

L'EDIZIONE GIUNTINA DELLE «OPERE» DI GIROLAMO BENIVIENTI *

1. *Premessa*

Il letterato fiorentino Girolamo Benivieni (1453-1542) fu ai suoi tempi «il più illustre poeta fiorentino allora vivente»¹. Prova di ciò sono le numerose stampe che delle sue opere si ebbero tra il 1482 (anno della prima edizione delle *Egloghe*) e il secondo decennio del '500². Con il passare del tempo, tuttavia, la memoria del Benivieni cadde progressivamente nell'oblio, tanto che, a tutt'oggi, non esiste un'edizione³ moderna com-

*) Desidero ringraziare la prof.ssa Anna Maria Cabrini per la disponibilità e l'interesse con cui ha seguito il lavoro di tesi e la stesura di questo articolo.

¹) Dionisotti 1980, p. 346. Il Benivieni esercitò una significativa influenza, allora e in seguito, anche su altri poeti; cfr. ad esempio Ponsiglione 2003, pp. 855-881, per la presenza del Benivieni nella poesia di Michelangelo.

²) Le *Egloghe* vennero edite per la prima volta per i tipi del Miscomini nel 1482 (1481 stile fiorentino), poi nel 1494, sempre per i Miscomini, e infine nel 1519, all'interno delle *Opere*; le tre stampe presentano tre redazioni diverse del testo. Nel 1500 si ebbe l'edizione Tubini del *Commento di Hieronimo Benivieni cittadino fiorentino sopra a più sue canzoni et sonetti dello amore e della bellezza divina*. Nel 1505 uscirono, sempre per il Tubini, i *Psalmi penitentiali di David tradotti in lingua fiorentina et commentati per Hieronymo Benivieni*. Nel 1506 il Benivieni curò la stampa Giunti della *Commedia di Dante insieme con uno dialogo circa al sito, forma e misure dello Inferno*, unendo al testo dantesco e al dialogo di Antonio Manetti, in parte modificato, il suo *Cantico in laude di Dante*. Infine nel 1519 si ebbe l'edizione giuntina delle *Opere*, a cui seguirono a breve due ristampe veneziane, una curata da Niccolò Zoppino e Vincenzo Compagni nel 1522 e una da Gregorio De Gregori nel 1524. Sulle due stampe venete non ci fu la supervisione dell'autore. La Giuntina del 1519 fu, secondo il Dionisotti, «il più fortunato testo di poesia volgare apparso a Firenze in quell'età». Cfr. Dionisotti 1980, pp. 245 e 347-348.

³) L'unica monografia sul Benivieni, che presenta un quadro d'insieme interessante e utile sulla vita e sulle opere e che risulta a tutt'oggi il migliore studio complessivo sul poeta, è di Caterina Re e risale al 1906; cfr. Re 1906. Altri lavori sono comparsi nel secolo scorso, però tutti finalizzati ad approfondire qualche aspetto dell'opera e del pensiero benivieniani.

pleta delle rime. Ciò nonostante un approfondimento sulla biografia⁴, le convinzioni e le rime del Benivieni permette di cogliere la complessità di una figura di intellettuale che offre una produzione molteplice e significativa per ampiezza di interessi. Egli non fu solo lo scrittore neoplatonico autore della *Canzona dell'amor celeste e divino* (il suo testo senz'altro più noto, soprattutto per il commento che Giovanni Pico della Mirandola ne fece), e nemmeno fu solamente un poeta piagnone, come una certa vulgata indica, ma fu anche autore di rime sacre e profane, neoplatoniche e d'ispirazione savonaroliana, laudi e canzoni, egloghe e traduzioni. Tale attività creativa fu accompagnata inoltre da un continuo lavoro di riscrittura ed auto-esegesi, che permettono di entrare nell' "officina" dell'autore e di penetrare la profondità del suo pensiero e delle sue convinzioni.

Nel presente studio mi occuperò dell'edizione Giuntina delle *Opere*⁵, l'ultima pubblicazione che vide la partecipazione diretta del Benivieni e che offre elementi interessanti per cogliere il percorso intellettuale dell'autore; in particolare mi soffermerò sulla terza parte della stampa, la meno studiata, ma anch'essa meritevole di attenzione perché nella varietà di metri, temi, destinatari presenta tratti significativi che contribuiscono a delineare un quadro complessivo della poesia beniveniana.

2. *Il contesto culturale, le lettere prefatorie e la struttura della Giuntina*

La stampa fu effettuata nel 1519 «per li heredi di Philippo di Giunta»⁶. Uno dei dati più significativi che emerge dalla consultazione degli annali

Così, ad esempio, i pregevoli saggi della Zorzi Pugliese hanno indagato soprattutto alcuni tratti della religiosità del Nostro. Alcuni studiosi si sono poi dedicati a singoli componimenti, mentre la Battera si è occupata in particolar modo delle *Egloghe*. È interessante comunque notare come la maggior parte dei saggi sul Benivieni siano americani, segno che il letterato fiorentino ha suscitato più interesse oltreoceano che in patria. Una rinnovata attenzione si rileva in questi ultimi anni, ad opera in particolare di Leporatti, cui si deve, oltre ad un intervento dedicato al Nostro nel maggio 2008 al convegno ginevrino *Il poeta e il suo pubblico*, la recentissima pubblicazione dell'edizione critica del Canzoniere giovanile del Benivieni importante anche per cogliere la complessa opera di riscrittura dei testi beniveniani e la permanenza di alcune rime giovanili nell'opera matura del poeta: cfr. Leporatti 2008 (in stampa nel novembre 2009). *Ivi*, sulla Giuntina, cfr. in particolare le pp. 161-164, 192-200.

⁴) Una *Vita* del Benivieni è tramandata da 3 manoscritti: il codice Marucelliano A. 137 (il più antico), il ms. Gianni 43 dell'Archivio di stato di Firenze e il ms. Magliabechiano II I 91 (il più recente). Secondo la Re tale *Vita* è opera del canonico Antonio Benivieni, nipote del poeta, morto nel 1598. Cfr. Re 1905-1906 ed inoltre Roush 2006.

⁵) La copia su cui ho condotto i miei studi è quella conservata presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano.

⁶) L'edizione è del marzo 1519, stile fiorentino. Poiché non si conosce il giorno dell'edizione, se prima o dopo il 25 marzo, nel presente lavoro si indicherà sempre il 1519

della stamperia è la preminenza data ai classici, sia latini che greci, tra gli autori pubblicati nel primo Cinquecento. Accanto ad essi troviamo poi i grandi della tradizione volgare, ossia Dante (con l'edizione della *Commedia* curata dal Benivieni nel 1506), Petrarca e Boccaccio. Questo fattore non impedì, comunque, di pubblicare scrittori contemporanei, anche se in numero più limitato. Ad esempio, nel 1505 videro la luce gli *Asolani* del Bembo (ristampati nel 1515), nel 1514⁷ fu la volta dell'*Arcadia* del Sannazaro (ristampata nel 1519), mentre nel 1518 venne edito l'*Encomium moriae* di Erasmo da Rotterdam. Tra i contemporanei vi è anche il Benivieni, il quale viene così a trovarsi insieme a nomi di grande spessore culturale, segno che il Nostro era molto considerato nel mondo intellettuale fiorentino.

È da sottolineare un altro elemento: delle quattro epistole prefatorie presenti nell'opera, tre vedono come mittenti o destinatari collaboratori della tipografia dei Giunti, vale a dire Biagio Buonaccorsi, Luca Della Robbia e Francesco Zeffi. Si può perciò dedurre che ci fosse un gruppo di letterati, amici fra loro⁸, che, oltre a condividere interessi letterari, erano accomunati anche da un passato repubblicano e, ad eccezione del Buonaccorsi, piagnone. Certamente tra i membri del gruppo che ruotava attorno ai Giunti c'era una condivisione di valori intellettuali, i quali implicavano in qualche misura una certa aspirazione alla libertà, che nel Nostro era soprattutto legata all'avverarsi della profezie del priore di san Marco.

come anno di pubblicazione. La stampa è in 8°, carte [4], + 200, carattere Italic; per la descrizione cfr. Decia 1976, p. 110.

⁷) 1515 stile comune.

⁸) Sembra quasi che si fosse creato, attorno alla stamperia dei Giunti, un circolo di intellettuali, impegnati, chi più chi meno, nel lavoro tipografico, i cui membri erano legati da comune amicizia. Così, ad esempio, Luca Della Robbia dedicò al Benivieni l'edizione della *Tusculanae* di Cicerone, nella cui prefazione, oltre alle lodi, dichiara di sperare che il testo filosofico in questione possa alleviare i dolori del poeta (probabilmente alludendo a problemi di salute); la lettera prefatoria si trova in Bandini 1791, pp. 28-29. Sempre il Della Robbia si avvale pure dell'aiuto dello Zeffi per la stampa delle opere di Cicerone del 1508, tra cui il *De officiis*, il *Laelius de amicitia*, il *Cato maior de senectute* e la parte del *De Re publica* di Cicerone nota all'epoca, ossia il *Somnium Scipionis*. Teniamo presente, inoltre, che la lettera del Benivieni allo Zeffi era stata dedicata in un primo tempo ad Alessandro Acciaiuoli, come testimonia il ms. Gianni 47 dell'Archivio di Stato di Firenze, e forse anche questo primo dedicatario era un collaboratore dei Giunti; a lui Luca Della Robbia indirizzò l'edizione di Curzio Rufo del 1507. Su Alessandro Acciaiuoli si hanno scarse notizie: si sa che era figlio del più noto Donato e che fu un seguace del Savonarola; a lui il frate domenicano predisse la morte del re di Napoli, di Lorenzo De' Medici e del Papa, come lo stesso Benivieni dichiara nell'epistola a Clemente VII. Inoltre è citato pure come simpatizzante del priore di San Marco nel processo – i cui documenti furono poi falsificati – a frate Domenico, ma anche in quello a frate Silvestro e ad altri imputati. A riguardo cfr. Villari 1887-1888, vol. I, p. 162, vol II, pp. CCIV e CCXXIX e Benivieni 2003, pp. 97-115 e 103. Francesco Guicciardini cita l'Acciaiuoli nei capitoli XXV, XXVIII, XXX delle *Storie fiorentine dal 1378 al 1509* come collaboratore del Soderini.

Come si è sopra ricordato, le *Opere* del Benivieni vennero edite nel 1519; tale stampa può essere suddivisa in tre sezioni: nella prima si trova la *Canzona d'amore* del Benivieni col commento di Giovanni Pico, nella seconda le *Egloghe con loro argomenti*, nella terza *Capitoli, canzone, sonetti et altri versi di Hieronymo Benivieni*. La tripartizione è suggerita, oltre che dalle differenze di argomenti e di genere tra i componimenti, anche dalla presenza delle su citate quattro lettere prefatorie ad altrettanti destinatari (due per le bucoliche), lettere in cui vi sono riferimenti solamente alla sezione ad esse, rispettivamente, successiva.

La prima lettera introduttiva è di Biagio Buonaccorsi all'«amico suo dilectissimo»⁹. Il Buonaccorsi dichiara di avere una copia della *Canzona* e dell'interpretazione pichiana ed enuncia i motivi per cui ha consegnato il manoscritto in stamperia: egli cede alle richieste di alcuni amici e stende una copia dell'opera per la stampa, in quanto, se non avesse agito così, sarebbe stata pubblicata una versione scorretta del testo¹⁰. La lettera non è datata, ma si può supporre che sia di poco anteriore al momento della pubblicazione delle *Opere*, infatti sembra scritta per l'occasione. Dalla presenza di questa lettera è invalsa l'opinione che il Buonaccorsi fosse stato il curatore dell'intera Giuntina¹¹. Tuttavia vi sono alcuni elementi che contrastano con tale deduzione: in primo luogo Buonaccorsi nell'epistola introduttiva parla esclusivamente della *Canzona* e del *Commento* pichiano; inoltre i manoscritti riconducibili a lui, a noi pervenuti, riportano solo questi due testi. Pare probabile che, se si fosse occupato dell'edizione nel-

⁹) Benivieni 1519 f iniziale non numerato. Nella trascrizione di brani tratti da manoscritti e cinquecentine mi sono attenuto al criterio della massima fedeltà all'originale, limitandomi ai seguenti interventi: scioglimento delle abbreviazioni, divisioni delle parole, introduzione di accenti, apostrofi e della "i" con funzione diacritica dopo i nessi palatali (*figlo, vogla*, ecc.), regolarizzazione di maiuscole e minuscole e della punteggiatura. Unica eccezione al mantenimento della "h", etimologica e non, ha riguardato avverbi e congiunzioni in *-hora* (*talhora, qualhora, allhora*, ecc.), la cui fittissima ricorrenza appesantisce notevolmente la moderna lettura dell'opera. Si è sciolta in "et" la relativa abbreviazione nella prosa dove nell'alternanza "e"/"et" è più frequente "et" e in "e" nei versi, dove è più frequente "e". Per quanto riguarda le rime, nei numerosi versi ipermetri si è contrassegnata la sillaba eccedente con parentesi quadre.

