONIO MINTURNO, *Arte poética*, ed. anastatica e traduzione a cura di Carmen Bobes Naves, Madrid, Arco/Libros, 2009. Per le linee generali dell'edizione e per uno sguardo riassuntivo sulla teoria minturnina e la sua influenza sulla letteratura spagnola, si veda anche CARMEN BOBES, *Teoria de la comedia en la poetica toscana de Sebastiano Minturno*, in «Revista de Literatura», LXX, 140, luglio-dicembre 2008, pp. 371-404.

¹⁴ AGOSTINO NIFO, *De puchro et amore duo*, Roma, Blado, 1531.

¹⁵ «[...] In latino non ho da mandarvi nuovo poema: perciò che 'l traducere da Greco mi tiene occupato. Ma di questa fatica vi farò parte. Conciosia ch'io abbia tra le cose da me tradotte il Convitto de Sette Savi da Plutarco composto, et infin a qui da niun altro, ch'io sappia, fatto latino. Il quale tosto che sia trascritto, i che si farà infra pochi giorni, di mandarvelo mi sono disposto» (ANTONIO MINTURNO, *Lettere...*, III, 7, c. 40r). La

gliorano e allontanano ulteriormente Minturno dalla visione aristotelica per spingerlo verso un ibrido estetico in cui hanno gioco facile anche la presenza di Longino e persino di Sigieri prima e più antica conoscenza proprio dell'elaborazione filosofica di Agostino Nifo in gioventù¹⁶.

I contatti con altri allievi di Nifo e in particolare con Fabricio Luna arricchiscono questa visione estetica della produzione poetica trasformando la poesia di Minturno in un'atto filosofico in cui il linguaggio poetico non esprime una lingua, ma significati; non a caso il riferirsi ossessivo alla divisione tra parola poetica e *parole peregrine* rappresenta il limite tra ciò che è poetico e ciò che non può esserlo, non perché inutile alla poesia, ma perché non funzionale alla sua completezza estetica. Tale argomento è fondamentale per la riflessione minturnina perché una simile risoluzione è anticipata in *De poeta*, IV, p. 279 e sempre a proposito dei *nomina propria et communia* termine con cui, in latino, Minturno identifica non solo le parole *peregrine*, quanto anche la loro validità ai fini della tragedia e dei suoi scopi principali.

[...] Nomina vero, quibus utuntur; seu commentitia sunt, seu vera, vel propria illa esse, ut Chremes, ut Laches, Chremylus, Amphiteus, nec temere imposita, vel communia, ut Parasitus miles, Sycophanta, Anus, compertum est, nec sempre nova illa quidem, sed eadem non semel alia usurpata. Eodem, quoque personae diversae in fabulosis, nec tantum divinae, ut Mercurius, sed etiam humanae, ut Euripides, in veteri praesertim Comoedia repetuntur¹⁷.

[...] Pellegrine poi quelle si dicono che di lingua straniera si pigliano; quali sono alma, ancide, arnese, augello, bada, calere, chero, conquiso, gai, gioire, grama, guidardone, guisa, vopo, ligio, membrando, rimembra, rimembranza, obliare, oblio, opra per apra, orgoglio, poggiare, primiero, scevro, sembrar, snello, soggiorno, sovente; di favella provenzale usata dal Petrarca. infinite sariene quelle, che dalla lingua latina ci vengono; se tutte ricontarle volessi. Ma quelle solo noteremo; che novellamnete sene sono tolte, e conformi più alla forma del parlar latino, che del nostro; quali sono apo il medesimo poeta, ab experto, miserere, repulse, avulse, palustre, illustre, trilustre, et altre: e nelle mie rime: prole, mirando, delubri, salubri, colubri, rubi. Taccio le voci greche, come prima a' latini, e poi da quelli noi prestate: quali sono, Nympha, Lympha, Philosophia, Lyra, Astro, et altre non poche. E quando propri nomi imponiamo, le più volte dal fonte greco tratti gli habbiamo: come fa il Boccaccio: apo il quale, Decamerone, Philocolo, Cymone, Dioneo, Pamphilo, Philostrato, Philomena, Emilia, Neyphile, Elisa, e parecchi altri della Greca favella [...]¹⁸.

frase ci permette di collocare la traduzione del *De Musica* pseudo plutarco e del *Convito de Sette Savi* a ben prima di quel 1532-1533 ipotizzato da STEFANO CARRAI, *Minturno traduttore di Plutarco*, in «Italia Medievale e Umanistica», XXVII, 1994, pp. 233-239. Ciò sarebbe provato anche dal fatto che Minturno poco più avanti, nella stessa lettera, dice che sta lavorando su più testi del filosofo e che proprio per questo, ancora scusandosi, non può proprio «intralasciare l'opera cominciata di far Latine alquante cose di Plutarcho» (MINTURNO, *Lettere...*, III, 8, c. 41r).

