

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE  
DIPARTIMENTO DI LETTERE E FILOSOFIA

## Biblioteca Palazzeschi

*Collana coordinata dal*  
Consiglio Direttivo del Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

18

Associazione degli Italianisti  
XXI Congresso Nazionale  
Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

LE FORME DEL COMICO

ENTI PROMOTORI

Associazione degli Italianisti

Dipartimento di Lettere e Filosofia,  
Università degli Studi di Firenze

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»  
Università degli Studi di Firenze

*con il contributo del*

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

*con il patrocinio di*

Regione Toscana  
Comune di Firenze

*con la collaborazione di*

Fondazione Vittorio e Piero Alinari

Associazione degli Italianisti  
XXI Congresso Nazionale

## **Le forme del comico**

Atti delle sessioni plenarie

Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

a cura di  
Simone Magherini  
Anna Nozzoli  
Gino Tellini

© 2019 Società Editrice Fiorentina  
via Aretina, 298 - 50136 Firenze  
tel. 055 5532924  
info@sefeditrice.it  
www.sefeditrice.it

ISBN: 978-88-6032-509-9  
ISSN: 2036-3516

Proprietà letteraria riservata  
Riproduzione, in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

Copertina  
HIERONYMUS BOSCH, *Il Giudizio Universale*,  
part., trittico, olio su tavola, Vienna, Accademia di Belle Arti  
(l'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari  
di diritti sulle immagini riprodotte  
con i quali non sia stato possibile mettersi in contatto)

## INDICE

*Premessa dei curatori* IX

### LE FORME DEL COMICO SESSIONI PLENARIE

MARCO BERISSO, <i>La poesia comica nell'Italia medievale (prima e dopo la «Commedia»)</i>	3
SERGIO CRISTALDI, <i>Metalinguaggio del comico dantesco</i>	15
FRANCESCO BAUSI, <i>Forme del comico nel «Decameron»</i>	47
GIAN MARIO ANSELMI, <i>Scrittura politica, riso e autoironia nell'epistolario machiavelliano</i>	61
ANTONIO CORSARO, <i>Per una storia del comico nel Cinquecento</i>	73
PASQUALE SABBATINO, <i>«Mille bei giuochi &amp; mille burle facetissime &amp; stravaganti». La commedia delle lingue «tutte italiane» di Cini (Sala del Duca, 1° maggio 1569) e l'«Apoteosi di Cosimo I» del Vasari</i>	93
FLORINDA NARDI, <i>Trattati, prologhi, lezioni. Teoria e pratica del comico tra Cinque e Seicento</i>	109
ELISABETTA MENETTI, <i>Variazione del comico nella novella rinascimentale</i>	143

ROBERTA TURCHI, <i>Aspetti del comico in Carlo Goldoni</i>	165
ALESSANDRA DI RICCO, <i>Comico e satira nel Settecento e nel primo Ottocento</i>	183
GIORGIO PATRIZI, <i>Da Dossi a Gadda: la via comica al Novecento</i>	203
BEATRICE ALFONZETTI, <i>L'umorismo copernicano di Pirandello</i>	223
LUCIA OLINI, <i>La verità, il riso, i sogni. Pirandello in classe: per un Novecento "fuori di chiave"</i>	245
GINO TELLINI, « <i>Liberarsi dei cenci</i> ». <i>Il comico di Palazzeschi</i>	281
GINO RUOZZI, « <i>Questo Campanile? Si vede che non è ancora suonata la sua ora</i> ». <i>Percorsi tra autori comici del Novecento</i>	297

LE FORME DEL COMICO  
SESSIONI PARALLELE

<i>Programma delle sessioni parallele</i>	335
<i>Programma della Sezione Didattica. «Lettere in classe. Gli ultimi cento anni: linguaggi e passioni della contemporaneità»</i>	358
<i>Indice dei nomi</i>	361

PASQUALE SABBATINO

«MILLE BEI GIUOCHI  
& MILLE BURLE FACETISSIME & STRAVAGANTI».  
LA COMMEDIA DELLE LINGUE «TUTTE ITALIANE» DI CINI  
(SALA DEL DUCA, 1° MAGGIO 1569)  
E L'«APOTEOSI DI COSIMO I» DEL VASARI\*

I. LE LINGUE «TUTTE ITALIANE» E IL TRIONFO DEL FIORENTINO  
NELLA «VEDOVA» DI CINI

La commedia *La vedova* di Giovan Battista Cini (Firenze, Giunti, 1569) è un testo che per le mutevoli acrobazie delle forme comiche ride di tutto e di tutti. Ma per sostenere e rilanciare una cosa seria, la politica della lingua che Cosimo I (duca di Firenze dal 1537 e granduca di Toscana dal 1569) porta avanti con fermezza, nell'ambito di un articolato programma di politica culturale tendente a valorizzare le risorse e le potenzialità del suo Stato<sup>1</sup>. Non può passare inosservato che tale sostegno viene messo in scena e pubblicizzato dentro Palazzo Ducale<sup>2</sup>, simbolo della rinascita medicea dopo la stagione repubblicana (1495-1529) e corte dal respiro europeo negli anni Sessanta. Più dettagliatamente, dentro la Sala del Duca che quella rinascita racconta. Innanzitutto attraverso il linguaggio architettonico del nuovo assetto, affidato dal 1542 allo scultore Baccio Bandinelli e all'architetto Giuliano di Baccio d'Agnolo e dal 1555 al Vasari, con l'obiettivo costante di adeguare lo spazio alla funzione di sede del principe per l'Udienza nella capitale dello Stato. In secondo luogo attraverso il linguaggio della pittura di Vasari, che dall'alto del soffit-

\* Dedico il saggio a Matteo Palumbo, per il dialogo continuo sui rapporti tra letteratura e arti e su molto altro.