¹⁰) *Ibidem*. Le vicende editoriali della *Canzona* e del *Commento* sono complesse; ci sono 2 manoscritti, che tramandano una lezione sostanzialmente uguale tra loro, ma diversa da quella stampata; tale lezione manoscritta tramanda presumibilmente l'originale. I codici in questione sono il ms. Riccardiano 2528 e l'Estense italiano α K. I 16 della Biblioteca Estense di Modena. La lezione della versione pubblicata si trova in 3 codici: il Riccardiano 2770, il Palatino 708 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e il ms. C, VI, 16 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena; di essi parla Paolo Viti, in Viti 1994, pp. 139-141. Per ulteriori approfondimenti cfr. anche Garin 1942, p. 56 s.

¹¹) Cfr. Pellizzari 1914, p. 309; Dionisotti 1980, p. 90; Trovato 1991, pp. 178, 179. Il Pellizzari, dalla lettera del Buonaccorsi, aveva addirittura ritenuto di poter desumere che fossero stati consegnati alla tipografia più manoscritti, ossia uno della *Canzona*, altri delle altre sezioni della stampa.

la sua completezza, il Buonaccorsi non avrebbe evitato di fare riferimenti alle altre sezioni del libro. Peraltro si deve anche tener presente che nel ms. Gianni 47 dell'Archivio di Stato di Firenze, una sorta di brogliaccio autografo della stampa (con alcune differenze rispetto ai testi editi, ma con un impianto strutturale simile)¹², si trovano le *Egloghe* e i componimenti della terza parte, ma non la *Canzona* col *Commento*, e tanto meno l'epistola introduttiva¹³; nel manoscritto la raccolta inizia con la lettera a Luca della Robbia, seguita dall'elegia del Pico, dalla missiva a Giulio Cesare da Varano e dalle bucoliche: lo stesso ordine del libro. Dunque il ms. Gianni comincia con la seconda sezione della Giuntina, seguita dalla terza, ma non presenta la prima. È nota per di più la sollecitudine correttorica del Benivieni: è poco plausibile che egli avesse lasciato la cura della stampa ad un altro, considerando il grande valore che quella edizione aveva per lui e le remore morali che lo spingevano a prestare attenzione ad ogni minimo particolare, modificando i propri componimenti per renderli più accettabili sul piano etico e religioso. Rimane poi il fatto che le correzioni sono d'autore, sia perché in relazione alle bucoliche ne parla esplicitamente il Benivieni nella lettera al Della Robbia, sia perché si riscontrano nel ms. Gianni, testimoniando il lavoro diretto del poeta.

Sulla base di tali elementi si ritiene di poter desumere che il Buonaccorsi sia stato il curatore della *Canzona* e del *Commento*, ma non di tutta la Giuntina. Il ruolo del Buonaccorsi andrebbe allora circoscritto, come anche un avvertimento al lettore, posto dal Benivieni dopo l'epistola dell'amico, suggerisce¹⁴.

L'avvertimento del Benivieni è seguito da una prima parte del *Commento*, che è una sorta di lunga introduzione divisa in 2 libri, frazionati in 12 capitoli il primo, in 26 il secondo. Vi sono poi la *Canzona* e il terzo libro dell'esegesi: quest'ultimo, comprendente 11 capitoli, è la vera esposizione interpretativa del componimento, fatta esaminandone ogni strofa.

La prima sezione termina al foglio 67v. Segue la seconda, che inizia con un'epistola del Benivieni a Luca della Robbia¹⁵. Nella lettera il Beni-

¹²) Cfr. a riguardo Leporatti 2008, pp. 164-167.

¹³) Anche nel ms. Riccardiano 2811, in cui si hanno sia la *Canzona* che il *Commento*, manca la lettera del Buonaccorsi.

¹⁴) Nell'avvertimento al lettore il Benivieni racconta come, anni prima, fosse nata la poesia, perché il Pico avesse deciso di farne l'esegesi e i motivi che spinsero i due a non dare poi alle stampe l'opera. Spiega, oltre a ciò, che in seguito ogni tentativo di rivedere il testo fu troncato dalla morte del giovane filosofo, per cui il Benivieni preferì evitare la pubblicazione, fino a quando venne a conoscenza dell'operazione del Buonaccorsi e di conseguenza, quasi "costretto dagli eventi", diede l'assenso. Tuttavia è lecito chiedersi se, in questo caso, le parole del Benivieni non siano legate ad una sorta di gioco delle parti con l'amico. Cfr. Benivieni 1519, *Hieronimus Benivenius civis Florentinus ad lectorem*, f. non numerato.

¹⁵) Nato nel 1484 a Firenze, il Della Robbia, dopo aver compiuto studi umanistici, nel 1506 iniziò a collaborare con Filippo Giunti come revisore e emendatore di testi classici.

vieni ammette di non avere voluto pubblicare le bucoliche dopo l'edizione delle sue rime nel 1500, poiché le considerava «ineptie», errori di gioventù, tanto da desiderare di bruciarle¹⁶. Tuttavia esse erano ormai diffuse, date le due stampe del 1482 e del 1494, per cui il Benivieni ripresenta i componimenti, assecondando le richieste del Della Robbia, ma aggiungendo gli *argumenta* esplicativi per indirizzare l'interpretazione del lettore, così da evitare conseguenze moralmente non accettabili. L'epistola, che è assente nelle due edizioni precedenti delle bucoliche, esprime l'interesse diretto dell'autore nei confronti della stampa: altro elemento che potrebbe ulteriormente confermare che il Buonaccorsi non sia stato il curatore dell'intero lavoro.

Dopo l'epistola vi è un'elegia latina di Giovanni Pico della Mirandola¹⁷: si tratta di uno tra i pochi componimenti poetici non distrutti dal filosofo mirandolano¹⁸. Venne pubblicata per la prima volta nell'edizione giuntina delle *Opere* beniveniane e riproposta nell'edizione dell'*Opera Omnia* di Pico realizzata a Basilea nel 1572¹⁹. Possiamo datarla agli anni '80 del '400, infatti il manoscritto Acquisti e Doni 288, che tramanda l'elegia, riporta anche le *Egloghe* del Benivieni, con una serie di correzioni al testo della prima stampa del 1482, correzioni poi presenti nella redazione del 1494²⁰. Il Pico, che è citato esplicitamente nelle otto bucoliche, scrisse la lirica latina dopo la prima uscita del 1482, come ringraziamento e lode dell'amico poeta. Nella Giuntina l'elegia è seguita da una traduzione in terzine di cui non è specificato l'autore, ma attribuibile al Nostro, per la presenza di spunti autobiografici²¹.

Curò l'edizione di diversi autori latini, tra cui Cicerone; scrisse anche la *Vita di Bartolomeo Valori* e la *Recitazione del caso di Pietro Paolo Boscoli e di Agostino Capponi*. Era un uomo di cultura, esperto di lettere classiche, traduttore e collaboratore dei Giunti: tutte caratteristiche che ebbe in comune con il Nostro. Oltre ad interessi letterari, i due condividevano un passato da piagnoni, tuttavia, anche al Della Robbia, come per il Benivieni, l'aver aderito al movimento savonaroliano non impedì di collaborare coi Medici. Morì probabilmente nel 1519, per cui è ragionevole credere che l'epistola sia stata stesa in quell'anno, poco prima della sua scomparsa. Per maggiori informazioni sul Della Robbia cfr. Polidori 1842, pp. 275-281 e Fragnito 1989.

¹⁶) Benivieni 1519, f. 68r. Pur trattandosi di un *topos*, nel caso in esame queste dichiarazioni si sostanziano di un'indubbia preoccupazione di carattere morale.

¹⁷) *Elegia Iohannis Pici Mirandulae adolescentis egregii ad Florentiam in laudem Hieronymi Benivenij eius civis, qui nuper adolescens et ipse Buccolicum carmen ediderat*. Cfr. *ivi*, f. 69v.

¹⁸) L'elegia è conservata anche in 3 manoscritti: nel ms. Gianni 47, nel ms. Acquisti e Doni 288 della Biblioteca Laurenziana, nel ms. XIII, H, 65 della Biblioteca Nazionale di Napoli.

¹⁹) Cfr. Kristeller 1993, p. 316.

²⁰) Cfr. Battera 1989, pp. 45-46 e nt. 6 e Viti 1994, p. 264.

²¹) Né il Kristeller né il Viti dichiarano la presenza della traduzione nei ms. predetti. Non è mai stato fatto un confronto tra l'originale testo latino e il volgarizzamento: tale comparazione rivela alcune discrepanze tra l'originale e la traduzione. L'elegia del Pico non

Dopo la traduzione si trova un'epistola del Benivieni a Giulio Cesare da Varano²². È la lettera dedicatoria presente sin dalla prima edizione delle bucoliche: essa, indirizzata al principe come ringraziamento per qualche beneficio ricevuto²³, chiarisce sommariamente i temi delle *Egloghe* e i personaggi²⁴.

Dal foglio 104r della stampa comincia l'ultima sezione, che presenta come primo testo una sestina *In laude del poeta* di Francesco Zeffi, al quale è poi indirizzata l'epistola del Benivieni che segue il componimento²⁵. Come si è detto in precedenza, lo Zeffi fu un collaboratore dei Giunti²⁶; oltre al condiviso interesse letterario, Benivieni e Zeffi ebbero come comune frequentazione casa Medici, sia il ramo dominante, sia, soprattutto, il ramo cadetto, nonostante i due gruppi medicei fossero spesso in contrasto. Entrambi gli intellettuali furono coinvolti nell'educazione di

compare in Giovanni Pico della Mirandola 1964, anche se vi è un breve accenno a p. 13, e nemmeno in Bausi 1996. Anche la Re, in Re 1906, fa solo un brevissimo riferimento all'elegia a p. 72, ma non alla traduzione. Sherry Roush, in Roush 2002, pp. 74-77, fa un richiamo al testo volgare dell'elegia, letta in funzione ancillare rispetto al *Cantico in laude di Dante*, ma senza notare le discrepanze con l'originale. Peraltro la studiosa americana identifica il «docto vecchio» del v. 36 con Dante; tuttavia la presenza dei numerosi ed espliciti richiami petrarcheschi nel volgarizzamento del Benivieni potrebbe suggerire l'identificazione del «vecchio» con Petrarca.

²²) Benivieni 1519, f. 72v.

²³) È molto difficile cercare di stabilire la natura di tale beneficio, anche perché una ricerca in questo senso si intreccia inevitabilmente con le complesse vicende politiche della fine degli anni '70 - primi anni '80. Qualche ipotesi è stata avanzata in Re 1906, pp. 64-66.

²⁴) Alcune parti della lettera sono state introdotte appositamente per la pubblicazione della Giuntina, come si evince dal confronto con il ms. Gianni 47, dove la prefazione presenta delle cancellature, per la maggior parte non più leggibili.

²⁵) Francesco (o Giovanfrancesco) Zeffi, originario di Empoli, trasferito a Firenze verso il 1500, fu canonico della basilica laurenziana, scrittore e traduttore, esperto di greco e latino. La nascita è da supporre attorno al 1480; fu agente e segretario di Pier Francesco de' Medici dal 1523 e precettore del figlio Lorenzino (dal quale ebbe il compito di recare la notizia della morte del duca Alessandro a Giuliano Capponi e ad altri cittadini), nonché di Pietro e Vincenzo Strozzi. Dopo il tirannicidio venne esiliato e i suoi beni confiscati. In seguito rientrò a Firenze e fu tra i primi membri dell'Accademia Fiorentina costituita da Cosimo nel 1541. Non si conosce con certezza la data della morte: si sa che era vivo nel 1541, poiché pubblicò un *Ufficio di Maria Vergine*, e che nel 1562, anno della pubblicazione della traduzione delle epistole di San Girolamo, era morto. In Bandini 1791, p. 140, si legge: *e vivis excessit valde senex anno MDXLVI, die XVII Ianuari ad incarnationem*. La data della morte sarebbe 1547 stile comune. Una breve biografia in latino è presente *ivi*, pp. 136-144.

²⁶) Lo Zeffi curò le edizioni di Plinio del 1515, la traduzione dell'epistolario e di alcune opere minori di san Girolamo (usciti postumi nel 1562, anno in cui venne pubblicata anche la sua *Della invenzione in le cose civili*, ossia un volgarizzamento dell'*Aristotelis rethoricam ad Alexandrum* e altre opere, tra cui ricordiamo: *Ciceronis ad Atticum epistulae*, *Politianii miscellaneorum compendium*, *Virgilii Marcelii laudatio*, *Epistularum volumen* (potrebbe però essere l'epistolario di San Girolamo), *Vita di Lorenzo Strozzi figlio di Filippo*. Molte sue opere non ci sono pervenute.

rampolli della famiglia cadetta, il Benivieni per Giovanni delle Bande Nere e il canonico per Lorenzino, cugino di Giovanni. Non abbiamo notizie certe circa un'eventuale appartenenza dello Zeffi al movimento piagnone: certo è che quando Savonarola morì, egli aveva meno di vent'anni, per cui è difficile ipotizzare che fosse uno dei protagonisti del gruppo; tuttavia è possibile ritenere che anche lo Zeffi fosse in qualche misura legato al mondo del domenicano, o per lo meno che fosse simpatizzante delle correnti cattoliche di riforma di cui Benivieni era membro, dato che la terza sezione delle Giuntina è di stampo religioso e morale, con una chiara impronta savonaroliana. Inoltre il canonico mostrò un forte interesse verso i Padri della Chiesa, come rivela la traduzione di san Girolamo. Dunque il Benivieni potrebbe aver indirizzato la parte più morale dell'opera ad un amico con cui condivideva valori culturali e di fede.