¹⁶ Riteniamo che sia stata proprio alla scuola di Nifo che Minturno abbia appreso i primi rudimenti del greco e proprio attraverso lo studio di Plutarco. Attraverso di lui si delineano una serie di contatti che legano Minturno a Parrasio e Antonio Seripando non solo in merito alla frequentazione della casa dei Martirano, ma anche di quella di Girolamo Carbone (e dei suoi orti in particolare), che in un'elegia indirizzata proprio al Suesano, all'interno di un catalogo di frequentatori della sua dimora, cita congiuntamente Parrasio (che nel 1510-1511 è a Napoli) e Antonio Seripando («Invisit cultos Siripandus sedulus hortos / ingenii repetens tot movimenta sui / doctaque Parrhasii scripta et memoranda per aevum; / o fidem sanctae pectus amicitiae!», cit. in PIERRE DE MONTERA, *L'humaniste Napolitain Girolamo Carbone et ses poesies inedites*, Napoli, Ricciardi, 1935, p. LXXIV, elegia XXX ad Agostino Nifo secondo il quale il componimento risalirebbe alla fine del 1511). Sulla presenza di Parrasio a Napoli rimandiamo a LUCIA GUALDO ROSA, *Un decennio avventuroso nella biografia di Parrasio (1509-1519); alcune precisazioni e qualche interrogativo*, in *Parrhasiana III. Tocchi da buomini dotti. Codici e stampati con postille di umanisti*, Seminario di Studi, a cura di Giancarlo Abbamonte, Lucia Gualdo Rosa, Luigi Munzi, Roma, 27-28 settembre 2002, in «AION - Annali dell'Istituto Orientale di Napoli», 27, 2005, pp. 25-36.

¹⁷ ANTONIO MINTURNO, *De poeta*, cit., IV, p. 279.

¹⁸ ID., *L'arte poetica*, cit., IV, p. 303.

La versione minturnina considera le parole come forma primaria per l'accoglimento del bello che scaturisce da ciò che esse descrivono nella stessa maniera in cui Nifo, tratteggiando le belle membra Giovanna d'Aragona, codificava le sensazioni che quelle membra rimandavano a chi le vedeva¹⁹.

Se da questo punto di partenza guardiamo in prospettiva all'*Arte poetica* e al *De poeta*, il passaggio sui *nomina* evidenzia non solo la necessità che essi siano parte necessaria e precettiva del processo di imitazione dell'antico nella scrittura moderna, quanto anche l'attitudine chiaramente platonica del trattato latino e la sua evidente trasformazione in chiave aristotelica nel momento in cui quegli stessi argomenti scemano verso il trattato italiano e proprio nella sezione del *II Ragionamento*, quello dedicato, appunto, alla commedia che, dunque, altro non è che la sistemazione teorica e la giustificazione estetica e sociale di un genere più pensato secondo il modello rinascimentale che secondo l'originale antico greco e latino anche se i numi tutelari rimangono gli stessi. Anzi, Minturno ripensa l'intera teorizzazione giustificandola in chiave morale e mettendola in linea con i canoni controriformisti; tutto ciò dimostra che Minturno non è tanto interessato alla tragedia e alla commedia in quanto genere teatrale, ma solo come scrittura testuale.

L'operazione di Minturno, quindi, allinea il genere della commedia al canone contro-riformista per collocarsi non solo nell'ottica della concezione del teatro nei Gesuiti (e le lettere tra Minturno e Ignazio di Loyola confermano questo aspetto), ma anche in linea con la prospettiva controriformista dell'ordine dei Teatini (cui Minturno appartiene) in tema di diffusione delle istanze del concilio di Trento. Anche in questo caso, tale visione parte da lontano e precisamente ancora da quel 1520-1525 in cui, tra Napoli e Roma, egli codifica la gran parte della sua teoria letteraria.

