

Alcune note su «Piansi e cantai» del Bembo

Giovanni Ferroni

I rilievi su *Piansi e cantai* che qui si presentano saranno estremamente contenuti e tesi non tanto a schiudere nuove e più generali interpretazioni dell'esercizio lirico bembiano quanto piuttosto ad affinare la precisione della nostra lettura nell'esercizio sul singolo testo.

D'altra parte sul sonetto incipitario delle *Rime* del Bembo, sulle indicazioni ch'esso poteva dare circa l'opera complessiva, molto, forse quasi tutto, è stato già detto e scritto, ed è ben giusto poiché si tratta d'un testo fondamentale. Preso spesso ad emblema — fin dal Baretto — dell'intera lirica bembiana, esso ostenta l'autocoscienza delle grandi occasioni letterarie e impone, a chiunque lo accosti, il confronto con il solo testo che, da questo punto di vista, a quel tempo, nell'ambito della lirica volgare, potesse fargli da antecedente, cioè *Voi ch'ascoltate* di Petrarca, quello che, secondo le nostre attese, dovrebbe essere il suo imprescindibile modello.

Ma, come si sa, l'attesa va delusa poiché fra questi due sonetti i contatti sono scarsi: lo schema delle rime, qualche parola di rilievo e poco altro. Sebbene l'*elocutio* del Bembo sia «quintessenzialmente petrarchesca»,¹ il contenuto delle due liriche è diversissimo.

L'analisi che propongo cerca appunto di precisare la struttura formale su cui poggia tale diversità di messaggio e da cui dipende la particolare modernità di questa lirica bembiana. Si ricorrerà perciò a strumenti scolastici ma, a parer mio, validi: l'analisi retorica e, appunto, l'inevitabile confronto con il sonetto proemiale del *Canzoniere*. Ecco intanto il testo, secondo la stampa del 1548:²

Piansi e cantai lo strazio et l'aspra guerra,
ch'i' ebbi a sostener molti e molti anni
e la cagion di così lunghi affanni,
cose prima non mai vedute in terra.
Dive, per cui s'apre Elicona et serra,
use far a la morte illustri inganni,
date a lo stil, che nacque de' miei danni,
viver, quand'io sarò spento e sotterra.
Ché potranno talor gli amanti accorti,
queste rime leggendo, al van desio
ritoglièr l'alme col mio duro exempio;

¹ Così N. GARDINI, *Bembo: un codice volgare per la lirica moderna*, in ID., *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 67.

² Si cita da P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966², p. 507.

e quella strada, ch'a buon fine porti,
scorger da l'altre, e quanto adorar Dio
solo si dee nel mondo, ch'è suo tempio.

Cominciamo dal quarto verso: «cose prima non mai vedute in terra». Esso suona davvero assai simile a quello, famosissimo, del *Furioso* («cosa non detta in prosa mai né in rima»).³ Questo capita in parte a causa d'una involontaria illusione acustica, in parte per un'insopprimibile uguaglianza di funzione: entrambi i versi infatti enfatizzano la novità di una narrazione. Manuale di retorica alla mano — e siano il *De inventione* o la *Rhetorica ad Herennium* —, ciò serve a rendere attento l'uditorio nel caso in cui la causa in discussione sia *humilis*, trascurabile. E qui, a dispetto dell'*incipit* un po' enfatico, la materia è mezzana, la «guerra» e lo «strazio» sono d'amore, il genere è elegiaco.

La prima quartina, che espone i modi, minore e maggiore, dello stile («piansi e cantai»), la materia della poesia (lo «strazio», la «guerra», i «molti anni», la «cagion») e la sua importanza, serve dunque per acquistarsi la docilità e l'attenzione dell'uditorio, un uditorio ancora non identificato.