La sestina è seguita dall'epistola dedicatoria del Benivieni²⁷, che è simile a quella al Della Robbia e all'avvertimento al lettore cui si è sopra accennato. Nell'epistola l'autore afferma di aver ricevuto dallo Zeffi diverse sollecitazioni a pubblicare i propri componimenti e di aver infine accettato per evitare di sembrare superbo. Peraltro il Benivieni dichiara che i testi in questione erano ormai nell'oblio, e che solo l'insistenza dell'amico ne avrebbe permesso la diffusione. La lettera si conclude con la consueta espressione di pentimento per il tempo speso nel comporre poesie²⁸.

La terza sezione reca come titolo, dopo l'epistola prefatoria: *Capitoli Canzone e sonetti et altri versi di Hieronymo Benivieni*. Seguono il lungo *Cantico in laude di Dante* e poi altri componimenti di vario argomento, anche traduzioni, con un ventaglio di soluzioni metriche molto ampio. Sono presenti quasi tutte le forme poetiche della tradizione volgare: sonetti, canzoni, sestine, terze rime, stanze di canzoni, laudi, ottave e frottole.

²⁷) Benivieni 1519, ff. 104v-105r.

²⁸) Si può lecitamente dubitare della sincerità di quanto scritto: sembra che il Benivieni abbia seguito un *cliché* di genere, con tutti gli elementi del caso, come il *topos* della modestia e la dichiarazione di pentimento per il tempo mal impiegato. Due fattori ci confermano una tale valutazione. In primo luogo le poesie che seguono la dedica sono per lo più ascrivibili alla maturità del Nostro, o comunque successive all'incontro col Savonarola, per cui è difficile credere che egli le considerasse errori della propria adolescenza, sia perché non era più giovane, sia perché molte di esse affrontano tematiche morali e religiose; se l'epistola fosse sincera, il giudizio negativo potrebbe valere per i componimenti "profani", una ventina di poesie su circa ottanta. In secondo luogo, la lettera era stata indirizzata inizialmente, come abbiamo visto, ad Alessandro Acciaiuoli: nel ms. Gianni 47, al f. 17r, si trova «Hieronymo Benivieni a Alexandro Acciaiuoli S.». Lo scritto è quasi identico a quello stampato, con pochissimi cambiamenti, non significativi; c'è solo una parte di 5 righe, interamente cancellata. Il fatto che l'epistola sia sostanzialmente la stessa, indipendentemente dal destinatario, ne conferma il carattere convenzionale. Non conosciamo il motivo che portò al cambio di destinatario.

3. *Il «Cantico» e la frottola a Papa Leone: un dittico poetico*

Il *Cantico in laude di Dante* venne edito per la prima volta nel 1506 con la stampa beniveniana, per i tipi dei Giunti, del poema dantesco. Tale edizione

era stata provocata dallo scandalo, che poco prima, nel 1502, aveva suscitato quella apparsa a Venezia, nei nuovi tipi corsivi di Aldo Manuzio e a cura del gentiluomo veneziano Pietro Bembo, edizione in cui l'opera di Dante aveva perso il suo titolo tradizionale, *Commedia*, e assunto il nuovo titolo, proprio piuttosto di una raccolta lirica che di un poema, *Le terze rime di Dante*, e in cui il testo era stato radicalmente restaurato a paragone delle stampe precedenti e liberato della compagnia, che in quelle stampe era diventata normale, del commento che Cristoforo Landino aveva prodotto nel 1481 a gloria, insieme, di Dante e di Firenze.²⁹

Nel 1519 il Benivieni ripresentò il *Cantico*, ponendolo come primo suo componimento nella terza sezione della Giuntina. Si tratta di un ampio testo in terza rima, per un totale di 199 versi, in cui Dante appare in una visione al moderno poeta e lo invita a ripristinare il «mal tractato legno / della Cytara mia»³⁰, giustificando così l'operazione editoriale del Benivieni. Il capitolo è chiuso con una misteriosa profezia dell'Alighieri, incentrata sulla figura di un leone³¹, sulla cui identità si è particolarmente interrogata la Roush³², mentre la Re, stranamente, ha dedicato scarsa attenzione alla questione³³. Il saggio della studiosa americana, interessante e preciso nell'individuare alcuni riferimenti danteschi, offrendo le possibili identificazioni della figura del leone, privilegia un'interpretazione di stampo politico, che è sicuramente legittima, ma pare in parte riduttiva, in quanto a tema vi è anche un argomento letterario, appunto legato all'edizione del 1506. La tesi della Roush è ben sintetizzata nel cappello introduttivo:

Benivieni represents Dante in a highly anachronistic way, as a kind of spokesman for the *piagnoni* [...]. Benivieni articulates his controversial, ideological vision in a necessarily prudent way by appropriating Dante as a safe and authoritative cultural icon and adopting a deliberately ambiguous symbolic language, which lauds himself and his politics as much as it does Dante.³⁴

²⁹) Dionisotti 1980, p. 253.

³⁰) Benivieni 1519, f. 107v, vv. 115-116. Il «maltrattamento» è appunto identificabile con l'edizione della *Commedia* a cura del Bembo.

³¹) Il componimento appartiene al genere, diffuso all'epoca, del sogno-visione, in cui un personaggio noto appare all'autore. Se il soggetto apparso è un poeta, nel testo si hanno molti richiami alle sue opere, come del resto accade pure nel capitolo beniveniano, ricchissimo di rimandi danteschi.

³²) Cfr. Roush 2002.

³³) Cfr. Re 1906, pp. 293-296.

³⁴) Roush 2002, p. 49.

Ne consegue che l'Alighieri avrebbe la funzione di profeta piagnone. Tuttavia, esaminando la parte conclusiva del capitolo, appaiono legittime altre ipotesi³⁵. Premesso che il linguaggio è oscuro, come si addice ad una profezia, si ricava dal testo che, secondo Dante, Firenze dovrebbe procedere sulla via del bene per arrivare alla fine dei suoi «flagelli». Forse l'autore si riferisce qui ad alcune profezie del Savonarola, il quale aveva minacciato la rovina della città e dell'Italia. Guardando alle caratteristiche della fiera, si nota come il leone sia legato, ma che a breve sarà sciolto dai lacci dell'invidia che lo imprigionano, così che, se si libererà dalla sua cattiva condotta, potrà arrivare ad un futuro di bene; tale concetto è espresso anche con una metafora: è necessario che la barca (ossia Firenze) si liberi dal «fallo» per giungere in porto. Dante dichiara poi che i velli sono già divisi nei pensieri dell'animale stesso: in tal modo si offre come preda ai nemici e la divisione del mantello sarà la giusta punizione che subirà la fiera.

La Roush dedica tutta la seconda parte del suo saggio al tentativo di identificare la figura del leone. Secondo la studiosa l'animale rappresenterebbe Firenze, poiché il Marzocco è appunto un simbolo della città³⁶. Essa sarebbe punita per l'ingiusta condanna inflitta al Savonarola (il possibile «fallo», che torna due volte), per cui Dante prenderebbe le difese dei piagnoni, divenendo egli stesso tale. Ma secondo la studiosa la fiera potrebbe raffigurare, in una polivalenza simbolica, anche la Francia e i Medici. Inoltre, ella nota che il leone compare anche in un'altra opera del Benivieni, il *Commento* del 1500, dove simboleggerebbe la giustizia divi-

³⁵ Questa la parte conclusiva del capitolo, vv. 167-199: «Così dunque e suoi passi in bene avanzi / che presto arrivi al fin de suo flagelli. / Ma credi che non molto tempo innanzi / volgerà el ciel che sviluppati fieno / gl'invidi lacci che el legar pur dianzi. / Et se la dextra che governa el freno / dritto a Dio el tiene, assai el cammin più corto / al suo ben fia, e così el danno meno. / Ma perché tu conosca el ver[o] più scorto / del fallo onde conven che si sviluppe / la barca sua se vuol condursi in porto, / sappi che 'l vaso che 'l serpente ruppe / fu e non è, ma chi n'ha colpa creda / che vendetta di Dio non teme zuppe. / Già di tal facto el tuo leone hereda / che hor e suoi velli (e chi udir vuol m'oda) / ne suoi pensier[i] divide e dalli in preda, / io il veggio ad terra già batter la coda, / il sento muggiar sì che 'l suo rugito / s'udirà insin da l'una a l'altra proda. / O fer leone quanto se' ben punito / del fallo tuo, ma chi ne ride attenda / che 'l iudicio di Dio non è finito. / Che quel che dato a te è per emenda / ad maggior gloria a tuoi inimici ad morte / fia presto, e chi l'ascolta non la intenda. / Hor perché tempo è pur che amor reporte / l'alma al suo nido, onde con lui qui venne / et la rassegni a l'altre sue consorte, / rimanti in pace, e come le sue penne / per partir mosse un tal lume mi parve / surger da lor che l'occhio nol sostenne, / onde lui, e 'l sonno e ogni cosa sparve». Chiaro il rinvio a *Purgatorio* XXXIII, vv. 34-39: interessante notare come il Nostro abbia sostituito all'aquila dantesca il leone. Peraltro vi sono numerosi altri rinvii alla *Commedia*, come il verso 187, che richiama *Inferno* XIX, v. 97. In riferimento al Petrarca si consideri ad esempio il v. 173, che rimanda al v. 6 del sonetto 15 e al v. 14 del sonetto 244 del *Canzoniere*. Infine ci sono richiami alla Scrittura: cfr. ad esempio per i vv. 182 e 192 *Mt* 13,13-14.

³⁶ Per la funzione del simbolo del leone in chiave storico-politica cfr. anche la celebre canzone di Guittone d'Arezzo *Abi lasso!, or è stagion de doler tanto*, vv. 30-45.

na, con riferimento a *Os* 5,14³⁷, o il Savonarola, visto come il re del profeta biblico. Tuttavia quest'ultima sottolineatura contrasta con la visione negativa dell'animale, punito per la sua superbia: difficile credere che per il piagnone Benivieni il domenicano andasse punito³⁸. Al tempo stesso si può avanzare qualche dubbio sull'identificazione del leone con i Medici: nel 1506 poteva il repubblicano Benivieni ritenere che la fiera (i Medici) sarebbe stata punita per giungere a maggior gloria? Poteva affermare che presto si sarebbero sciolti i lacci che tenevano prigioniera (quindi fuori da Firenze) la nobile famiglia? È risaputo che i Medici mai abbandonarono il progetto di tornare in città, per cui continuarono a tramare per raggiungere tale scopo, però non si capisce perché l'autore dovesse augurarsi la maggior gloria, quindi il successo, della famiglia³⁹. Se da un lato è vero che l'animale è uno dei simboli della casata, dall'altro è difficile credere che l'autore intendesse riferirsi ad essa nel *Cantico*. Qualche dubbio infine sorge anche per l'ipotesi secondo cui la fiera raffigurerebbe la Francia: non è chiara la causa che spingerebbe il Nostro ad augurarsi la gloria francese.

Più persuasiva è la prima identificazione, la più immediata, ossia il leone rappresenterebbe Firenze, come anche il Benivieni in veste di personaggio suggerisce nell'ultimo suo intervento nel capitolo⁴⁰. Tale significato ben si accorda con la prima parte del dialogo tra maestro e discepolo, in quanto quest'ultimo aveva spiegato all'Alighieri come la città avesse cambiato atteggiamento nei suoi confronti, per cui acquistano senso le parole iniziali della profezia, nelle quali Dante riconosce che Firenze ha fatto qualche passo sulla via del bene. Peraltro verrebbero spiegati gli altri

³⁷) A onor del vero il passo del *Commento* citato dalla Roush potrebbe indicare semplicemente che il Leone è Firenze. Cfr. Roush 2002, p. 67 nt. 47.

³⁸) Il richiamo biblico più attinente è 1 *Pt* 5,8-9: in questo caso il leone sarebbe un'allegoria negativa, poiché rappresenta addirittura il demonio, negatività che ha pure nel capitolo. La Roush evidenzia la presenza di un altro leone nelle rime beniveniane, quello presente nella traduzione dell'elegia latina di Giovanni Pico. A riguardo, è vero che al verso 5 del volgarizzamento si trova «fer Leone», ma in realtà la presenza dell'animale era già nell'originale latino del Pico, al verso 3, e comunque lì sembra chiaro il riconoscimento di Firenze nella bestia. È da notare comunque come in Firenze circolassero numerosi manoscritti riportanti scritti di stampo profetico, tra cui una profezia attribuita a santa Brigida di Svezia, il cui *incipit* è *Destati o fier leone al mio gran grido*: anche in questo caso il leone ha valore positivo. La profezia fu uno dei primi testi profetici stampati in città: cfr. Rusconi 1999, pp. 165-169.

³⁹) Gli anni 1505-1506 furono comunque anni di tensioni: ad esempio Bernardo Rucellai nel 1505 fu costretto a lasciare la città perché sospettato di aver costituito un'intesa con i Medici. Si hanno dunque contrasti tra l'*entourage* soderiniano e i fautori del governo oligarchico. Una città pertanto divisa, come il Benivieni indicherebbe nell'allegoria dei velli del leone strappati.