Se per la tragedia²⁰ Minturno imposta il discorso a partire dagli affetti/effetti che essa scatena, ovvero insegnare («l'humana conditione con la mutatione» della fortuna), dilettere (grazie alla piacevolezza del verso, degli ornamenti del dire, del canto, del ballo e dell'«apparecchiamento») e muovere (a meraviglia, spavento o pietà), per la commedia invece, non avendo un punto di riferimento teorico oggettivo, è costretto a presentarne le ragioni preliminari a partire non dai suoi effetti, ma dalle tre modalità con cui solitamente essa si compone: antica, «mezzana», nuova.

[...] I nuovi, fingendo persone poste in certa bassezza, o mediocrità di fortuna; cose humili e private rappresentavano. I mezzani, che furo tra quelli e questi; alcun de gli antichi, ma simile a quei dell'età loro riprendevano; o pur i vitii de loro tempi in altrui persona, ovvero occoltamente senza alcun nomina biasimavano. era dunque lo studio della prima, e della seconda comedia posto in amendare i costumi della città et in ridurre i cittadini a miglior forma di governare. Conciosiacosa, ch'Arsitofane riprenda gli Athenesi hora, perché ingiusti e brutti modi d'arricchire tenessero [...]²¹.

Mentre nella prima categoria si narrano le origini di essa (dovute alla volontà di critica esercitata dai poeti verso i potenti in genere), nella seconda inserisce Antifane, Stefano e Platone comico mentre nella terza Menandro, Filemone e i latini Plauto e Terenzio; il passo, molto simile, almeno nei contenuti generali, a quanto inserito nel *De poeta*²² è testimonianza di un panorama di autori, alquanto rappresentativo, che si mostra non solo esemplare, ma anche canonico.

¹⁹ AGOSTINO NIFO, *De Pulchro et amore* [...], Roma, Blado, 1531.

²⁰ ANTONIO MINTURNO, *De poeta*, cit., IV, pp. 282-283; ANTONIO MINTURNO, *L'arte poetica*, cit., II, c. 75v.

²¹ ID., *L'arte poetica*, cit., II, pp. 112-113.

²² ID., *L'arte poetica*, cit., II, pp. 111-112; il corrispettivo si legge in ID., *De poeta*, cit., IV, pp. 272-273.

Dopo la parziale apertura storico-teorica imperniata sulla figura dell'autore che serve più a dimostrare di avere delle fonti alle spalle (tra cui fundamentalmente proprio quei testi introduttivi all'opera di Terenzio e qualche passo estrapolato dalle *Categorie* più che dalla *Poetica*) e non ad introdurre un vero e proprio discorso teorico e critico, Minturno riprende il discorso degli affetti assegnando alla commedia gli stessi scopi della tragedia, così, «l'ufficio del comico poeta» è il dilettere (perché citando Platone gli dei avrebbero avuto pietà dell'affannata vita dei mortali, ordinarono le feste, i conviti e i ludi ordinando ad Apollo, alle Muse e a Bacco di presenziarli), il *movere* (perché è compito del comico muovere a sensazioni e affetti piacevoli et humani, ma senza perturbare), l'insegnare (ad una vita costumata).

Anche qui il confronto diretto tra le due opere ripropone il medesimo copione essendo il passo citato già presente nel *De poeta* dove, dopo aver elencato tutte le forme di *Nova Comoedia* (dalla *Tavernaria* alle atellane), i «comica officia» sono presentati come il risultato di una concessione degli dei i quali, preso atto delle quotidiane afflizioni umane, affinché poetessa ricrearsi, nei giorni di festa, istituirono questo tipo di spettacolo riservando ad Apollo, alle Muse e a Bacco il controllo e il patrocinio della nuova arte²³.

Nonostante l'avallo della concessione divina, terrei in particolare considerazione l'aspetto principale del passo e la sua ultima affermazione secondo cui fine della commedia, almeno nella riflessione teorica di Minturno, è di «amendare i costumi» della città (della *polis* direi) e «riducere i cittadini a miglior forma di governare»²⁴. Iddove e ancora, il rapporto di continuità con il trattato latino è il discorso *de moribus* di *De poeta*, IV, p. 289.

Il ridere, quindi, è posto in secondo piano rispetto alle necessità cui deve obbedire la commedia stessa: scatenare il riso, infatti, se rimane fondamento della commedia, pure è tema secondario poiché l'obiettivo primario delle scelte minturnine non è il far ridere in sé e tanto meno la produzione di motti e detti piacevoli, ma solo l'inserimento del genere comico all'interno di un servizio civile, etico e morale. Non a caso Minturno, nell'*Arte poetica* (II, p. 116) usa come definizione della commedia quella proposta da Cicerone estrapolandola ancora dal *De poeta*, IV, p. 280 (segno che gli argomenti sono contigui e trasmigrano dall'uno all'altro trattato).