A chi si rivolge il poeta? Alle «Dive», stando a quanto dice la seconda quartina. A loro chiede, evidentemente, benevolenza, non per sé ma per il suo «stile»: per questo, apostrofandole, le loda («per cui s'apre Elicona e serra | use far a la morte illustri inganni»), per questo menziona le proprie sventure (i «miei danni»). Ricorre insomma a quella topica *ab nostra* e *ab auditorum persona* che i manuali sopra citati prescrivono per rendersi benevoli i giudici. Solo che questo significa un cambiamento di tipo di causa: infatti nell'esordio la ricerca della benevolenza era prescritta quando il *genus causae* fosse stato *dubium*, contenesse cioè qualche elemento disdicevole, e infatti qui lo «stile» non è certo presentato come un punto di forza dell'opera.

Stando così le cose, mi pare che ben poco abbiano a che vedere questi versi con quelli delle invocazioni dei proemi epici: si ricordi fra tutti quello virgiliano — *Musa, mihi causas memora, quo numine laeso, / quidve dolens, regina deum* eccetera. Là il poeta, certo della sublimità del proprio stile, chiede la materia del canto, non la sopravvivenza della propria opera. Letta così, guardando cioè alla struttura retorica, la quartina sembra contenere più che una invocazione, una perorazione; essa sembra trasformare le Muse nei *patres conscripti*, nei giudici del 'tribunale competente' per la poesia.

Dall'allocuzione della seconda quartina dipende poi tutta la sirma del sonetto. Il «Ché» del nono verso infatti introduce le ragioni che rendono auspicabile la vita del libro, dando così ulteriore spazio alla topica — usata con grande libertà, ben inteso — che permette di *captare* il favore di chi

³ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, I, II, 2 (cito dall'edizione a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1992, p. 3).

ascolta. Topica nella quale rientrano tanto il ricordo delle proprie sofferenze (il «duro *exemptio*») quanto l'elenco dei benefici che gli ascoltanti, nello specifico «amanti accorti», trarranno dalla lettura («al van desio | ritoglier l'alme; quella strada [...] | scorger; adorar Dio»).

Il discorso che si snoda nelle terzine è però più sottile di quanto non sembri: nel suo slanciarsi verso il futuro, al destinatario 'grammaticale', per così dire, del sonetto se ne aggiunge un altro, implicito ma più concreto del primo, (gli «amanti accorti») rispetto al quale l'elenco sopra citato («al van desio | ritoglier l'alme; quella strada [...] | scorger; adorar Dio») varrà come integrazione della partitura tematica esposta nella prima quartina; varrà, dunque a sollecitarne, di nuovo l'attenzione, a richiamarne l'ascolto.

In tal modo, i luoghi della richiesta di benevolenza e d'attenzione, relativi allo «stile» e alla materia del canto, si trovano congiunti in questi versi che si adattano quindi a entrambi i *genera causarum* di cui si è parlato: il *dubium* e l'*humile*. I quali, a loro volta, potevano essere accostati non solo perché una parte della topica relativa era facilmente sovrapponibile, ma soprattutto perché per entrambi poteva essere usata la stessa tipologia di esordio, il *principium* o, alla greca, *prohemium* col quale si può rendere l'uditorio immediatamente disponibile all'ascolto.

Le scelte retorico-formali del Bembo, che ci possono forse apparire ovvie o necessitate dalle circostanze del suo discorso, acquistano immediatamente rilievo se le si confrontano, come promesso, con quelle che Petrarca mette in opera nel sonetto incipitario del *Canzoniere*.

In questo si dovrà però usare un'accortezza minima: per mettere effettivamente in comunicazione i due testi occorre avvicinarli l'uno all'altro, occorre cioè ripristinare le mediazioni che rendevano possibile il dialogo reciproco.