⁴⁰) Cfr. i vv. 145-156 del *Cantico*: Benivieni, per spiegare a Dante come egli sia ora onorato in Firenze, usa la metafora del leone superbo diventato umile agnello.

passaggi del vaticinio, fermo restando la difficile identificazione dei «flagelli», anche se, poiché per Benivieni la sua patria aveva commesso l'errore di rifiutare Savonarola, essi sarebbero connessi alle profezie minacciose del domenicano: da qui allora l'avvertimento della punizione, vista come purificazione, finalizzata alla gloria⁴¹.

Risulta dunque convincente il riconoscere nella fiera Firenze, la cui pelliccia smembrata indicherebbe le lotte interne, il suo essere divisa in partiti in contrasto tra loro: da ciò deriverebbe che la serenità e la gloria future consistano nella pacificazione tra le varie fazioni⁴².

In quest'ottica andrebbe in parte riconsiderata la tesi della Roush di Dante profeta "piagnone": l'Alighieri è in primo luogo un profeta fiorentino, che ha a cuore il bene della città, tanto che spera in un suo ravvedimento; egli riconosce l'errore più grave commesso dalla patria nel rifiuto del domenicano, perché la dottrina del priore coincideva con il bene di Firenze e con la volontà di Dio, tanto che si parla appunto di vendetta divina. Tuttavia, nonostante il rifiuto del Savonarola, rimane la speranza di un futuro prospero, se la patria camminerà nella via della giustizia e della pacificazione interna. Dunque l'aspetto piagnone di Dante sarebbe conseguenza del suo forte legame con la città⁴³.

Oltre a quanto detto, vi è un ulteriore motivo di interesse legato al *Cantico* che permette di valutare il capitolo come componente di una sor-

⁴¹) Lo stesso priore di San Marco aveva previsto, nelle sue prediche apocalittiche, sciagure su Firenze, ma nella speranza che essa diventasse una Nuova Gerusalemme. Pure i versi riferiti a coloro che si compiacciono della sventura fiorentina sono in consonanza con il pensiero savonaroliano, perché il frate predisse disgrazie ancora più grandi per il resto d'Italia. Cfr. a riguardo l'epistola a Clemente VII in Benivieni 2003.

⁴²) Il Benivieni non è peraltro il primo a porre in relazione il leone fiorentino con Dante. Ad esempio, un epigramma di Ugolino Verino recita: *Quisquis inexpliciti divina volumina Dantis / pellegat, hoc dicit doctius esse nihil. / Quicquid Aristoteles, quicquid sacra pagina dicit/cantavit, tusco disposuit pede. / Virgiliumque aequat, prisco nec cedit Homero, / et mathematicis ille vel ille minor. / Salve, tyrrheni decus immortale Leonis! / Salve pierii fama decusque chori!* Sappiamo che il Benivieni era amico del Verino, al quale scrisse una consolatoria per la morte del figlio Michele, come si vedrà in seguito. Dunque tale componimento latino del letterato indica come nell'ambito medico l'accostamento Dante-Leone-Firenze fosse diffuso. Non a caso l'*incipit* di un altro epigramma presenta la città sotto le sembianze dell'animale: *Quod sim tyrrheni me carpis scriba Leonis, / dicis et aonios me maculare choros.* L'identificazione tra il leone e Firenze, con il riferimento all'Alighieri, doveva essere nota tra gli intellettuali fiorentini, perciò è legittima la lettura politica della profezia, tenendo presente che per il savonaroliano Benivieni la colpa più grave di Firenze era probabilmente da individuare nel trattamento riservato al frate. Cfr. Verino 1998, pp. 313-314 e 330-331. Secondo il Bausi gli *Epigrammi* risalirebbero ai primi anni '80.

⁴³) Unitamente all'argomento politico, trattato nella seconda parte del capitolo, vi è pure un tema meta-poetico: Dante è il modello di poeta cristiano alla cui scuola il Nostro si pone per conciliare arte e fede. Proprio per l'ammirazione e l'amore che l'autore porta alla *Commedia* l'Alighieri gli chiede di rivedere il testo della sua opera, "maltrattata" dal Bembo. In tal modo il Benivieni legittima la propria edizione del capolavoro dantesco.

ta di dittico poetico: infatti va sottolineato che anche l'ultimo testo della terza parte delle *Opere* parla di un leone, in questo caso Papa Leone X⁴⁴. Non vi sono a riguardo dichiarazioni esplicite del Benivieni, ma è difficile credere che egli abbia posto i due componimenti in posizioni rilevanti senza una precisa intenzione⁴⁵.

La frottola, il cui titolo completo è *Frottola pro papa Leone in renovatione ecclesiae*⁴⁶, fu quasi certamente scritta poco tempo dopo l'elezione al soglio pontificio del cardinale Giovanni de' Medici e va collocata nel clima di euforia patriottica che ne seguì. Molti, tra cui il Benivieni, ebbero sentimenti di viva soddisfazione e scrissero dei componimenti augurandosi che il nuovo Papa potesse essere un pastore in grado di rinnovare la vita ecclesiale⁴⁷.

Non sappiamo con sicurezza, allo stato attuale delle ricerche, se la frottola fosse stata diffusa prima della stampa Giuntina del 1519, ma è probabile che ciò fosse accaduto, perché è facile supporre che, proprio per il carattere encomiastico del testo e per il contenuto, l'autore avesse voluto farlo conoscere, almeno agli amici e al nobile destinatario. La frottola, che consta di 139 versi⁴⁸, è la più breve delle otto della stampa, se si esclude la penultima frottola, che comprende 65 versi. In essa si dice che Dio non ha abbandonato il suo popolo, infatti ha suscitato un Leone che combatta il male e i nemici della Chiesa, rappresentati simbolicamente dai

⁴⁴) Un leone compare anche nell'elegia pichiana, ma in quel caso essa rappresenta chiaramente Firenze ed ha un ruolo marginale, per cui si può escludere che anche tale componimento sia sotto il segno dell'animale.

⁴⁵) Tale elemento della Giuntina non è stato notato dalla non vasta letteratura beniveniana: non ne parla la Re, così come non ne parla il Weinstein, che peraltro ha dedicato alcune pagine di un suo studio alla frottola. Nemmeno la Roush, la quale nel saggio sul *Cantico* si è riferita alla poesia a Papa Leone X per individuare nel leone un possibile richiamo ai Medici, ha colto il legame strutturale tra i due testi. Cfr. Weinstein 1976, pp. 374-375 e Roush 2002, pp. 64-65. Qualche cenno alla frottola si trovano anche in Polizzotto 1994, pp. 157-158 e Zorzi Pugliese 1980, pp. 514-526 e 525-526, in cui la studiosa mette in relazione l'interesse beniveniano per l'opera del francescano Clarenò con la frottola, vedendo come punto in comune tra i due testi il desiderio di riforma ecclesiastica e il tema della povertà.

⁴⁶) *Ecclesia* nel testo.

⁴⁷) Altri autori composero rime simili; cfr. a riguardo Weinstein 1976, pp. 375-376. L'abbondanza di testi dedicati a Leone X si spiega in quanto si identificò in Leone X il pontefice angelico vagheggiato da alcuni e atteso da molti, tra cui il Benivieni. Tale identificazione fu sostenuta dallo stesso Papa: cfr. Rusconi 1999, p. 265. Peraltro abbiamo una prova palese riguardo alle speranze suscitate da Leone X nel poeta: infatti vi è una sua epistola latina, inviata al pontefice, la quale ha una stretta somiglianza con il componimento citato, poiché esprime gli stessi desideri e le medesime raccomandazioni. L'epistola, non datata, si trova in Zorzi Pugliese 1970, pp. 285-287. Per quanto riguarda la figura di un Papa "angelico" negli scritti profetici, Rusconi evidenzia come essa sia costantemente presente dalla fine del XIII secolo al XV: cfr. Rusconi 1999, p. 74 ss.

⁴⁸) La frottola si trova ai ff. 196v-198v.

lupi di evangelica memoria. È chiaro che l'accostamento tra il leone e il pontefice è fondato sul nome scelto da Giovanni de' Medici⁴⁹. Nel componimento l'autore esorta Leone X ad agire, perché la Chiesa è sull'orlo di una crisi irreversibile, per cui il pontefice deve intervenire il prima possibile, prendendo il timone della barca e svolgendo il ruolo di guida che la sua carica implica.

Queste considerazioni generali sulla frottola, inscindibili dal contesto storico in cui si colloca, permettono di avanzare qualche ipotesi sul perché essa sia stata posta come ultima rima della Giuntina, ossia come congedo. È da escludere che ciò sia motivato cronologicamente, poiché la disposizione dei testi nella terza sezione della stampa non segue criteri di natura temporale. Un'ipotesi a riguardo può essere desunta dal confronto tra la frottola e il *Cantico*. Considerando infatti che la terza parte della stampa si apre con il capitolo contenente la profezia sulla figura del leone e termina con la frottola dedicata a Leone X, si evince che l'ultima sezione della Giuntina è posta tra due "leoni". È difficile credere che tale fatto sia casuale, per cui è probabile che ci sia alla base la volontà del Benivieni che, così facendo, avrebbe fornito un ulteriore significato ai testi, parzialmente differente da quello originario. Alla luce degli avvenimenti storici degli anni successivi alla prima stampa del *Cantico*, la punizione del leone (cioè di Firenze) ivi vaticinata si sarebbe potuta individuare nei fatti del 1512, anno in cui la città corse il reale pericolo di subire la medesima sorte di Prato, messa a ferro e fuoco. Tali avvenimenti indebolirono fortemente le istituzioni repubblicane, tanto che Soderini fu costretto a lasciare Firenze e i Medici ripresero il potere. Dunque fu un periodo assai difficile. L'anno dopo, però, diventò papa Leone X: perciò la città-fiera avrebbe potuto sperare in un periodo di prosperità e gloria, grazie al suo illustre cittadino. Tuttavia le speranze del Benivieni non sarebbero state soltanto legate a motivi municipalistici; soprattutto, egli vide nell'elezione di Leone X l'occasione (l'ultima) per rinnovare la Chiesa: da qui la frottola. Dunque è come se quanto era stato profetizzato nel *Cantico* si fosse in

⁴⁹) Si tenga presente pure che dalla tribù di Giuda discende il Cristo, per cui Leone X è indicato come il pastore scelto da Dio e investito di una missione divina per il bene del suo gregge, tanto che vincerà i lupi. Cfr. i vv. 42-44: «che sol[o] col suo ruggito / qualunque più ardito / lupo sia in fuga volto». Si noti che il gesto attraverso cui verranno messi in fuga i nemici, cioè il ruggito, è lo stesso che caratterizzava l'animale nel *Cantico*, anche se nel capitolo ciò era anticipazione di una punizione del leone, qui invece è l'opposto, perché segna la sconfitta dei lupi. L'immagine del leone vendicatore è molto diffusa nel genere profetico, infatti anche il Savonarola, nel suo componimento *Viva, viva in nostro core*, presenta ai vv. 31-32 lo stesso tema: «Sveglia omai il tuo Leone / della tua tribù di Giuda». Sebbene nel testo del domenicano la metafora indicasse «Gesù, re di Firenze», si può ipotizzare che il Nostro si rifacesse anche a tale componimento del frate, dichiarando che quanto era là vaticinato ora era giunto a compimento, poiché Dio aveva veramente mandato un Leone foriero di giustizia. Cfr. Savonarola 1926, pp. 69-71.

parte avverato, poiché il leone fiorentino, dopo essere passato attraverso diverse tribolazioni, poteva ora attendersi un futuro migliore, grazie ad un altro Leone, il pontefice. Pertanto un senso di profezia avverata permea la terza parte della Giuntina, fornendo così un nuovo valore ai testi, posti in relazione tra loro.

Non sfugge tuttavia il fatto che nel 1519, all'epoca dell'edizione, Leone X si era rivelato ben diverso da quanto il Nostro sperava all'indomani dell'elezione: quel rinnovamento tanto auspicato non si era verificato, e ormai erano trascorsi sei anni dal 1513. Perché allora il Benivieni ripresenta il capitolo e la frottola? Possiamo a riguardo avanzare un'ipotesi, riconducibile agli avvenimenti di quegli anni. Il 31 ottobre del 1517, pochi mesi dopo la chiusura del concilio Lateranense V, Lutero affisse le sue famose 95 tesi alla porta della cattedrale di Wittenberg, dando l'avvio alla Riforma protestante. Inizialmente la Chiesa di Roma sottovalutò quanto stava accadendo in Germania, ma nel giro di un paio d'anni la situazione si fece sempre più contrastata e complessa, fino ad arrivare alla bolla papale *Exsurge Domine* del giugno 1520. Benivieni ebbe un'opinione molto negativa del monaco agostiniano, ma, criticando la sua dottrina, intuì anche quale potesse essere il pericolo per la Chiesa. Dunque il poeta avrebbe potuto, attraverso i suoi testi, incitare ancora una volta il pontefice alla riforma per risolvere la difficile situazione religiosa dell'epoca, unendosi magari a coloro che reclamavano un nuovo concilio, o sollecitando l'applicazione del Lateranense V⁵⁰.