<sup>1</sup> Cfr. PASQUALE SABBATINO, *La commedia delle lingue nel teatro di Palazzo Vecchio. Il tipo del napoletano e il fiorentino Cini*, in *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 205-254.

<sup>2</sup> Palazzo dei Priori diviene nel XV secolo Palazzo della Signoria (è il nome dell'organismo della Repubblica fiorentina) e Palazzo Ducale dal 1540.

to celebra le vittorie della Firenze medicea e la glorificazione del Duca Cosimo I.

La commedia del Cini, pisano di nascita e fiorentino di adozione per volere del Duca, si propone di portare in scena, con effetto di propaganda teatrale della linea culturale di Cosimo I, personaggi che citano, tra parafrasi, deformazione e parodia, i trattatisti che dibattono sulla lingua (in particolare Bembo e Varchi) o chiamano in causa gli autori della letteratura italiana e la folta schiera dei commentatori e dei vocabolaristi. *La vedova*, allora, è una commedia che da un lato si nutre di testi della letteratura e di strumenti per lo studio della lingua, dall'altro interagisce con le immagini dipinte della celebrazione vasariana del duca.

Proviamo a ricostruire quello che avvenne il 1° maggio 1569, quando *La Vedova* va in scena. Da giorni la corte è in fermento per i festeggiamenti in onore dell'arciduca Carlo d'Austria, fratello di Giovanna (dal 1565 moglie del principe di Firenze e Siena Francesco I, il primogenito di Cosimo). La struttura teatrale temporanea, già realizzata da Vasari per l'evento nuziale del 1565 e montabile in circa otto ore<sup>3</sup>, ha il palco e il retropalco nella testata meridionale, su via della Ninna, verso l'Arno. Da lì, secondo l'ipotesi elaborata da Ludovico Zorzi e Cesare Lisi in occasione della mostra *Il luogo teatrale* (Firenze, 1975)<sup>4</sup>, partono le gradinate della platea, con disposizione

<sup>3</sup> Cfr. *L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria nelle narrazioni del tempo e da lettere inedite di Vincenzo Borghini e di Giorgio Vasari illustrato con disegni originali*, a cura di Piero Ginori Conti, Firenze, Olschki, 1936; ANDREA GAREFFI, *Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini. La riduzione manieristica degli opposti, l'arte innaturale*, in *Voci dipinte. Figura e parola nel Manierismo italiano*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 83-109; MARCO DEZZI BARDESCHI, *L'apparire e l'essere. Gli apparati del 1565 per le nozze di Francesco de' Medici con Maria Giovanna d'Austria: Palazzo Vecchio*, in «Quaderni di teatro», III, 1981, 12, pp. 173-200; ENRICA BENINI, *Il teatro del Vasari per le nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria*, in «Quaderni di teatro», IV, 1982, 15, pp. 136-150; ANNA MARIA TESTAVERDE, *Informazioni sul teatro vasariano del 1565 dai registri contabili*, in «Medioevo e Rinascimento», 1992, VI/n.s. III, pp. 83-95; il catalogo *Firenze 1565: della magnificenza civile, gli apparati per le nozze di Francesco I de' Medici e Giovanna d'Austria*, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana, 2015 (Mostra a cura di Cristina Acidini, Marco Dezzi Bardeschi e Luigi Zangheri, Palazzo Panciatichi, 18 dicembre 2015-31 gennaio 2016).

<sup>4</sup> Cfr. *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti (Parigi-Firenze, Palazzo Medici Riccardi, Museo Mediceo, 31 maggio-31 ottobre 1975)*, catalogo a cura di Mario Fabbri, Elvira Garbero Zorzi, Anna Maria Petrioli Tofani, introduzione di Ludovico Zorzi, Milano, Electa, 1975; *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, catalogo della mostra a cura di Elvira Garbero Zorzi e Mario Speren-



longitudinale, sui due lati maggiori della Sala e i Medici sono sul palco dei principi al centro. Ma le riflessioni sul teatro antico, di Flavio Biondo e Leon Battista Alberti prima e del Vasari poi, gli studi sulla fortuna di Vitruvio tra Quattrocento e Cinquecento, in particolare di Vincenzo Borghini collaboratore di Vasari nell'apparato nuziale del 1565<sup>5</sup>, autorizzano a formulare l'ipotesi alternativa di «una cavea emicicla vitruviana inserita nella pianta regolare» della Sala del Duca: una gradinata curvilinea, ad anfiteatro, «un uso ormai entrato nella pratica» come ritiene l'autorevole architetto e teorico dell'architettura Sebastiano Serlio nel *Secondo libro di Prospettiva* (Parigi, Jean Barbé, 1545), dove esibisce una pianta vitruviana del teatro, e come lascia supporre Cini («i gradi che intorno la rigiravano») nella descrizione anonima della Sala<sup>6</sup>.

Tra il pubblico c'è il domenicano Egnazio Danti, allora impegnato al servizio di Cosimo per i dipinti cartografici delle regioni del mondo nel Guardaroba di Palazzo Vecchio. La testimonianza è depositata nei suoi «comentarii» al testo *Le due regole della prospettiva pratica* di Iacomo Barozzi da Vignola (Roma, Zannetti, 1583). A distanza di quattordici anni racconta di aver visto in quella occasione la scena girevole<sup>7</sup> e spiega le tecniche con il supporto di una figura

---

zi (Firenze, 10 aprile-9 settembre 2001), Firenze, Olschki, 2001: in particolare si vedano le integrazioni e gli aggiornamenti di ANNA MARIA TESTAVERDE, *Il salone dei Cinquecento nel Palazzo della Signoria: l'«aula regia»* (pp. 157-159) e *Palazzo degli Uffizi: il teatro mediceo* (pp. 196-198).