In base a tale nozione la commedia è «imitatione d'alcuna facenda festevole, e da ridere di cose o civili»; l'obiettivo del teorico, infatti, non risiede – come avanzato da Carmen Bobes²⁵ – nel codificare una commedia rispondente ai modi e al gusto delle corti del tempo, quanto nell'organizzare un processo estetico in cui i personaggi, non solo attraverso la narrazione, ma anche con l'imitazione delle «persone humili o di mezzana fortuna [...] con dir soave e dilettevole, né senza ballo», canto e «apparecchiamento», possano «correggere l'humana vita e talmente che ciascuna parte di lei sia ben ordinata et habbia il suo luogo».

Nè perderò tempo in dimostrarvi la comica facenda esser festevole e da ridere, e le persone basse o simili all'altre. Percioche questo è proprio della Comedia e differente da la Tragedia. Perché questa imitatione, come che di persone sia non del tutto cattive: non è però di tali, che

²³ «[...] Nam, ut prima disceptatione docuimus, Dii, conditione humani generis misarati, quod quotidianis vitas negotiis assiduisque laboribus defessum videbant, ut haberet quo se recrearet, cum dies festos, et convivia ludosque institui iussissent, his Apollinem, Musas et Bacchum praefecerunt» (ID., *De poeta*, cit., IV, pp. 276-277).

²⁴ ID., *L'arte poetica*, cit., II, pp. 116-117.

²⁵ ID., *Arte poética*, cit., I, p. 143.

non abbiano del vituperevole, né dieno cagione di ridere. Conciosia che da rider sia l'errore, e il brutto, ch'è senza dolore e danno²⁶.

Al passo appena citato fanno eco il terenziano «comicus non improbus tantum se probus quoue» di *De poeta*, IV, p. 280 e la necessità, da parte del comico, di indurre la meraviglia all'interno del fine «piacevole e lieto; [...] il che mai non farebbe se meraviglia non inducesse, meravigliose stimi le cose che fuori d'ogni nostra opinione avvengono»²⁷. Egli, dunque (all'interno di una totale identità con il poeta e con le teorie alla sua figura relative esposte nel trattato latino), meravigliando e mostrando il vizio o l'errore così come essi si presentano, ha l'obbligo morale di «insegnare quanto questo vizio» sia da fuggire. Anche la commedia, quindi, insegna, ma diletta e diletta commuove, non nella stessa misura della tragedia, ma facendo sì che «gli affetti appariscano dal parlare [...] come nel viso l'abito dell'animo si scuopra».

Il principio di base su cui Minturno fonda la propria teoria della commedia, quindi, sembra essere non tanto la questione del ridere, quanto quella dell'uso specifico di una categoria: l'umile, laddove riunisce in sé sia l'idea di personaggi umili e di linguaggio umile, basso e colloquiale (stesse parole, ma tradotte, sono presenti in *De poeta*, IV, p. 281). Questa sola nozione è già un programma teorico e il vero discrimine con la tragedia poiché senza linguaggio e senza personaggi umili socialmente non vi può essere corretta esposizione dei temi e corretta appartenenza ai canoni. Stile e uso delle parole, ovvero dell'ornato, diventano quindi il metro necessario per riuscire a codificare il passaggio dalla visione della scena alla comprensione morale di quanto sta accadendo e di quanto si vuole trasmettere affettivamente/effettivamente.

Bibliografia

BÉHAR ROLAND, *Le «De adventu Carolis imperatoris in Italiam» (ca. 1536) de Minturno: le célébration héroïque et mythique de Charles Quint*, in *La lyre et la pourpre. Poésie latine et politique de l'Antiquité tardive à la Renaissance*, a cura di Michel Jean-Louis Perrin et Nathalie Catellani-Dufrene, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 117-132.

BELLONI GINO, *Di un «parto d'elephante» per Petrarca. Il commento del Gesualdo al Canzoniere*, in «Rinascimento», XX, 1980, pp. 359-381.

BELLONI GINO, *Laura fra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Antenore, 1992, pp. 188-225.

BELLSOLELL MARTÍNEZ JOAN, *Miguel Mai y Antonio Sebastiano Minturno en la corte de Carlos V*, in «Studia Aurea», 4, 2010, pp. 139-178.