Tali congetture si legano a quanto emerge dalla considerazione dell'ordine dei componimenti che nella terza parte della Giuntina si dispongono tra il citato capitolo e la frottola: sebbene l'ordine principe seguito nella disposizione dei testi sia quello metrico, è possibile individuare un secondo criterio organizzatore, implicito e generale (anche se non privo di eccezioni)⁵¹. Secondo tale prospettiva si rileva che il Benivieni prima presenta la fragilità umana (prime poesie, profane), poi invoca la grazia di Dio (traduzioni del *Salmi* e laudi) e si dispone ad agire rettamente (componimenti morali). Questa ipotesi strutturale sarebbe confermata dai legami tematici che, come si vedrà, si possono individuare tra i testi, tanto che è possibile riconoscere un percorso che il Benivieni traccia, un percorso necessario all'uomo per giungere alla salvezza (prospettiva esistenziale)

⁵⁰) Infatti tale assemblea, che era stata convocata nel 1512 da Papa Giulio II e chiusa da Leone X nel 1517, ebbe come scopo principale la riforma della Chiesa. Alla sua conclusione vennero consegnati al pontefice una serie di documenti *de reformanda Ecclesia*, che tuttavia non trovarono poi applicazione nell'opera di Leone X. Anche che i camaldolesi Pietro Quirini e Paolo Giustiniani, quest'ultimo amico del Benivieni, inviarono a Leone X un documento, il *Consilium de emendanda ecclesia*, poco dopo l'elezione del pontefice fiorentino.

⁵¹) Per l'ordine metrico cfr. anche l'indice della Giuntina, f. iniziale non numerato.

e indispensabile anche per una Chiesa da riformare, come dichiarano il primo e l'ultimo componimento (prospettiva politico-religiosa), i quali potrebbero così suggerire l'ottica entro cui leggere i testi da essi incorniciati: la profezia si è in parte avverata, poiché Dio ha scelto Leone X, il quale deve prendere coscienza della sua missione e guidare l'uomo peccatore e la chiesa da riformare alla verità e alla giustizia.

I testi della terza sezione della stampa formerebbero allora un gruppo dotato di una propria omogeneità, pur nella varietà di temi e metri: varietà cui presiede un procedere da forme più elevate, appartenenti alla tradizione illustre (terze rime e metri lirici), a forme popolareggianti, come le laudi e le frottole⁵².

4. *Capitoli, canzoni, sonetti*

Dopo il *Cantico* dantesco si trova nella Giuntina un gruppo di testi di argomento profano⁵³, ordinati secondo criteri metrici: prima i capitoli, poi le canzoni e i sonetti. I componimenti in terzine comprendono una deploratoria e una consolatoria. La prima si intitola *Deploratoria per la morte di Pheo Belcari poeta cristiano*: è una poesia d'occasione, scritta per la morte del rimatore fiorentino scomparso nel 1484, per cui è verosimile che il testo sia da far risalire a quell'anno⁵⁴. Merita attenzione l'epiteto con cui è presentato il Belcari, «poeta cristiano»: è la caratterizzazione che sempre il Benivieni cercò; non si dimentichi che il componimento si trova dopo il *Cantico*, incentrato su Dante. Così, ponendo all'inizio della terza parte il grande modello dantesco e il moderno epigono quattrocentesco, è come se il Nostro volesse suggerire i suoi numi tutelari. Tale prospettiva potrebbe essere confermata dai seguenti versi:

Perduta ha el cieco mondo quella luce
che pel dubio camin gran tempo scorta

⁵²) Una parziale eccezione è data dall'inserzione, tra le laudi e le frottole, di componimenti in ottave, alcuni dei quali sono traduzioni di testi latini.

⁵³) Con tale espressione ci si intende qui riferire sia ai componimenti le cui tematiche esulano da aspetti di carattere religioso sia ai testi in cui tali aspetti non ne costituiscono l'elemento specifico. Leporatti ha sottolineato come 14 testi di questo gruppo, non inseriti nel Commento del 1500, facessero parte anche del Canzoniere giovanile del Nostro; alcuni di essi vennero riproposti nella Giuntina con alcuni cambiamenti testuali rispetto al Canzoniere: cfr. Leporatti 2008, pp. 192-200.

⁵⁴) Non sappiamo molto circa il rapporto tra il Belcari e il Benivieni, ma probabilmente i due si incontrarono nell'*entourage* letterario medico, frequentato da entrambi. Peraltro che i due si conoscessero è dimostrato non solo dalla deploratoria, ma anche da un'epistola latina indirizzata al nipote del defunto, anch'egli Feo, inclusa non nella stampa ma nel ms. Gianni 47, prima del capitolo.

fu già de passi miei ministra e duce.

Tace el celeste suon, già spenta e morta
 è l'harmonia di quella dolce lyra
 che 'l mondo afflicto hor lascia, el ciel conforta.⁵⁵

Nel v. 15 vi è un'allusione dantesca, poiché la luce del Belcari è detta «ministra e duce»: sono le stesse parole di *Inferno* VII, v. 78, poste in relazione alla Fortuna, vista da Dante come forza provvidenziale e giusta. Si potrebbe allora ipotizzare che il Benivieni non solamente voglia indicare il rimatore da poco scomparso come sua guida, ma anche intenda riconoscerne una motivazione provvidenziale, come se Dio avesse voluto l'incontro tra i due, per la salvezza del poeta più giovane. Vi è un altro elemento da considerare: Feo è indicato come «dolce lyra» che produce un «celeste suon», impiegando le stesse due espressioni che sono riferite all'Alighieri nel *Cantico*, («celeste lyra» al v. 121 e «dolce suon» al v. 151 del capitolo). Assimilando il modesto Feo al grande Alighieri, Benivieni ne esalta la funzione: alla scuola di entrambi, come modelli di poeti cristiani, si pone dunque il Nostro nella terza sezione della stampa⁵⁶.

Accanto a tale motivo tematico, vi sono poi i *topoi* del genere deploratorio, dal pianto per la scomparsa dell'amico all'invito alla preghiera al defunto, ora in Paradiso, affinché vegli sull'autore. Simili nuclei tematici si trovano sia nella successiva consolatoria in terza rima sia nei tre componimenti immediatamente seguenti, di altro metro, che pure appartengono all'ambito delle consolatorie. Di questi i primi – oltre al su citato capitolo, un madrigale e un sonetto – sono per Madonna Caterina Sforza, moglie di Giovanni il Popolano, morto nel 1498; è presumibile che i testi siano di quell'anno. Il terzo (una canzone) è una consolatoria per Ugolino Verini, padre di Michele, giovane poeta scomparso tragicamente nel 1487.

Peraltro l'ipotesi prima avanzata circa il legame tematico della rime trova nella disposizione dei testi su citati un'ulteriore conferma: si inizia con due poeti che costituiscono un modello per Benivieni e poi ci si allaccia, tramite la deploratoria per il Belcari, ad una serie di rime in morte di varie persone.

Dopo il componimento per il Verino segue, dal foglio 115v, una serie di testi di vario argomento: si tratta di 26 sonetti, una sestina e due traduzioni in terza rima; tale gruppo di componimenti si conclude al fo-

⁵⁵) Benivieni 1519, f. 109r, vv. 13-18.

⁵⁶) Emerge un ulteriore dato interessante: se, come è probabile, il componimento è del 1484, si evince che anche prima dell'incontro col Savonarola il Benivieni aspirasse al ruolo di rimatore cristiano, come anche altri dati biografici e poetici confermano. Certamente il domenicano influenzò in modo determinante la sua produzione letteraria, però alcuni aspetti del Benivieni maturo, inerenti alla sua sensibilità religiosa, erano già presenti prima degli anni '90; ciò divenne poi preponderante ed esclusivo quando sposò la causa piagnona.

glio 124v. Anche tra questi 29 testi si possono rintracciare legami tematici; tra gli argomenti in particolar modo spicca il motivo dell'amicizia, con richiami alla bellezza, alla poesia e alla morte. Ad esempio la *Consolatoria a se medesimo per la morte di messer Domenico suo fratello*⁵⁷, incentrata sul motivo della morte che colpisce con la sua dura evidenza la vita degli uomini, è seguita da un testo di medesimo argomento, *Per la morte subita d'uno giovane servidore del Conte Giovanni dalla Mirandola*. Anche quest'ultimo sonetto, infatti, non è una semplice allegoria sulla precarietà dell'esistenza, ma rappresenta una riflessione poetica su un evento realmente accaduto. Ciò si evince dal ms. Gianni 47, in cui si ha al f. 36v un'epistola latina ad Antonio Migliorotti⁵⁸, nella quale il Benivieni racconta un episodio tragico accaduto davanti ai suoi occhi: un giorno un servo diciottenne di Giovanni Pico cadde improvvisamente a terra morto mentre era con il padrone e il Benivieni in Santa Reparata. Ciò spinse il poeta a riflettere sulla debolezza dell'esistenza umana, infatti l'*incipit* della lettera è il seguente: *Vide quae sit humana fragilitas*. Il sonetto è significativo anche per la presenza di elementi neoplatonici:

Qual meraviglia hebb'io quando quel volto,
che in formar gli altri el ciel e la natura
parieno haver per loro exemplo tolto,
vidi morte occupar pallida e obscura,
el niveo pecto in fredda cener volto,
tal che pensandol pur ne ho ancor paura.⁵⁹

Il ragazzo era di tale bellezza che viene considerato un "metro di misura" stesso della bellezza. Peraltro si sviluppa anche il tema dell'*ubi sunt*, motivo poi affrontato più ampiamente nel sonetto che segue, *Nella morte della Falchetta de' Rinuccini*⁶⁰:

⁵⁷) Benivieni 1519, f. 115v. In realtà si tratta di una riscrittura, infatti in origine esso fu scritto per la morte di Simonetta Cattaneo, cantata anche dal Poliziano e amata da Giuliano de' Medici, morta nell'aprile del 1476. Cfr. Percopo 1897, pp. 10 e 42 e Leporatti 2008, pp. 194 e 218.

⁵⁸) Scarse notizie si hanno su Antonio Migliorotti: savonaroliano e firmatario, insieme a Benivieni, della supplica mandata ad Alessandro VI in favore del domenicano, fu uno dei priori nel 1497 e nel 1512. È uno dei personaggi del dialogo *Circa al sito, forma et misure dello Inferno di Dante Alighieri* (1506), insieme al Benivieni stesso, Antonio Manetti e Francesco da Meleto. L'epistola è stata edita in Zorzi Pugliese, 1970, pp. 283-284. Difficile datare il componimento in questione: certamente il triste evento è anteriore al 1494, anno di morte del Pico, ma questo non garantisce con certezza che subito l'autore abbia scritto i versi in questione. Peraltro anche l'epistola al Migliorotti è senza data.

⁵⁹) Benivieni 1519, f. 116 r, vv. 9-14.

⁶⁰) Pochissime informazioni abbiamo sulla donna: figlia di Piero Vieri, andò in sposa nel 1462 a Neri di Filippo Rinuccini e morì prima del 1477, anno in cui il marito si sposò nuovamente. La Re congetta che ella fosse la donna amata dal Benivieni, ma non vi sono prove a riguardo. Un indizio, per la Re, è rintracciabile in un cambiamento introdotto dal

Dimmi ove sono, ove sono hora Falchetta
 l'alme belleze tue celeste e nuove?
 Dove son gli occhi, e tuo belli occhi dove
 Amor havea sua prima sede electa?⁶¹

Non manca neppure il concetto neoplatonico per il quale la bellezza della donna era un modello inviato da Dio affinché l'uomo potesse salire al cielo:

l'alme belleze mie, che in questa inferma
 carne per far delle sue eterne fede
 havea qui el ciel mirabilmente accolto.⁶²

Emerge anche in questo caso un legame tematico tra i sonetti presi in considerazione. Tale relazione tra componimenti può essere rintracciata anche nelle rime successive, tra le quali si trovano un gruppo di testi di carattere encomiastico dedicati a Lorenzo de' Medici e una serie dedicata a Giovanni Pico della Mirandola. In essi, che non sono i migliori risultati della poesia beniveniana, si sviluppano i motivi dell'amicizia e dell'amore per gli amici, riprendendo anche elementi tradizionali della lirica amorosa e tratti neoplatonici. Peraltro il tema dell'amicizia si ha pure nei sei componimenti successivi, due dedicati a un Geri Trifernate⁶³, due ad un amico anonimo e uno al fratello Domenico in risposta ad un sonetto di quest'ultimo, anch'esso riportato.

5. *Le traduzioni profane e i sonetti cerniera*

Alla serie dei sonetti sull'amicizia e l'amore seguono due volgarizzamenti: il legame tra i testi è ancora una volta tematico. Il primo deriva da Mosco, con la mediazione del Poliziano. Quest'ultimo infatti nel 1472

Benivieni: i versi 7-8 della stampa sono: «[...] onde ancor piove / nel tuo sposo a ognor qualche saecta?», mentre nel ms. Gianni 47: «[...] onde anchor piove / ne' l'ingordo mio cor qualche saecta?». Può darsi che Falchetta fosse amata dal poeta, il quale, nella stampa, preferì modificare il testo giudicando sconveniente l'amore per una donna sposata. Il componimento si trova nel ms. Gianni 47 al foglio 53r, preceduto da numerosi altri testi, quindi in una posizione più centrale rispetto alla stampa. Cfr. anche Leporati 2008, pp. 277-278 e 291.

⁶¹) Benivieni 1509, f. 116r, vv. 1-4

⁶²) *Ivi*, f. 116v, vv. 9-11.