<sup>5</sup> Cfr. ANNA MARIA TESTAVERDE, *La biblioteca erudita di don Vincenzo Borghini, in Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, II, Firenze, Olschki, 1983, pp. 611-643; EAD., *Teorie e pratiche nei progetti teatrali di Giorgio Vasari*, nell'opera collettiva *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere*, Atti del convegno di studi (Arezzo, 7-8 maggio 2003), a cura di Maddalena Spagnolo e Paolo Torriti, Montepulciano, Le Balze, 2004, pp. 63-75; SARA MAMONE-ANNA MARIA TESTAVERDE, *Vincenzo Borghini e gli esordi di una tradizione: le feste fiorentine del 1565 e i prodromi lionesi del 1548*, in *Fra lo «spedale» e il principe. Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Atti del convegno (Firenze, 21-22 marzo 2002), a cura di Gustavo Bertoli, Riccardo Drusi, Padova, Il Poligrafo, 2005, pp. 65-78.

<sup>6</sup> Cfr. ANNA MARIA TESTAVERDE, *Teorie e pratiche nei progetti teatrali di Giorgio Vasari*, cit., pp. 68-69 (da cui si cita); EAD., *L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)*, in «Drammaturgia», XII / n.s. 2, 2015, pp. 45-69: 46-51.

<sup>7</sup> Il meccanismo per la scena girevole, ritenuto da Danti una vera novità nel 1565, è già presente nei dialoghi *I marmi* (1552) di Anton Francesco Doni a proposito di «uno sconosciuto allestimento teatrale che potrebbe essere stato organizzato dall'attiva Accademia Fiorentina, centro culturale che in quegli anni annoverava tra i suoi iscritti lo stesso Vasari [...]. La descrizione della «scena sopra un perno che si voltava a poco a poco» offre l'inattesa testimonianza dell'impiego di un sistema di mutazione scenica (*i pe-*

che riproduce schematicamente la complessa macchina di mutazione scenica, i *periaktoi*<sup>8</sup>. Sul palcoscenico, allestito nella Sala del Duca, ci sono strutture lignee dalla forma di prisma triangolare, che recano su ogni parete o lato la pittura di una parte della veduta scenografica. Ruotando su perni infissi nel piancito, si ottengono fino a tre mutazioni sceniche.

La stampa della *Vedova*, più che fornire una didascalia per il cambio di scena, racconta al passato il cambio di scena che ci fu il 1° maggio 1569, quando alla fine del secondo atto si vide «con artificio meraviglioso girare & mutare tutta la prospettiva»<sup>9</sup>. La prima scenografia rappresenta «una delle parti della città» e la seconda «alcune delle più magnifiche ville & de' più vezzosi giardini dell'amenissima Arcetri», fuori Porta san Giorgio.

Nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi è conservato il disegno a matita, penna e acquarello, della prima scenografia, firmato da «Baldassarre Lanci da Urbino ingegnere» (404 P)<sup>10</sup>. Sulla destra, la facciata del Palazzo Ducale in Piazza della Signoria con il *David* di Michelangelo e l'*Ercole e Caco* di Baccio Bandinelli; sullo sfondo svettano, al di sopra degli edifici che costeggiano la strada, il campanile di Giotto e la cupola del Brunelleschi. Il verosimile scenografico contribuisce a stabilire, per l'intera durata dello spettacolo, una solidarietà tra l'autore e il pubblico della corte. Infatti le immagini della città, dentro e fuori le mura, tranquillizzano il pubblico su quanto avviene nello spazio scenico, dove, a conferma del trionfo di Cosimo nella città e nello stato e del trionfo raccontato in pittura dal Vasari nella Sala del Duca, non ci sarà alcun ribaltamen-

---

*riaktoi*) [...]. La complessità scenotecnica descritta dal Doni anticipa di alcuni anni le "meraviglie" progettate nel teatro vasariano del 1565 che, alla luce di questa nuova testimonianza, sembra piuttosto rappresentare un'occasione in cui l'architetto avrebbe potenziato al meglio alcune soluzioni di pratica scena di antica tradizione» (ANNA MARIA TESTAVERDE, *Teorie e pratiche nei progetti teatrali di Giorgio Vasari*, cit., p. 67).

<sup>8</sup> IACOMO BAROZZI DA VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica [...] con i comentarij del R. P. M. Egnatio Danti dell'ordine de Predicatori, Matematico dello Studio di Bologna*, Roma, Zanetti, 1583, pp. 91-92 (la testimonianza di Danti è riprodotta in FERRUCCIO MAROTTI, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 212-218 e in *Il teatro italiano*, II. *La commedia del Cinquecento*, a cura di Guido Davico Bonino, t. I, Torino, Einaudi, 1977, p. 486).

<sup>9</sup> GIOVAN BATTISTA CINI, *La vedova*, cit., p. 69.

<sup>10</sup> Cfr. *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II*, Mostra di disegni e incisioni, Catalogo a cura di Giovanna Gaeta Bertelà e Annamaria Petrioli Tofani, Firenze, Olschki, 1969, pp. 27-29 e tav. n. 9.

to linguistico, bensì l'affermazione del primato del fiorentino. La sfilata carnevalesca delle lingue tutte italiane, dunque, avviene all'insegna dell'egemonia e del trionfo del fiorentino<sup>11</sup>.