BOBES CARMEN, *Teoria de la comedia en la poetica toscana de Sebastiano Minturno*, in «Revista de Literatura», LXX, 140, luglio-dicembre 2008, pp. 371-404.

BURGASSI COSMO, *Gesualdo Lettore di Petrarca e la «prova degli artisti» (RVF 77)*, in «Studi di Filologia Italiana», LXX, 2012, pp. 169-181.

CARRAI STEFANO, *Minturno traduttore di Plutarco*, in «Italia Medievale e Umanistica», XXVII, 1994, pp. 233-239.

COLOMBO DARIO, «Aristarchi nuovi ripresi». *Giraldi, Minturno e il riuso dell'antico nella trattatistica del Cinquecento*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di Massimo Gioseffi, Milano, LED, 2010, pp. 153-182.

²⁶ ANTONIO MINTURNO, *L'arte poetica*, cit., II, c. 117r.

²⁷ ANTONIO MINTURNO, *L'arte poetica*, cit., II, p. 115.

COLOMBO DARIO, *La cultura letteraria di A. Minturno*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXI, 2004, pp. 544-557.

COLOMBO DARIO, *La struttura del «De Poeta» di Minturno*, in «ACME. Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LV, 2, maggio-agosto 2002, pp. 187-200.

D'ALESSANDRO FEDERICA, «*Mentre che l'un coll'altro vero accoppio*»: il Petrarca di Minturno e la tradizione cristiana, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia Ardisino ed Elisabetta Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 205-234.

D'ALESSANDRO FEDERICA, *Il Petrarca di Minturno e Gesualdo. Preistoria del pensiero poetico Tassiano*, in «Aevum», 79, 2005, pp. 615-637.

DE LA TORRE ÁVALOS GALDRIK, «... Al servicio de la felice memoria del Marchese del Vasto». *Notas sobre la presencia de Bernardo Tasso en la corte poética de Ischia*, in «Studia Aurea», 10, 2016, pp. 363-392.

DE MONTERA PIERRE, *L'humaniste Napolitain Girolamo Carbone et ses poesies inedites*, Napoli, Ricciardi, 1935, p. LXXIV.

FERRONI GIULIO, QUONDAM AMEDEO, *La «Locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973.

GRAZIOLI BENEDETTO, *L'amore innamorato di Antonio Minturno*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, 2000, pp. 351-401.

GRECO AULO, *Quindici lettere inedite di Antonio Minturno*, Marina di Minturno, Caramanica, 1983.

GUALDO ROSA LUCIA, *Un decennio avventuroso nella biografia di Parrasio (1509-1519); alcune precisazioni e qualche interrogativo*, in *Parrhasiana III. Tocchi da buomini dotti. Codici e stampati con postille di umanisti*, Seminario di Studi, a cura di Giancarlo Abbamonte, Lucia Gualdo Rosa, Luigi Munzi, Roma, 27-28 settembre 2002, «AION - Annali dell'Istituto Orientale di Napoli», 27, 2005, pp. 25-36.

MINTURNO ANTONIO, *Amore innamorato*, edizione critica a cura di Gennaro Tallini, Roma, Aracne, 2008;

MINTURNO ANTONIO, *Arte poética*, a cura di Carmen Bobes Naves, Madrid, Arco, 2009.

MINTURNO ANTONIO, *Canzoni sopra i salmi*, a cura di Rosanna Morace, Roma, 2014.

MINTURNO ANTONIO, *Il ms Madrid 18659/28 (Plutarchi Chaeronei Septem sapientium convivium Antonio Minturno interprete - Mercurius)*, a cura di Gennaro Tallini, Mantova, Universitas Studiorum, in corso di stampa.

SABBATINO PASQUALE, *L'arte Poetica del Minturno. L'integrazione della lirica al sistema aristotelico dei generi*, in *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 1986, pp. 103-124.

TALLINI GENNARO, *Docere e delectare nel pensiero critico di Antonio Minturno*, in «Esperienze Letterarie», XXXIII, 2008, pp. 73-100.

USSIA SALVATORE, *Amore innamorato. Riscritture poetiche della novella di Amore e Psiche. Secoli XV-XVII*, Vercelli, Mercurio, 2001.

USSIA SALVATORE, *Note al lessico critico in Antonio Sebastiani detto il Minturno*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi Napoli», n.s., XVII, 1975, pp. 157-171.