⁶³) Nonostante numerose ricerche, nulla si è potuto scoprire su tale conoscente del Benivieni; l'unica cosa che possiamo dedurre è che forse era originario di Città di Castello, visto l'appellativo. Esiste peraltro un Gregorio Tifernate, medico, poeta, traduttore e grecista (1419-1469 circa), ma è difficile che si tratti del destinatario del sonetto: il Benivieni aveva 16 anni quando il Gregorio morì.

aveva tradotto dal greco in latino il primo idillio di Mosco, noto come *Amor fuggitivo*. Dalla versione dell'amico il Benivieni, probabilmente in quel tempo, ricavò un volgarizzamento in terza rima⁶⁴, abbastanza fedele, in cui viene messa in evidenza la natura di Amore: bello, forte, ma crudele, ingannatore e fonte di sofferenza. Si tratta pertanto di un componimento che descrive, metaforicamente, gli effetti negativi del sentimento amoroso. Un'analogia tematica è svolta anche dalla traduzione che segue, sempre in terza rima: si tratta di Properzio, elegia dodicesima del secondo libro. Il volgarizzamento è sostanzialmente fedele fin verso la metà; poi, quando Properzio sposta l'attenzione su di sé, ponendo il proprio io e le proprie sofferenze amorose in evidenza, il Benivieni passa invece a sottolineare la natura tenace e venefica dell'amore e chiude il discorso in due terzine. In questo modo si registra una sproporzione; infatti ai primi 12 versi latini corrispondono 18 versi volgari, mentre i restanti 12 non tradotti sono sostituiti da soli 7 versi⁶⁵. Sui motivi alla base della scelta beniveniana di modificare la parte finale del testo classico possiamo avanzare qualche congettura. Nel passo omissso, come abbiamo detto, l'autore latino si pone in prima persona di fronte alla fenomenologia amorosa, riferendola a sé. Il Benivieni evita tale coinvolgimento e introduce alcuni versi di deprecazione dell'amore e dei suoi vincoli tenaci. Si passa dunque dalla soggettivizzazione di Properzio ad un discorso di carattere generale, volto ad ammonire il lettore circa la «peste» amorosa⁶⁶. In tal modo la traduzione si collega col testo di Mosco, in quanto in entrambi i casi il Benivieni ha messo in luce la natura ostile dell'amore, con qualche forzatura.

Le considerazioni svolte sui temi dei volgarizzamenti inducono ad avanzare qualche ipotesi circa la loro collocazione, a prima vista sorprendente in quanto essi, pur essendo in terza rima, non sono posti insieme agli altri testi di medesimo metro, ma tra i sonetti. Il motivo di tale col-

⁶⁴) Sulla tradizione delle versioni di Poliziano e Benivieni cfr. Leporatti 2008, pp. 203-206.

⁶⁵) Si riporta l'elegia di Properzio, che consta di 24 versi; in tondo quelli omissi dal Benivieni: *Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem, / nonne putas miras hunc habuisse manus? / is primum vidit sine sensu vivere amantis, / et levibus curis magna perire bona. / Idem non frustra ventosas addidit alas, / fecit et humano corde volare deum: / scilicet alterna quoniam iactamur in unda, / nostraque non ullis permanet aura locis. / et merito hamatis manus est armata sagittis, / et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet: / ante ferit quoniam, tuti quam cernimus hostem, / nec quisquam ex illo vulnere sanus abit. / In me tela manent, manet et puerilis imago: / sed certe pennas perdidit ille suas; / evolat heu nostro quoniam de pectore nusquam, / assiduusque meo sanguine bella gerit. / Quid tibi iucundum est siccis habitare medullis? / Si pudor est, alio traice tela una! / intactos isto satius temptare veneno: / non ego, sed tenuis vapulat umbra mea. / Quam si perdidideris, quis erit qui talia canat, / (haec mea Musa levis gloria magna tua est), / qui caput et digitos et lumina nigra puellae, / et canat ut soleant molliter ire pedes?*

⁶⁶) V. 23, f. 122v. Legato a ciò è l'aver passato sotto silenzio il riferimento metapoe-tico, presente invece nell'elegia latina.

locazione potrebbe allora essere d'ordine tematico, poiché essi condividono con i componimenti precedenti e successivi il motivo del sentimento amoroso. D'altra parte, rispetto ai componimenti che li precedono, i volgarizzamenti comportano una visione negativa dell'amore: essi danno dunque l'avvio ad un cambiamento di prospettiva. Infatti i sonetti che seguono hanno un tono in parte differente rispetto ai precedenti, tono per certi versi più malinconico e più religiosamente orientato, ad ulteriore conferma dell'ipotesi secondo cui l'autore avrebbe costruito la terza parte della Giuntina anche secondo criteri finalizzati a disegnare un percorso. Infatti i sonetti che seguono, presentando motivi morali e religiosi, potrebbero fungere quasi da collegamento tra la prima sezione della terza parte della stampa (con testi di argomenti profano) e la seconda sezione (relativa a componimenti di carattere religioso, a partire dalla traduzione dei *Salmi*). Tra i sonetti "cerniera", infatti, oltre ad un componimento di stampo neoplatonico incentrato sulla struttura dell'occhio, vi è una sorta di dittico poetico di valore allegorico: due sonetti presentano una medesima visione che riguarda una donna bella, luminosa. Nel secondo testo in relazione a tale figura così l'autore scrive:

era di raggi oriental[i] sua stola
 contexta, e sopra ogni mortal[e] lavoro
 nel pecto ambo le effigie di coloro
 che 'l ciel più degna nella eterna scola.
 Anna l'una pareo, l'altra colei
 che sola meritò che'l suo factore
 non si sdegnassi farsi sua factura.⁶⁷

Giustamente la Battera ha individuato analogie tra questi componimenti e i versi 40-48 dell'egloga III, in cui il pastore Fileno descrive una visione incentrata su una figura femminile⁶⁸. La donna protagonista dell'apparizione è certamente è una figura di grande purezza, non solo per la luce che emana, ma perché porta effigiati sulla stola due esempi di grande virtù: la Vergine Maria e sant'Anna. Probabilmente i due componimenti offrono una rappresentazione allegorica della poesia sacra⁶⁹, che ha inizio nella

⁶⁷) Benivieni 1519, f. 123r, vv. 5-11. È evidente il richiamo a Dante: cfr. l'*incipit* celeberrimo di *Paradiso* XXXIII. Leporatti nota come i due testi in questione facessero parte del Canzoniere giovanile: il primo non è stato cambiato dal Nostro rispetto alla sua versione originale, mentre il secondo sì. Cfr. Leporatti 2008, pp. 233-234 e 283.

⁶⁸) Cfr. Battera 1989, pp. 48-49 nt. 11.

⁶⁹) Così infatti dichiara il Benivieni nell'introduzione alla terza egloga: «depinxi in questa terza egloga, con poetico stilo, et descripsi la excellentia, proprietat et effecti d'epsa poesia sotto forma d'una spetiosissima donna. [...] per lo habito adunque forma et bellezza di questa tale donna intendo di insinuare così in universo l'excellentia d'epsa poetica facultà, come in particolari per li ornatissimi et tenuissimi suoi vestimenti; lo ornato, admirabile, spetioso contexto et elaborati figmenti de Poeti [...]. Per lo splendore de suoi occhi la

stampa pochi fogli dopo, per cui l'autore potrebbe indicare in tal modo, allusivamente, il passaggio tra la sezione profana e quella religiosa. Non a caso ai due ultimi componimenti citati seguono un sonetto dal titolo emblematico, *Abbominazione de lo amore carnale*, e quattro componimenti di argomento morale e religioso (due del Benivieni, due di Bartolomeo Fonzio)⁷⁰.

Ricapitolando le considerazioni fin qui svolte in merito alla collocazione dei testi nelle sezioni sopra esaminate della Giuntina, oltre a richiamare quanto già osservato sul fatto che indubbiamente il criterio che presiede all'ordinamento dei testi è di carattere metrico (e certo non cronologico), si ritiene di poter sottolineare la consistenza dell'ipotesi di un ulteriore criterio organizzatore secondo cui i componimenti costituirebbero un percorso che il lettore compie, seguendo appunto una sorta di grande catena tematica. Si parte da una dichiarazione di poetica, secondo cui l'autore si presenta come colui che aspira a diventare "poeta cristiano", si passa al tema della morte, a quello dell'amicizia-amore, ci si sofferma sulle sofferenze amorose e sul disordine della passione, evidenziando che cosa non debba essere il sentimento, e si giunge alla considerazione dell'amore vero, che eleva al cielo: il lettore è stato così condotto sulla soglia della parte religiosa, quella appunto del diretto rapporto con Dio. Il cammino che si viene così a delineare è di progressiva elevazione e culmina nella sezione religiosa. Tale ipotesi ben si accorderebbe con le caratteristiche del Benivieni poeta. Egli ha organizzato sempre le sue opere secondo una disposizione accurata, mai casuale, volta a far compiere a chi si accosta ai suoi componimenti un *iter* significativo: così è nelle *Egloghe*, così è nel *Commento* del 1500. Ciò inoltre spiegherebbe il motivo per cui talvolta l'ordine metrico è interrotto.

Il percorso così delineato per certi versi corrisponderebbe allo stesso cammino esistenziale del Benivieni, secondo quanto egli stesso dichiara

intrinseca et dissimulata luce, che dalla nascosta sotto varij figmenti et adumbrata doctrina mirabilmente in e loro poemi resulta». Cfr. Benivieni 1519, f. 82r.

⁷⁰) Per la datazione di questi quattro componimenti vi possono essere due ipotesi. Secondo la prima essi sono precedenti al 1489, anno in cui il Fonzio si recò in Ungheria a riordinare la biblioteca di Matteo Corvino; per la seconda, invece, potrebbero essere degli anni '90, o successivi: l'ispirazione più spiccatamente religiosa dei componimenti potrebbe indicare la loro appartenenza al periodo dell'impegno religioso al fianco del Savonarola. Le connotazioni tematiche di questi e degli altri componimenti su citati confermerebbero appunto la funzione di cerniera dei testi posti tra i volgarizzamenti e le rime religiose. Si tenga inoltre presente che anche nel ms. Gianni 47, in cui talvolta vi è un ordinamento diverso dalla stampa, questi testi stanno a ridosso della prima lauda, dopo il sonetto a Falchetta (che nella Giuntina è invece posto nelle prime posizioni), ai fogli 53-54. Poi vi sono 3 pagine bianche e una canzone del Savonarola la quale non compare nelle *Opere*. Il fatto che anche nel manoscritto i testi in questione fossero prossimi alla parte dedicata alla poesia sacra è un ulteriore indizio della loro funzione di componimenti di "passaggio" tra le due sottosezioni.

nelle introduzioni a vari suoi testi: da un giovanile disordine al pentimento, all'impegno spirituale⁷¹. La presenza iniziale di rime in cui si parla della morte (morte del corpo, contrapposta alla vita immortale dell'anima) potrebbe allora corrispondere ad una sorta di *memento mori*, tramite il quale additare fin dal principio la fragilità umana e la causa che muove tutto il percorso: la morte implica che si usi bene il tempo, che non ci si impegni in amori sbagliati, ma che ci si dedichi alla realtà ultraterrene. Infine è da sottolineare che non si ha nemmeno una poesia incentrata sull'amore per una donna (Falchetta è commemorata *post mortem* come esempio del carattere effimero del mondo): si ricordino d'altra parte le preoccupazioni moraleggianti che spinsero l'autore a rivestire larga parte della sua produzione di caratteristiche non originariamente previste, per cui è presumibile che giudicasse sconvenienti inserire qui liriche rivolte alle donne.

6. *I volgarizzamenti religiosi e le rime d'argomento religioso e morale*

A partire dal foglio 125r si trovano tre volgarizzamenti in terza rima dei *Salmi* 73, 65 e 99⁷². Il primo è il *Psalmò LXXIII di Asaph tradocto di lingua latina in el presente capitulo per Hieronymo Benivieni*. Sappiamo che il Nostro non è nuovo a traduzioni dalla Bibbia: ad esempio nel 1505 pubblicò il volgarizzamento dei *Salmi* penitenziali⁷³. È possibile che le traduzioni siano coeve a tale volgarizzamento, o per lo meno potrebbero essere della fine degli anni '90 - primi anni del '500, anche se non ci sono prove certe che permettano una datazione sicura⁷⁴. Il primo *Salmo* è il numero 73, reso in 127 versi. Si tratta di un lamento elevato al cielo dopo il saccheggio del tempio, in cui si chiede l'aiuto di Dio, che sembra lontano, e la punizione dei profanatori⁷⁵. Alcuni versi sono significativi, quasi a metà del volgarizzamento:

⁷¹) Nel manoscritto Gianni 47 l'ordine delle rime è in parte differente dalla Giuntina, con alcuni testi non riproposti nella stampa.

⁷²) Nel ms. Gianni 47 i *Salmi* e la *Sequentia de morti* sono tra 3 laudi e le frottole, che a loro volta precedono la gran parte della laudi poi riportate nella Giuntina.

⁷³) Può essere utile considerare il metodo che egli adottò nel 1505, non diverso peraltro da quello impiegato poi per i testi di Giovanni Cassiano verso il 1515; nell'introduzione al volume dichiara: «Non ho dubitato di allargarmi in qualche luogo, maxime dove o la difficoltà del senso o la disparità delle lingue m'ha in uno certo modo sforzato, non partendomi però mai dallo stipite et dal fondamento delle sententie [...]». Cito da Zorzi Pugliese 1994, p. 478.