Nel luogo del *prologo* e in sostituzione («son fra voi disceso in vece | del Prologo») appare il personaggio rappresentante il Riso («io sono | quel festoso et da voi tanto bramato | *Riso*, dall'allegrezza ad un medesimo | parto prodotto col *Gioco*»), per spiegare ai «nobili | ascoltatori» di corte, raccolti nel Palazzo Vecchio, attorno a Carlo d'Austria, a Cosimo de' Medici e al figlio Francesco, che le coordinate spazio-temporali della commedia sono quelle di un carnevale delle lingue («diverse lingue, | ma però tutte italiane, & pel lungo | uso assai intelligibili»), tra «mille | bei giuochi & mille burle facetissime | & stravaganti»<sup>12</sup> destinati a provocare il riso. L'apparente plurilinguismo della commedia, allora, non è l'affermazione della democrazia linguistica, ma solo un espediente voluto dal commediografo, «autor nuovo, d'una nuova | commedia»<sup>13</sup>, per ridere delle lingue «ridicole | & goffe»<sup>14</sup> e far trionfare la tersa e vaga lingua fiorentina.

Le altre lingue d'Italia possono entrare nella letteratura, ma solo nel genere comico, come zanni destinati a recitare il ruolo del contrasto rispetto al fiorentino, non quello dell'opposizione. Il genere è una garanzia per il nobile pubblico fiorentino, il quale già sa e lo riascolta nel prologo che la situazione esistente rimane ben salda e la commedia del plurilinguismo è in realtà la commedia che esalta il monolinguisma fiorentino.

La preziosa testimonianza di Egnazio Danti informa che, durante il cambio della scenografia, ci furono ben sei intermezzi (pubbli-

<sup>11</sup> C'è, dunque, uno stretto legame tra la vicenda della commedia dei dialetti e la scena a Firenze dentro e fuori le mura. Povoledo, invece, non tenendo conto della problematica linguistica della commedia e della tesi filoflorentina, finisce col non comprendere quel legame. Cfr. ELENA POVOLEDO, *Origine e aspetti della scenografia in Italia. Dalla fine del Quattrocento agli intermezzi fiorentini del 1858*, in NINO PIROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo, Torino, Einaudi, 1975<sup>2</sup>, pp. 428-429 («La vicenda della commedia, circoscritta per forza tra la casa di Messer Marino mercante veneziano e la casa-albergo dell'Imbroglia, non richiedeva né piazza dei Signori né la veduta di Arcetri»; «nulla richiede, nell'azione o nel dialogo, la presenza di piazza dei Signori introdotta in scena evidentemente aulica»).

<sup>12</sup> GIOVAN BATTISTA CINI, *La vedova*, cit., pp. 5-6.

<sup>13</sup> Ivi, p. 5.

<sup>14</sup> Ivi, p. 7.

cati nella raccolta, attribuita a Cini, *Descrizione dell'Intermedii fatti nel felicissimo Palazzo del Gran Duca Cosimo, & del suo Illustriss. figliuolo Principe di Firenze, & di Siena. Per honorar la illustris. presenza della Sereniss. Altezza dello Eccellentissimo Arciduca d'Austria. Il primo giorno di Maggio, l'anno mdlxix*, Firenze, Bartolomeo Sermantelli, 1569)<sup>15</sup>. Di particolare rilievo sono i primi due intermezzi e il sesto. Nel primo la Fama, dialogando con giovani fiorentini, celebra il tempo passato e presente, nel secondo la maga tessala Eritone, dialogando con gli spiriti delle grandi figure del passato, esalta la potenza presente e preannuncia la grandezza del tempo futuro<sup>16</sup>. Nel terzo gli dei del cielo, scendendo nella Sala del Duca, onorano il dio sulla terra, Cosimo I, la cui glorificazione è al centro del programma pittorico del soffitto, che impegnò tra il 1563 e il 1565 il Vasari e i suoi collaboratori.

Il dipinto (fig. 1) è descritto nei *Ragionamenti del sig. caualiere Giorgio Vasari pittore et architetto aretino. Sopra le inuentioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo di loro Altezze Serenissime. [...] Insieme con la inuentione della pittura da lui cominciata nella cupola* (Firenze, Filippo Giunti, 1588), curati dal nipote Giorgio Vasari il giovane<sup>17</sup>. L'artista, in veste di interlocutore, conferma la rappresentazione divina del duca. Il tondo posto al centro è «la chiave e la conclusione» di tutte le altre «storie antiche e moderne» di Firenze dipinte nella Sala, le quali sono state «quasi [...] una scala» che ha condotto Co-

<sup>15</sup> Gli intermedi per *La vedova* sono raccontati anche nel *Raccolto delle feste fatte in Fiorenza dalli Ill.mi et Ecc.mi Nostri Signori e padroni il Sig. Duca, et il Sig. Principe di Fiorenza, et di Siena nella venuta del Serenissimo Arciduca Carlo d'Austria per honorarne la presenza di sua Altezza*, Firenze, Giunti, 1569, pp. 9-16. Cfr. NINO PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit., pp. 212-216; ELENA POVOLEDO, *Origini e aspetti della scenografia in Italia*, cit., pp. 428-431. Nel *Raccolto delle feste fatte in Fiorenza*, cit., p. 11, si legge una indicazione («vi narrerò lo apparato, & il contenuto di essi Intermedi in brevi parole, riservando il restante a vedere nella descrizione di essi data in luce – secondo si dice – dall'Autore»), da cui «pare evidente – come osserva Pirrotta – che la frase si riferisca alla *Descrizione*» (p. 262).