Fra i commenti al Petrarca stampati nella prima metà del Cinquecento, quello di Bernardino Daniello è senz'altro il più vicino al circolo bembiano a motivo del comune riferimento al magistero di Trifon Gabriele. La nota introduttiva a *Voi ch'asoltate*, rende esplicito perché il ricorso ai precetti dei manuali retorici in *Piansi e cantai* sia degno d'essere rilevato: essi non valevano soltanto come norme per un'ottima composizione ma anche come categorie ermeneutiche, principi teorici per la lettura e l'interpretazione dei testi. Ecco dunque la nota:

Dubitando il Poe[ta], d'esser piu tosto d'alcun biasimo, et infamia da coloro notato, alle mani, et alle orecchie de quali fossero per venire le cose sue; che d'honore et di lode riputato degno, come quegli che non solamente tutta la sua acerba et giovenile etate; ma buona parte della matura anchora dietro le vane et fallaci amorse cure, speso havea; fece il presente Sonetto, ultimo se non di tutti, almeno di quelli ch'esso volle che si leggessero, ponendolo primo in ordine di tutti gli altri Sonetti, et Canzoni, come Proemio fatto per insinuatione, preoccupando in esso quello c'havrebbon potuto dir gli ascoltanti, cioè non ben convenirsi ad huomo grave, et religioso, si com'egli era, il trattare et cantare di cose lievi, come sono

queste d'amore; et rigittando la colpa in esso Amore, alle forze del quale dimostra non haver potuto far resistenza, iscusandosi per l'età.⁴

La critica più attenta al problema dell'esordio nelle raccolte liriche, si è sempre concentrata sulla parte centrale della nota, quella cioè che, in accordo con altri commenti cinquecenteschi, ritiene la cronologia della scrittura del sonetto in aperto contrasto con la sua collocazione nell'ordine dei componimenti. È invece passata sotto silenzio l'altra e successiva chiosa, quella che qualifica il sonetto «come Proemio fatto per insinuatione». Con essa il Daniello si riferisce alla trattazione presente nei manuali che, con tale nome, definisce il *genus* d'esordio da utilizzarsi quando l'animo degli ascoltatori ci è avverso.

Una delle circostanze in cui ciò si verifica è quella in cui è la materia stessa di cui si parla ad alienarci il favore dell'uditorio. Infatti il problema di Petrarca è proprio la sua stessa causa, il *genus turpe* cui appartiene. È essa infatti a far mancare una buona disposizione all'ascolto nei suoi confronti, impedendogli di ricercare apertamente l'attenzione, la docilità, la benevolenza dell'uditorio, obbligandolo dunque a farlo copertamente, in modo insinuante, appunto.

Tale maniera d'esordio si ripercuote anche sulla forma del sonetto incipitario. Converrà averlo, ancora una volta, sott'occhio:⁵

Voi ch' ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond' io nutriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr' uom da quel ch' i' sono,
del vario stile in ch' io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.
Ma ben veggio or sí come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesmo meco mi vergogno;
et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

Il primo sonetto del *Canzoniere* procede da un massimo a un minimo di complicazione sintattica e, specularmente, da un minimo ad un massimo di trasparenza argomentativa: quanto sono intricate le

⁴ Sonetti, canzoni, e trionfi di messer Francesco Petrarca con la sposizione di Bernardino Daniello da Lucca, in Vinegia per Giovanni Antonio de Nicolini da Sabio, MDXLI, c. A1r.

⁵ Lo cito da F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 5.

quartine, tanto sono semplici le terzine. Quasi insomma che l'eterno dilemma petrarchesco di un mutamento imperfetto, di un 'già ma non del tutto', fosse espresso proprio da quel viluppo di complicazione sintattica e ambiguità semantica contenute nella fronte, complicazione e ambiguità che fanno smarrire la chiarezza dei nessi di causa-effetto e il discernimento fra ciò che è vero e ciò che è falso. Nella sirma invece si distendono due periodi la cui linearità e perspicuità rispecchia perfettamente le constatazioni che l'uso retto della ragione mostra come inevitabili all'uomo.