⁷⁴) Da notare che anche Giovanni Pico si dedicò ad un commento dei *Salmi*, mai edito e disperso in vari manoscritti, che il filosofo avrebbe iniziato a scrivere nel 1488.

⁷⁵) Il Benivieni opera, con una certa libertà, una personalizzazione del testo; ad esempio presenta una prima persona singolare, assente nell'originale. Inoltre egli cristianizza il

Già non è più propheta hor che ne 'nsegni,
che ne scorga el camin, che 'l cor converta
ad te, che hor par che lo disprezi e sdegni.⁷⁶

La scomparsa del profeta che indica la via del bene potrebbe alludere al Savonarola, il quale è richiamato anche nei testi a seguire. Al f. 127r abbiamo il *Psalmò LXV di David tradocto come di sopra*, reso in 97 versi. Il *Salmo 65* è un testo di lode e ringraziamento a Dio per le opere compiute in favore del suo popolo, il quale, dopo essere stato messo alla prova, è salvato dai nemici. Infine l'ultimo *Salmo* tradotto è il 99: *Psalmò di David tradocto come di sopra*. È un breve inno dossologico. La versione beniveniana, che ha l'*incipit* uguale al testo precedente, è di 22 versi ed è sostanzialmente fedele alla *Vulgata*. Vi è qui un forte invito a lodare e glorificare Dio, esaltandone la bontà e la misericordia, invito a cui il Benivieni potrebbe aver risposto con le sue rime sacre. I tre testi, che sono in ordine decrescente di grandezza, permettono di andare dalla negatività del primo capitolo alla serenità e gioia dell'ultimo, passando da quello centrale, di tono intermedio. In tal modo si assiste ad una progressiva insistenza sull'opportunità di elevare lodi e ringraziamenti a Dio.

Ai *Salmi* segue, dal foglio 129v al 131r, la *Sequentia de morti tradocta come di sopra*⁷⁷: è un volgarizzamento del *Dies irae*, il famoso inno medio-latino attribuito a Tommaso da Celano, con a tema il giudizio universale. La versione che il Nostro elabora, di 79 versi, è sostanzialmente fedele all'originale. Dunque il Benivieni chiude il gruppo di testi tradotti in terza rima con un componimento in cui l'uomo viene posto davanti al tribunale di Dio, severo e misericordioso, per render conto della propria esistenza. Sembrerebbe quasi che il lamento del primo *Salmo* della stampa, in cui si chiedeva l'aiuto di Dio e la punizione dei malvagi, trovi una risposta nella sequenza: nel giorno del giudizio i buoni saranno premiati, i cattivi castigati e verrà ristabilita la giustizia. In mezzo sono posti i due carmi di lode e ringraziamento per le opere compiute dal Creatore. Anche in questo caso, oltre al principio di ordine metrico, il Benivieni potrebbe aver seguito un criterio tematico, volto alla costruzione di un percorso: dall'invocazione a Dio affinché difenda i suoi fedeli e combatta i malvagi, alla lode delle azioni di Dio, alla scena finale dell'intervento divino con il giudizio sull'uomo. Tale ipotesi potrebbe spiegare perché il Benivieni abbia scelto proprio questi tre *Salmi*, non appartenenti a qualche gruppo preciso, come potrebbero essere i *Penitenziali*. Al tempo stesso egli avrebbe potuto

componimento, sostituendo *Deus* con «Gesù» e identificando la salvezza con la sconfitta della morte, alludendo esplicitamente alla Resurrezione di Cristo.

⁷⁶) Benivieni 1519, f. 125v, vv. 52-54. Il versetto 9 nella *Vulgata* è: *signa nostra non vidimus iam non est propheta et nos non cognoscet amplius*.

⁷⁷) Contrariamente a quanto ha affermato la Re, l'unica che ha fatto cenno al componimento, non si tratta della traduzione del *Salmo 69*: Re 1906, pp. 290-291.

porre quattro esempi di poesia sacra, tre addirittura tratti dalla Scrittura, prima di presentare i suoi componimenti religiosi, così da indicare sia a quali modelli si fosse ispirato, sia in quale genere essi si collocassero.

Al foglio 130v si trova la prima lauda della Giuntina, che reca come titolo *Laude di F. G.*; il confronto con il manoscritto Gianni 47 mostra chi si celi sotto le due iniziali, infatti nel codice abbiamo come intestazione *Laude di frate Hieronymo predetto*⁷⁸, dove il «predetto» si spiega considerando che nel codice autografo tale componimento è preceduto da *Canzona di frate Hieronymo Savonarola da Ferrara alla Vergine gloriosa nella mistica unione della chiesa militante di Dio*. Nella stampa questa rima savonaroliana non è stata riportata, così come non è scritto il nome per esteso dell'autore della successiva, ma solo le iniziali F. G. (frate Girolamo). Probabilmente si tratta di un'omissione dovuta a motivi di prudenza: benché fosse nota ai contemporanei la fede piagnona del Benivieni, era comunque consigliabile non dare l'idea di fare un'apologia scoperta del frate. Peraltro la canzone cassata, *Vergine casta, benché indegno figlio*, detta anche *De ruina ecclesiae*, è una dura invettiva contro la corruzione ecclesiastica, perciò è presumibile che la mancata trascrizione sia dovuta a motivi di cautela, motivi che comunque non impedirono al Benivieni di porre tutte le sue laudi sotto il segno del Savonarola. Inoltre è presumibile che ad un letterato fiorentino del primo '500 il testo del domenicano presente nella Giuntina non dovesse risultare sconosciuto, tanto più che le due iniziali offrono un indizio non da poco; dunque potremmo definire l'atteggiamento del poeta con un ossimoro: "prudenza coraggiosa". Forse il Benivieni pose questa come prima lauda⁷⁹ perché si accordava a quanto egli stesso sentiva: non cercava gloria o ricchezza, ma solo voleva camminare sulla via del bene, desiderando bruciare d'amore divino. Peraltro il fatto che si trattasse di una stanza sola gli permetteva di completare il componimento, infatti al f. 131 si trovano le *Aggiunte per Hieronymo Benivieni*: si tratta di 5 strofe di 8 versi, con metro uguale a quella del Savonarola (aBaBcDcD), in cui viene ripreso il motivo del fuoco. Sulle ragioni che spinsero il Nostro a dare una continuazione alla poesia savonaroliana possiamo avanzare alcune ipotesi. Vi potrebbe essere alla base un'operazione di stampo "ideologico": il Benivieni non solo omaggia il frate collocando una sua rima in prima posizione, ma continuandone il testo si presenta anche come suo erede poetico, imitandolo. In tal modo il Benivieni indica il modello principe a cui tende, non solo a livello artistico, ma pure esistenziale. È un'ulteriore dichiarazione di poetica, che si viene a collocare accanto a quanto detto circa Dante e il Belcari. E la

⁷⁸) La lauda si trova al f. 61r.

⁷⁹) In realtà più che lauda vera e propria, quella del frate è una stanza, infatti è composta da 8 versi.

scelta stessa del genere laudistico può anche essere vista come un atto di riverenza verso il domenicano: infatti è stato messo in luce come, dopo la morte del Savonarola, i piagnoni vedessero nella produzione di tali componimenti, unitamente al canto e alla conservazione delle rime del priore, un'azione di deferenza alla sua memoria e di resistenza contro i suoi nemici, tanto che si diffusero diversi testi di stampo popolare inneggianti, in modo più o meno esplicito, al Savonarola⁸⁰. I componimenti sacri del Benivieni, oltre che una preghiera a Dio, potrebbero allora essere anche un omaggio al domenicano.

Dopo il testo in questione vi è un'annotazione: «seguitano laude del medesimo Hieronymo Benivieni»⁸¹; si tratta delle 21 laudi dell'autore⁸². Il primo testo che troviamo è una preghiera alla Madonna di 3 strofe di 12 versi. Essa si colloca in un filone illustre della tradizione letteraria, che il Nostro richiama fin dai primi versi:

Vergine gloriosa,
humile sancta e pia,
madre figliuola e sposa
del tuo figlio, o Maria⁸³

In questo modo il Benivieni comincia la sottosezione della stampa con un'invocazione alla Madre di Dio, chiedendo il suo aiuto e la sua protezione, secondo un *topos* della letteratura religiosa. Il componimento in questione non è l'unico dedicato a Maria: ve ne sono altri due, che hanno

⁸⁰) Cfr. a riguardo Ferrara 1926, pp. 215-253 e Macey 1992, pp. 439-481.

⁸¹) È necessario precisare che, a differenza di altri autori, come Belcari o Lorenzo de' Medici, il Benivieni non fa cenni ad eventuali melodie accompagnatorie né nella stampa, né nel manoscritto Gianni 47; ciò non implica necessariamente che non fossero previste, ma di fatto non vi sono informazioni a riguardo. In effetti nemmeno sappiamo se tali testi fossero state diffusi prima della stampa e magari cantate, come del resto accadde per alcune canzoni del Benivieni per i «bruciamenti della vanità»; se così fosse, è probabile allora che fosse previsto un accompagnamento musicale. A questo è legata pure la mancata conoscenza delle date di composizione: quasi certamente le laudi furono stese dopo l'incontro col Savonarola, ma nulla vieta di collocarle anche dopo la morte del frate, tanto più che il Benivieni continuò a scrivere poesie religiose fino a tarda età, come testimonia il manoscritto Riccardiano 2811.

⁸²) È possibile che nel numero delle laudi vi sia un riferimento sacro: 21 è dato dalla moltiplicazione dei due numeri sacri per eccellenza, il 7 e il 3.

⁸³) F. 131v, vv. 1-4. Per i rimandi letterari, cfr. la canzone di Guittone *Ahi, quant'ho che vergogni e che doglia aggio*, v. 58: «O voi, di Dio figlia, madre e sposa»; *Paradiso* XXXIII, v. 1: «Vergine madre, figlia del tuo figlio»; la canzone 366 del *Canzoniere* petrarchesco, vv. 47-48: «madre, figliuola e sposa: / Vergine gloriosa»; la lauda belcariana *Merzè ti chiamo, Vergine Maria*, v. 2: «Merzè ti chiamo, di Dio madre e sposa» e della lauda *Dolce madre Maria* il v. 2 «di Dio figliola e sposa, / vergine graziosa»; la lauda di Lorenzo *Quanto è grande la bellezza*, v. 10: «Vergin santa, dolce e pia»; la lauda savonaroliana *Salve, Regina, virgo gloriosa*, v. 4: «e del suo Padre celeste dolce figlia e sposa». Interessante è quanto il Santagata dice a riguardo di questi epiteti tradizionali in Petrarca 2006, p. 1425.

come didascalia *Laude in honore di nostra donna* e *Seguita laude di nostra donna*. La prima delle due occupa la dodicesima posizione tra le laudi, quindi è la prima della seconda metà. La collocazione potrebbe corrispondere anche ad un motivo strutturale: in questo modo il Benivieni pone di nuovo le rime della seconda parte sotto la protezione della Madonna.

Anche altri componimenti sacri condividono argomenti e didascalie: così, ad esempio, vi sono tre testi dedicati all'«amore di Iesù», quattro *Laude di Iesù*, tre con a tema la «savia pazzia»; non mancano laudi rivolte a santi (san Paolo e santa Costanza), altre dedicate sempre a Cristo, una all'angelo custode, una all'Eucarestia. Tra di esse vi sono motivi tematici comuni, tutti di natura religiosa e morale: il poeta sempre confessa il suo stato di peccatore, chiede l'aiuto della grazia divina per convertirsi e vivere più coerentemente secondo i principi evangelici, auspica che la sua anima raggiunga la salvezza. Vi sono poi *topoi* del genere laudistico, come il *contemptus mundi*, l'insistenza sull'*imitatio Christi*, in particolare del *Christus patiens*.

Alcune laudi si rivelano significative per i temi che il Benivieni affronta e permettono di cogliere alcuni tratti peculiari della concezione religiosa dell'autore. Ad esempio nella *Laude ad Iesù*, che si trova ai fogli 134v-133v, vi è un dialogo tra il poeta e il suo cuore, che sta cercando Gesù, ma non riesce a trovarlo, per cui l'io lirico dichiara:

Non fu giamai, o core,
in terra el tuo dilecto
dove tu el possa fore
trovar del tuo humil pecto,
che tu sol se' recepto
dove con la sua sposa
così, cor, si riposa⁸⁴

Il Cristo, sembra dire il Benivieni, è primariamente nell'interiorità dell'uomo e lì si sposa con l'anima. Egli pertanto crede in un rapporto personale e intimo con Dio e di conseguenza dà meno rilevanza al culto solo esteriore: emerge una fede di natura intima⁸⁵.

Un altro testo significativo è la *Laude dello Amore di Iesù Christo chiamata la savia pazerella*, che si trova ai fogli 137r-139v ed è la prima lauda con a tema la «savia pazzia». Si tratta di un motivo topico nelle poesie sacre, di derivazione paolina: esso ha uno sviluppo notevole nella poetica francescana, basti pensare alla produzione di Iacopone, ma si può trovare pure in autori quattrocenteschi, sia laici, come Lorenzo de' Me-

⁸⁴) Benivieni 1519, f. 135r, vv. 13-19.