<sup>16</sup> ELENA POVOLEDO, *Origini e aspetti della scenografia in Italia*, cit., pp. 429-430. Per la concezione che il Cini ha degli intermedi, sulla cui utilità e funzione allora molto si discuteva, cfr. le indicazioni che egli stesso fornisce in occasione del primo intermedio della commedia *Il baratto*, cit., pp. 27-28. In particolare il Cini approva «che gli intermedii in feste sì principali debbiano farsi» e mostra di preferire quegli intermedi che alludono «a quei personaggi o a quella azione a cui cagione e a cui onore la festa si fa celebrare».

<sup>17</sup> Cfr. VINCENZO CAPUTO, «*Dar spirto a' marmi, a i color fiato e vita*». *Giorgio Vasari scrittore*, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 65-75.



Fig. 1 Giorgio Vasari, *L'apoteosi di Cosimo I*, Salone dei Cinquecento, Palazzo Vecchio, Firenze (© 2019 Foto Scala)

simo I «nella gloria e nella felicità presente» e il suo Stato nella «quiete», nel «riposo» e nella «pace» che i cittadini godono. Per questo «il signor duca Cosimo» è raffigurato come un dio «trionfante e glorioso, coronato da una Firenze con corona di quercia». Inoltre, poiché Firenze è la città «principale e metropoli» dello Stato toscano e si regge «con le XXI arti maggiori e minori, alle quali non solo le città tutte, ma il distretto e dominio viene sottoposto», Vasari dispone i putti tutto intorno a Cosimo in gloria, ciascuno dei quali «tiene l'insegna di queste arti e l'armi della città e comunità di Firenze»<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> GIORGIO VASARI, *Ragionamenti di Palazzo Vecchio. Entretiens du Palazzo Vecchio. Édition bilingue*, Introduction, traduction et notes de Roland Le Mollé, texte établi par Davide Canfora, Paris, Les Belles Lettres, 2007, pp. 233-234.

## 2. L'«APOTEOSI DI COSIMO I» NELLA PITTURA DEL VASARI E NELLA COMMEDIA DI CINI

Durante la rappresentazione teatrale entrano ed escono personaggi che parlano il terso toscano e ben quattro lingue goffe e ridicole: il napoletano, il siciliano, il veneziano e il bergamasco. Ma tutto è giocato soprattutto sui duelli linguistici del giovane fiorentino Sennuccio e del napoletano Cola Francesco Vacantiello, sul quale grava l'accusa di essere «un degl'amanti, & il più favorito, | et quel che possedeva [...] | Cornelia»<sup>19</sup>, moglie del fiorentino Federigo. Pur di venire a capo della questione – fondamentale dal suo punto di vista – riguardante la fedeltà della moglie, Federigo si finge morto e assume altra identità, quella di Gostanzo, come svela a Sennuccio:

citazione [...] io mi mutai la prima cosa  
il nome; feci da ciascun chiamarmi  
Gostanzo; mi trasfigurai con l'abito,  
et con la barba, & con la peza all'occhio  
come tu vedi; presi nuova patria,  
nuova professione, mutai la voce  
quanto più potetti, & al fin mi resi  
tutto diverso da me stesso: perché  
io non vo' che nessuno altro, che tu  
m'abbia se non per morto [...]»<sup>20</sup>.

Nessuno può riconoscere Federigo trasformatosi in Gostanzo all'infuori di Sennuccio, un tempo compagno di studi, al quale Gostanzo affida l'incarico di pedinare Cola Francesco nel modo più semplice, divenendone servitore.

Nella scena III dell'atto primo, Cola Francesco esordisce con una provocazione morbida, esibendo un raffronto tra Firenze e Napoli, fatto senza graffiare, nei modi di un campanilismo annacquato, destinato a suscitare solo il riso tra il pubblico della corte:

Vonno pur dicer: «Fiorenza, Fiorenza  
è lo fior dello munno». Val chiù Napuli,  
con chillo suo passeiar della sera,  
che cientomilia Fiorenze [...]»<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> GIOVAN BATTISTA CINI, *La vedova*, cit., p. 24.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 27-28.

<sup>21</sup> Ivi, p. 31.

Il motivo ritorna più volte. Così più avanti, nella scena quarta dell'atto secondo, alle affermazioni di Cola Francesco:

[...] Napole, ah? non sai ca Napole  
è Napole gentile?<sup>22</sup>

Sennuccio replica per le rime e in modo davvero graffiante:

[...] La gentileza,  
disse un poeta, vien da' canterelli:  
et quanto a me, [...], so bene  
ch'io non scambierei Firenze mai  
o Venezia per Napoli<sup>23</sup>.

Dunque la dose viene rincarata da Sennuccio, che scomoda Luigi Pulci, inviato da Lorenzo il Magnifico a Napoli nel 1471, e cita il sonetto caudato *Chi levassi la foglia, il maglio e 'l loco*, nel quale il poeta aveva già colto e fissato lo scontro ingiurioso tra il napoletano, che chiede: «Che buogli dicer di Napoli jentile?», e il fiorentino, che risponde: «La gentilezza sta ne' cantarelli | [...] e parmi un bel porcile!»<sup>24</sup>, alludendo «forse», come suggerisce Benedetto Croce, «all'uso di vuotare i vasi immondi sulla spiaggia del mare» e mettendo il dito sulla condizione igienica di Napoli<sup>25</sup>.

Nel 1588, dopo quasi diciannove anni, il marchese napoletano Giovan Battista Del Tufo si concede una replica e una rivincita nei «sette ragionamenti per i sette giorni della settimana» *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*. Infatti, giocando con la rima *-ile*, sostituisce la coppia rimica *gentile-porcile* di Pulci e Cini con *gentile-signorile* dove è sempre *aprile*, con la trasformazione della città-metropoli in città-giardino<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Ivi, p. 60.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 60-61.

<sup>24</sup> *Poesia italiana del Quattrocento*, a cura di Carlo Oliva, Milano, Garzanti, 1978, p. 37.