L'argomentazione di Petrarca fa insomma di tutto per dire la colpa dell'uomo che Petrarca fu e, al tempo stesso, per nasconderla, per farla scivolare in secondo piano grazie a una capziosa inversione dei rapporti logici fra le frasi e alla voluta complicazione delle relazioni di causa-effetto la quale realizza, in definitiva, una sorta di cortina di fumo dalla quale l'ascoltatore riemerge un po' frastornato e avendo presente ormai una sola cosa ovvero quel che Petrarca, da ultimo, chiede: «pietà nonché perdono». Giunti a questa richiesta, che sola interessa il poeta, *patronus* di se stesso, giunti alla descrizione dell'uomo di oggi che lucidamente comprende la condizione passata e la realtà vera delle cose, tutto si fa squadrato e l'ultima immagine lasciata alla giuria di «chi per prova intende amore» è quella di un penitente, di un uomo mutato e ravveduto, di un saggio capace di chiudere in una massima il significato delle azioni degli uomini.

Il Bembo, lo si è visto, si comporta in modo affatto diverso; lo può fare perché diversi sono i generi di cause che tratta, perché nessuna di essa è disonorevole. Perciò quello del veneziano è un vero e proprio *principium*, laddove quello del Petrarca realizza la forma più difficile e, se si vuole, rara, quella dell'*insinuatō*.

La questione non è meramente nominale e, soprattutto per il Bembo, non è certo trascurabile. Se infatti il ricorso in *Voi ch'ascoltate* ai precetti retorici del *De inventione* o della *Rhetorica ad Herennium* può essere attribuito alle inveterate abitudini critiche di un commentatore cinquecentesco e dei lettori intendenti del secolo, in *Piansi e cantai* la scelta non poté che essere cosciente poiché Bembo, pur avendo di fronte a sé l'esempio petrarchesco, lo ignorò deliberatamente, optando per tutt'altro tipo d'inizio. Il modello del sonetto incipitario del *Canzoniere* era tutt'altro che cogente, risultava anzi, per certi versi, desueto, poco presentabile nella mancanza di decoro con la quale il poeta confessava apertamente, in pubblico, gli errori d'un'esistenza e non le carenze formali di un'opera, come appunto avrebbe fatto il Bembo. Il quale poi neutralizzava le potenziali scabrosità della materia racchiudendola nella duplice cornice della didassi e della filosofia, facendo cioè dello «strazio» amoroso mezzo d'insegnamento e *gradus* verso le più alte sfere della contemplazione platonica e cristiana.

In questo quadro, il ritorno a un uso meno sottile dei precetti retorici e il recupero d'una modalità d'esordio più evidentemente proemiale — e la tanto discussa invocazione alle Muse potrebbe

sembrare allora quasi un esempio d'ipercorrettismo — rappresentano la coscienza tecnica, la consapevolezza dell'uso artistico del linguaggio, da parte di una modernità che è tale nella misura in cui privilegia la norma alla *variatio*; e non soltanto, si badi bene, quella sregolata che aveva caratterizzato la stagione lirica appena trascorsa ma anche quella, sempre esatta, che si poteva ritrovare nel maestro riconosciuto, nel modello prescelto per la lirica volgare e cioè, ovviamente, Petrarca.

La normalizzazione attuata dal Bembo, tante volte rilevata dai lettori e dai critici delle sue *Rime* in questi ultimi anni, passa, in questo sonetto, attraverso uno spostamento che prima ancora d'essere tematico è retorico. Un vero proemio, ben lo sapeva il Bembo, non poteva essere come quello del Petrarca. Era necessario cambiare il genere della causa, quindi cambiare addirittura l'oggetto della causa — dall'uomo all'opera — e, così facendo, sgombrare il campo da ogni possibile autoaccusa, da ogni dichiarazione di pentimento e di conversione, fatti incoerenti ormai con i riferimenti culturali d'un'età nuova e diversa. Al loro posto una richiesta di ascolto e di benevolenza che, bandita ad ogni generazione, ad ogni accorto amante a venire, avrebbe consegnato il Bembo e le sue *Rime* al futuro, proiettandoli costantemente nella modernità.