<sup>25</sup> BENEDETTO CROCE, *Il tipo del napoletano nella commedia* (1898), in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1924<sup>2</sup>, pp. 256-257.

<sup>26</sup> GIOVAN BATTISTA DEL TUFO, *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, a cura di Olga Silvana Casale e Mariateresa Colotti, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 100-101. Cfr. PASQUALE SABBATINO, *Scritture e atlanti di viaggio. Dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci, 2015, pp. 100-108.

La questione linguistica viene presto al pettine. Infatti, in II, 4, Cola Francesco, rivolgendosi a Sennuccio con un accattivante «core mio», dapprima ripete quello di cui il fiorentino si vanta («come mi dici»), cioè l'aver frequentato in molte città d'Italia, da «Benezia» a «Padua», da «Belogna» a Roma e Siena, «tanti valient'ommeni de chessa | lengua toscana», poi pone un preciso quesito, molto inquietante per i fiorentini del tempo:

[...] hai visto mai  
 nullo che meglio lo saccia de mene?  
 Et che meglio la scriva? &, quanno boglio,  
 che meglio ancora la parli?<sup>27</sup>

La rivendicazione di Cola Francesco, proveniente dal Viceregno di Napoli, di parlare e scrivere il toscano meglio dei veneziani, dei padovani, dei romani e dei senesi, è solo l'avvio, nello stile del personaggio «vanissimo» e «vantator», per esporre e far propria l'argomentazione del Bembo: il toscano aulico può essere ben conosciuto solo dai non toscani, grazie all'imitazione dei modelli alti e perfetti, Petrarca e Boccaccio. Ma ai toscani di nascita, secondo Bembo e il suo interprete Cola Francesco, è riservato il destino di apprendere la lingua dalle nutrici e dalle domestiche:

[...] & vògliote  
 dicere chiu innella, Sennuccio, & chesta  
 non è sol mia opinione, ma d'autri  
 uommeni granni: cha li for«astieri  
 la sanno multo meglio che vui stissi  
 toscani.

[...] Et sai perché?  
 Perché nui autri avimmo lo Boccaccio,  
 et lo Petracca per mastri: ma vui  
 avite o le notriccie, o le fantesche,  
 o altra simil sorte di persone  
 ignorante<sup>28</sup>.

Nel dichiarare che quanto sta dicendo non è opinione sua, ma di «uommeni granni», Cola Francesco fa riferimento proprio al princi-

<sup>27</sup> GIOVAN BATTISTA CINI, *La vedova*, cit., p. 58.

<sup>28</sup> *Ibidem*.



pe dei grammatici del Cinquecento, Pietro Bembo, che nel dialogo *Prose della volgar lingua* (1525), mette a confronto due tesi (I, xv-xvi). Da una parte quella esposta dal personaggio dialogante Giuliano de' Medici (poi duca di Nemours) a favore del fiorentino moderno e popolare: «il cielo» benigno «ha fatto [...] natio e proprio» ai fiorentini «quel parlare» estraneo («istrano») agli «altri italiani uomini», i quali potranno parlare fiorentino solo «per elezzione». Dall'altra la tesi bembiana esposta dal personaggio dialogante Carlo Bembo: è vero, i fiorentini apprendono la lingua «senza [...] fatica [...] nella culla e nelle fasce», mentre tutti gli altri l'apprendono «dagli auttori» e «il più delle volte con l'ossa dure disagogosamente». Ma questo – continua Carlo Bembo – pone un problema, piuttosto grave: «e viemmi talora in openione di credere che l'essere a questi tempi nato fiorentino, a ben volere fiorentino scrivere, non sia di molto vantaggio». Infatti coloro che nascono e vivono a Firenze, credono di conoscere «a bastanza» il fiorentino, per cui si fermano al «popolare uso» e non si spingono al livello superiore, ma il fiorentino popolare «non è mai così gentile, così vago, come sono le buone scritture». I forestieri, invece, apprendono il fiorentino dai «buoni libri», dai modelli perfetti di Petrarca e Boccaccio, che insegnano la lingua «vaga e gentile», con il risultato che «non così propriamente né così riguardevolmente» scrivono i fiorentini, come invece «scrivono degli altri»<sup>29</sup>.

Nella *Vedova* Cini affida la derisione del bembismo e di tutti gli avversari della tesi fiorentinista a Sennuccio, che, stando al gioco delle parti, veste gli abiti del servitore, ma in realtà è un uomo colto e parla il fiorentino medio: il personaggio adatto per essere elevato a portavoce del nuovo orientamento linguistico del Varchi (scomparso nel 1565). Se negli anni Quaranta, riammesso a Firenze da Cosimo e nominato console nell'Accademia fiorentina, il Varchi apre le porte della città saldamente antibembiana al classicismo del Bembo, negli anni Sessanta invece affida all'*Ercolano* (ultimato e discusso tra il 1560 e il 1565, pubblicato postumo nel 1570) la revisione e il ribaltamento della teoria del Bembo, dando dignità e autorità al fioren-

<sup>29</sup> *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di Mario Pozzi, t. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 99-100.

tino parlato delle persone colte da raccordare e affiancare ai modelli classici della scrittura<sup>30</sup>.

In II, 4, di fronte ai continui scivoloni del bembiano Cola Francesco nei ridicoli tentativi di parlare toscano, Sennuccio coglie la palla al volo per affermare invece, sulle orme della nuova posizione del Varchi, che i parlanti fiorentini sono avvantaggiati dalla loro condizione e che soggiornare a Firenze è molto utile, anzi necessario, per l'apprendimento del fiorentino vivo, della lingua media parlata dal popolo, diversa dalla lingua bassa parlata dal «popolazzo»:

[...] Oh, perché non può essere,  
che qui sia chi gli legga, & che gl'osservi,  
et che gl'intenda forse molto meglio  
de' forestieri? Anzi che 'l ber col latte,  
la lingua reput'io che giovi tanto  
che quei proprii toscani, quei naturali  
fiorentini, ch'essi han sparsi pe' loro  
scritti, non possin esser bene intesi,  
fuor che da quei, che gl'hanno dalle balie  
et col latte imparati<sup>31</sup>.

Sennuccio, con sottile ironia, sostiene che il popolaresco uso – dal Bembo ritenuto dannoso ai Fiorentini a causa della «occulta forza della lunga usanza» (*Prose della volgar lingua*, I, XVI)<sup>32</sup> – è ugualmente dannoso a coloro che, nati nelle diverse aree della penisola italiana, sono influenzati negativamente dalla forza occulta delle altre parlate naturali. Proprio come capita ai personaggi della commedia e in particolare a Cola Francesco. Infatti, nel mettere mano al personale, anzi personalissimo, vocabolario petrarchesco, Cola Francesco mescola e accumula qualche rara voce di registro alto, proveniente dal *Canzoniere*, e il lessico napoletano di registro basso. Cola Francesco, allora, «segue il Bembo solo nelle enunciazioni teoriche, non nella prassi

<sup>30</sup> Cfr. MAURIZIO VITALE, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1984, pp. 90-94; *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, a cura di Mario Pozzi, Torino, Utet, 1988, pp. 433-439; CLAUDIO MARAZZINI, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 150-169; SALVATORE LO RE, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana, Ed. Vecchiarelli, 2008.

<sup>31</sup> GIOVAN BATTISTA CINI, *La vedova*, cit., p. 59.

<sup>32</sup> *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di Mario Pozzi, cit., t. I, p. 100.

linguistica»<sup>33</sup>. Da qui la battuta di Sennuccio, che, rivolto al pubblico fiorentino e stando dalla parte della platea, tesse ironicamente l'elogio di Cola Francesco: « Oh che nuovo Petrarca!» (II, 5)<sup>34</sup>.

Cini, attraverso le parole di Sennuccio, allude senza mezzi termini a un preciso ed eclatante evento editoriale del 1560, quando il casertano Ludovico Paterno pubblicò a Venezia quell'immenso contenitore di un migliaio circa di testi lirici, con il titolo *Nuovo Petrarca* (Valvassori), articolando l'insieme in quattro parti, «in vita e in morte di Madonna Mirtia, la terza de' varii soggetti, e la quarta de' Trionfi». Il titolo della raccolta fu nello stesso anno ritrattato e sostituito con quello generico di *Rime* e, in seguito, con il nome della Laura di turno, *Mirzia* (parte I e II, Napoli, Scotto, 1564; parte terza, Palermo, Maida, 1568)<sup>35</sup>. La scrittura manierista di Paterno è fortemente rappresentativa della condizione della lirica volgare a Napoli nel secondo Cinquecento, quando l'imitazione petrarchesca ormai cede il passo alla riproduzione, per accumulo, variazione, ripetizione, moltiplicazione, di voci provenienti dal vocabolario del Petrarca, separate definitivamente dall'organismo di partenza del *Canzoniere* e accostate senza misura, fino al sovraffollamento, entro gli spazi metrici. La battuta di Sennuccio, nelle mani di Cini, funziona come una puntuale accusa: il tipo del napoletano che va in scena appartiene alla famiglia dei lirici napoletani, che possono vantare di avere il «nuovo Petrarca» Ludovico Paterno e il «nuovo Petrarca», anzi il Petrarca «resuscitato» Cola Francesco (II, 5)<sup>36</sup>.

Solo un'altra pennellata parodica, l'ultima in questa sede. Cola Francesco, non contento di sembrare il Petrarca risuscitato, va oltre, atteggiandosi a chi sa più del Petrarca, al punto da mettere in discus-

<sup>33</sup> Cfr. PIETRO TRIFONE, *L'italiano a teatro*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, II. *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, p. 86.

<sup>34</sup> GIOVAN BATTISTA CINI, *La vedova*, cit., p. 64.

<sup>35</sup> Cfr. GIORGIO PETROCCHI, *La letteratura del pieno e del tardo Rinascimento*, nell'opera collettiva *Storia di Napoli*, v, t. I, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1972, p. 306; GIULIO FERRONI-AMEDEO QUONDAM, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 340-342; AMEDEO QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1976, pp. 65-75; EZIO RAIMONDI, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994<sup>2</sup>, p. 275; GUGLIELMO GORNI, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, dir. Alberto Asor Rosa, III, I, *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, p. 510.

<sup>36</sup> GIOVAN BATTISTA CINI, *La vedova*, cit., p. 68.

sione persino la perfezione del modello con la saccente esposizione di «certi [...] dubbi | nuovi [...] supra lo Petrarca, | belli, a fe', e mirabili». Finalmente in III, 5, Cola Francesco espone i suoi dubbi al fiorentino Gostanzo, «da tutti canosciuto | per 'no gran mastro de chesso parlare | toscano»<sup>37</sup>, e assurge a chiosatore del modello, il Petrarca, e di un buon numero di letterati, da Pietro Bembo a Giovanni della Casa, da Francesco Maria Molza a Luigi Alamanni, da Annibale Caro a Ludovico Martelli, dal Iacopo Sannazaro a Bernardino Rota e Luigi Tansillo. Ha una lunga serie di osservazioni (grammaticali, lessicali) e un elenco di non pochi errori riscontrabili nei poeti, ma per fortuna del pubblico e dei lettori si limita a darne un assaggio. Quanto basta per suscitare risate sonore. È il caso, ad esempio, dell'annotazione a «chill'ommo galante», Dante, in margine al sonetto *Piangete, amanti, poi che piange Amore* (*Vita Nuova*, VIII), vv. 3-4:

Amor sente a Pietà donne chiamare,  
mostrando amaro duol per occhi fore [...]<sup>38</sup>.

L'immagine del piangere attraverso gli occhi, afferma Cola Francesco con una presunzione irritante, è costruita con particolari ridondanti, dal momento che non si può certo piangere «per li calcagni».

Nell'esibire le «osservazioni | nove e de multa gran suttilitate», Cola Francesco, che poco prima ha indossato gli abiti del «nuovo Petrarca» napoletano, veste ora i panni del grammatico, del vocabolarista e del commentatore, tutte figure professionali di rilievo, e non solo a Napoli, durante il Cinquecento, quando si registra una parabola crescente di grammatiche, vocabolari, commenti. La natura comica delle osservazioni mosse dal napoletano e bembiano Cola Francesco getta discredito non tanto sulle suddette figure professionali, bensì sui forestieri che credono di poter esercitare quelle professioni.

Siamo giunti al cuore della svolta voluta da Cosimo I e ribadita nella *Vedova*: l'affermazione del primato fiorentino è decisiva – nei piani politici del Duca – per l'egemonia di Firenze sulla lingua e nel-

<sup>37</sup> Ivi, p. 92.

<sup>38</sup> DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, p. 56.

la cultura nella nostra penisola. Se durante la prima metà del Cinquecento i contributi delle altre regioni sono stati determinanti nel processo di regolamentazione del volgare, con trattati, grammatiche e raccolte lessicografiche, nella seconda metà del secolo Firenze riconquista l'egemonia in ambito linguistico, grazie alle ambizioni di Cosimo che sviluppa e finanzia un'articolata politica culturale. Infatti il Duca può contare in particolare sull'appoggio pieno dell'Accademia fiorentina, alla quale ha assegnato un finanziamento con una legge del 1542<sup>39</sup>. E può contare sul Varchi dell'ultima stagione, che fa i conti con il bembismo e si chiede negli anni Sessanta: «quale è stata la cagione che i Fiorentini, essendo veramente padroni, e giustamente signori di così pregiata, e onorata lingua, [...] l'abbiano quasi perduta, e i forestieri sene siano poco meno che insignoriti; perciocché in tutti gli scritti che vanno attorno così latini, come volgari, dovunque, e quantunque occorre di nominarla, si chiama spessissime volte italiana, e spesse toscana, ma fiorentina radissime, e piuttosto non mai; è ciò proceduto dalla negligenza de' fiorentini, o dalla diligenza de' forestieri? Chiamo forestieri così i toscani, come gl'italiani, per distinguergli dai fiorentini»<sup>40</sup>. Inoltre il giovane Lionardo Salviati nell'*Orazione in lode della fiorentina lingua* (1564) esorta i soci dell'Accademia fiorentina alla mobilitazione per ridare a Firenze il dominio della lingua: «Risentiamoci, risentiamoci, risentiamoci una volta, e facciamo cosa degna d'animi fiorentini. Ripigliamo le ragioni, racquistiamo il possesso, riguadagniamo il dominio delle cose nostre, uditori. Ritorniamoci tutta la nostra giuridica autorità, e facciamo sì che s'accorgano costoro [i forestieri], che se noi siamo stati pazienti e agevoli per così lungo spazio, ciò è addivenuto per nostra propria benignità, non per mancanza d'animo, né perché ci siamo delle nostre ragioni diffidati. O che orrevol cosa, o che notabil opera, o che lodevol fatto sarà egli, ascoltanti, [...] levarci questa noja dattorno. Che dolcezza dappoi, che contento, che frutto sarà il nostro di sì breve fatica? Che siccome Firenze, siccome questa patria, siccome questo popolo meglio e più leggiadramente ch'alcu-

<sup>39</sup> Cfr. GIOVANNI NENCIONI, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, p. 216.

<sup>40</sup> BENEDETTO VARCHI, *L'Ercolano*, introduzione di Maurizio Vitale, ripr. facs. dell'ed. Milano, Società tipografica de' Classici italiani, 1804, II, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979, p. 406. Si veda *L'Ercolano*, edizione critica a cura di Antonio Sorella, presentazione di Paolo Trovato, 2 voll., Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 1995.

no altro favella, e siccome ella ha dato gli autori alla lingua; così più in Firenze che in alcuno altro luogo, alla sua pulitezza, alla sua candidezza, al suo esaltamento tutto giorno s'attenda. Allora sì che noi la vedremo fiorire, e render frutto per altra guisa, che al presente non fa. Questa Accademia darà le regole della lingua. Questa dell'altre lingue caverà le scienze, nella sua trasportandole»<sup>41</sup>.

Il Cini, dunque, mette in scena, nella Sala del Duca, la mobilitazione degli uomini di cultura a sostegno della politica linguistica di Cosimo I. Siamo di fronte a un teatro, allora, che volutamente interagisce con il racconto pittorico dei trionfi del Duca e ne continua la trama, ma per ritornare allo stesso finale e consolidarlo: il trionfante e glorioso Cosimo I, coronato da Firenze con la corona di quercia, governa con il consenso delle XXI arti maggiori e minori, come rappresenta Vasari nel tondo del soffitto, e soprattutto con il consenso degli intellettuali, come Cini afferma con le parole in scena.

<sup>41</sup> LIONARDO SALVIATI, *Opere*, v. *Orazioni*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1810, p. 78.