⁸⁵) Da ciò si evince che non solo l'epistolario del Benivieni, ricostruito dalla Zorzi Pugliese, permette di cogliere gli aspetti specifici della spiritualità del poeta, ma anche le sue stesse rime si rivelano significative in merito. Cfr. Zorzi Pugliese 1970.

dici, sia religiosi, come il Savonarola. La Zorzi Pugliese ha trovato inoltre un legame tra tale argomento e la savia follia di Erasmo da Rotterdam⁸⁶. Nel testo il Benivieni spiega che cosa si intenda per «savia pazzia»: ciò che agli occhi del mondo è folle, cioè il disprezzo dei beni materiali e degli onori, per il cristiano è invece saggezza di vita; al contrario, per la fede è da rifiutare quanto il mondo cerca, perché si tratta di una bramosia stolta che né rende felici, né porta al cielo:

La pazia di Iesù spreza
 quel che 'l savio cerca e brama:
 stati, honor, pompe e ricchezza
 piacer, feste, gloria e fama;
 sempre cerca honora e ama
 quel che 'l savio ha in odio tanto,
 povertà dolori e pianto,
 el christian perché gl'è pazo.⁸⁷

Tale ribaltamento di prospettiva, per cui si vuole ciò che gli altri respingono, è possibile solo in un'ottica escatologica e ha il suo fondamento nell'imitazione di Gesù, soprattutto del *Christus patiens*. Dice a proposito il Polizzotto:

[Benivieni] discontinued the claims of secular learning and philosophical speculation, maintaining that the Scripture alone was needed to direct the Christian on his way. In the Pauline concept of divine madness, Girolamo found substantiation for his view that nothing mattered but love for Christ believing that to be God's fool was to cast aside all worldly knowledge.⁸⁸

Ciò si accorda con la presa di distanza del poeta nei confronti della sua produzione profana, e verso il neoplatonismo (sebbene non se ne sia staccato mai del tutto), poiché egli era convinto, dopo l'incontro col Savonarola, che solo dal Vangelo derivasse la vera sapienza.

Emerge inoltre dalle laudi un fenomeno comune nei testi mistici: il lessico e le immagini sono simili alla lirica amorosa, poiché vengono impiegati i medesimi termini che solitamente indicano il rapporto tra l'amato e l'amata. Dal momento che anche nei componimenti spirituali sovente al centro si trova l'amore, sia di Dio verso l'uomo, sia viceversa, ecco che si realizza una sorta di analogia tra lirica e poesia religiosa, benché il tono della lauda sia popolare. Inoltre la Zorzi Pugliese, occupandosi

⁸⁶) Cfr., ad esempio, i primi 2 capitoli della *I lettera ai Corinzi*; di Iacopone cfr., ad esempio, le laudi 48 *O derrata, esguard' al prezzo* e 87 *Senno me par e cortisia*; di Lorenzo cfr. il sonetto *Segui, anima divota, quel fervore*; per Savonarola cfr. la lauda *Guidami tu, guidami tu*; cfr. inoltre Zorzi Pugliese 1970, p. 262.

⁸⁷) Benivieni 1519, f. 137, vv. 5-12.

⁸⁸) Polizzotto 1994, pp. 154-155.

delle postille beniveniane al *Chronicon* del Clareno, trova un'analogia tra l'ultima strofa della lauda in questione e un discorso di San Francesco⁸⁹. Infatti il tema della follia santa è tipico del francescanesimo e indubbiamente in questo il Benivieni rivela la sua vicinanza al mondo francescano, come dimostrano pure altri temi che si trovano nei componimenti, quali ad esempio l'*imitatio Christi* e l'insistenza sulla povertà.

Tra i componimenti di argomento sacro, alcuni sono dotati di una particolare suggestione poetica, come ad esempio la *Laude di Iesù* ai fogli 145v-146r: è un breve affresco della crocifissione del Cristo, al cospetto della quale il cuore dell'autore rimane insensibile e sordo. La scena è tratteggiata usando molti rimandi evangelici. Il dato forse più interessante è, oltre alla descrizione dell'evento, incentrato sul *Christus patiens*, la sua personalizzazione; il poeta si pone davanti al tragico fatto e riconosce la durezza del suo animo:

Veggio Iesù, el mio Dio, che in croce pende,
morto pel mio peccato,
el cor mio ingrato nol conosce, o intende.
Piange la morte sua la terra, el cielo,
el sol sua luce asconde,
el tempio squarcia per pietà el suo velo.
Sol le sue flebile onde
a le sue immonde luce el cor non rende.⁹⁰
Rompe la morte sua le petre, e saxi,
surgon de monumenti
e' morti vivi e ciascun mesto fassi.
Tu sol[o] tanti lamenti
cor mio non senti, el suo duol non ti offende.

La costruzione è paratattica, il ritmo è piuttosto lento, quasi a suggerire la meditazione che la scena impone. All'inizio i pronomi di prima persona sottolineano la personalizzazione, in contrasto con i pronomi di terza persona, che indicano la partecipazione di tutto l'universo a quanto accade, universo presentato dalla natura (terra, cielo, sole), da Dio (tempio), dall'umanità (morti risorti e persone tristi), in un processo di progressiva focalizzazione che alla fine del componimento torna sull'io, evidenziando così l'opposizione tra i sentimenti di tutti e i suoi. Pur nella sua brevità, è una delle laudi migliori del Benivieni, il quale in pochi versi rappresenta la crocifissione come in un affresco, senza effetti di eccessivo patetismo.

⁸⁹) Il discorso è il seguente, reso in grafia moderna: «Cristo m'ha chiamato idiota e semplice acciò ch'io seguiti la stultizia della sua croce. E hammi detto: "Io voglio che tu sia un nuovo pazzo nel mondo e che con l'opere e con le parole tu predichi la stultizia della croce mia"». La studiosa ipotizza anche un influsso diretto del Clareno sul Benivieni per quanto concerne il tema della santa pazzia. Cfr. Zorzi Pugliese 1980, p. 525.

⁹⁰) Nella stampa si ha «in monde».

L'ultima lauda della stampa, al foglio 149r, composta di ben 92 ottonari, è indicata come *Canzona a ballo*⁹¹. Il componimento è destinato alle donne, invitate a considerare il carattere effimero di quanto esse desiderano. Si trova il *topos* del *memento mori*, che motiva poi tutte le altre esortazioni: proprio perché l'uomo è destinato alla morte è necessario che si dedichi ai beni eterni e non a quelli mondani. Questo è l'unico testo, tra quelli presi in considerazione, in cui l'io lirico non si pone in un atteggiamento da penitente, confessando la propria fragilità e domandando aiuto, ma, al contrario, consiglia ed ammonisce l'uditore senza mettersi in discussione. E forse non è casuale la posizione del componimento, l'ultimo tra le laudi: solo dopo aver ammesso la propria debolezza e dopo aver più volte invocato la grazia, il soggetto può permettersi di dare dei suggerimenti, infatti egli ha vissuto l'esperienza della purificazione e dell'ascesi⁹².

Da quanto detto circa le laudi, si evince come anche in relazione alla sottosezione sacra si possano formulare, sulla collocazione dei testi, ipotesi simili a quanto congetturato per la parte profana. Pare evidente che la successione delle rime segua un criterio metrico, sebbene a volte vi siano delle eccezioni; così, ad esempio, le due laudi sulla santa pazzia, in ottonari, non sono vicine alle altre di medesimo verso, ma tra le laudi di settenari. È possibile che siano state ordinate secondo criteri tematici, volti anche in questo caso a costruire un percorso, a continuazione di quello elaborato nella precedente sottosezione: infatti il lettore, dopo essersi posto sotto la protezione di Maria ed essersi pentito dei propri errori, cerca il Cristo nel suo cuore, imita i due modelli di vita cristiana (Paolo e Costanza) e sperimenta così la vera fede, con la sua componente folle. Si spiegherebbe così perché le laudi sulla santa pazzia non sono accanto agli altri componimenti in ottonari. Infine, per la collocazione della *Canzona a ballo* in chiusura delle laudi, si tenga presente quanto già si è sopra osservato.

Cercare invece un principio regolatore generale nella distribuzione di tutta la sottosezione sacra è assai arduo, poiché pure i componimenti tra loro lontani hanno spesso una forte vicinanza tematica e perciò il criterio metrico rimane il più convincente. Infine è interessante sottolineare come, ad eccezione di un brevissimo cenno nell'ultimo testo, il Benivieni abbia tralasciato il tema amoroso, persino dove egli avrebbe potuto additare la pericolosità delle passioni: è probabile che ciò sia dovuto alle sue preoccupazioni etiche.

Senza soluzione di continuità, subito dopo l'ultima lauda, si trova il primo dei componimenti in ottave: *Stanze in passione Domini*, composta

⁹¹) È l'unica lauda ad avere questa dicitura.

⁹²) Nel manoscritto Gianni 47 il testo si trova quasi alla fine del codice, essendo il penultimo: a conferma che comunque esso ha un valore particolare.

da 10 strofe. In effetti l'argomento è nel filone dei testi precedenti, e questo può spiegare la successione senza interruzioni. A tale componimento segue al foglio 152v un'epistola, con l'intitolazione: *Hieronymo Benivieni a Bernardo Gondi. Salute*⁹³. Lo scritto rappresenta la prefazione al lungo componimento successivo, sempre in ottave, che è un distillato di neoplatonismo cristiano. Tra le rime in ottave troviamo anche due testi di argomento morale in persona di Agabito e Acrisio⁹⁴, un componimento in cui si realizza un dialogo tra «ragione superiore» e «ragione inferiore», biasimata per i suoi atteggiamenti errati, e due componimenti di tono del tutto differente. La prima è un idillio, *Descriptione della primavera*⁹⁵, in cui viene descritta la grande serenità che si diffonde nella stagione del risveglio. È presumibile che si tratti di una traduzione, tuttavia una ricerca in questo senso non ha portato a risultati, e neppure l'autore dichiara nulla a riguardo, nemmeno nel manoscritto Gianni 47. Certamente si ha uno stacco rilevante rispetto alle ottave precedenti, di stampo morale e religioso; sembra qui prevalere, nella collocazione del componimento, l'istanza metrica, così come per i due successivi, che infatti sono stati posti alla fine del gruppo delle ottave, a ridosso delle frottole, forse perché mal si collegano con le rime antecedenti. Il secondo dei due componimenti citati è infatti una *Invocazione di una invectiva di Ovidio*: si tratta di un volgarizzamento dei versi 67-86 del poemetto ovidiano *Ibis*⁹⁶, reso in modo abbastanza fedele, anche se vi sono due differenze di rilievo. La prima, ai versi 21-26, rende i versi latini 79-80⁹⁷ e non ha conseguenze sul significato complessivo della traduzione: il Benivieni ha amplificato il

⁹³) Non è facile identificare il destinatario, poiché esistono diversi esponenti della nota e numerosa famiglia fiorentina con quel nome. In particolare, sappiamo che un Bernardo Gondi, nato nel 1462 e morto, secondo alcuni, nel 1539, secondo altri, nel 1541, fu priore nel 1492, poi podestà di Pisa e senatore verso la fine della Repubblica; un altro Bernardo, invece, nato nel 1482 e morto nel 1539, fu savonaroliano. Nell'archivio del ramo dei Gondi a cui appartenne è stata ritrovata una *Miscellanea savonaroliana*, con epistole e prediche del frate, missive di Domenico Benivieni e rime del Nostro con commento, le quali sono pure nella stampa del 1500. Vi furono dunque dei rapporti tra i Benivieni e tale ramo della famiglia Gondi, per cui è presumibile che il destinatario della lettera della Giuntina sia il secondo. In questo caso epistola e ottave sarebbero almeno della fine degli anni '90, dato che si suppone che il destinatario dovesse essere in grado di comprenderne l'argomento. Le informazioni sui Gondi in questione sono assai scarse; quanto abbiamo riportato è il risultato di un confronto tra diversi testi in cui si trovano brevi cenni a riguardo. Cfr. almeno, oltre al *DBI*, che riporta utili indicazioni bibliografiche, anche Ridolfi 1928.

⁹⁴) Il primo è il padre, il secondo il figlio. Non abbiamo informazioni su tali persone, tuttavia il manoscritto Gianni 47 riporta il loro cognome: Malespina. Questo per lo meno indica che si tratta di due personaggi reali.

⁹⁵) Nel ms. Gianni 47 tale componimento si trova nel gruppo della laudi.

⁹⁶) La traduzione, composta da 4 ottave, non è presente nel ms. Gianni 47.

⁹⁷) «[...] e voi che in su le horrende/porte sedete del profondo inferno / con ferì aspecti, e con sanguigni volti, / co' crini sparsi e da serpenti advolti». Cfr. Benivieni 1519, f. 164v.

testo ovidiano e ha cambiato l'ordine delle parole. Di altro peso è invece la seconda, la quale riguarda il finale⁹⁸, in cui il poeta introduce, con la metafora della navigazione, un elemento diverso dall'originale. L'autore trasforma tutta la lunga invocazione, da invettiva cui sono chiamati a dare sostegno gli dei, ad una preghiera perché essi lo assistano nella sua esistenza travagliata, stravolgendo dunque quel senso di dolore ed ira che si ha nell'*Ibis*. È possibile che il Benivieni abbia introdotto tale cambiamento per evitare il tono iroso nei confronti degli dei che mal si accorda con la *pietas* dei componimenti precedenti.

L'ultimo testo in ottave è *Sopra una fonte di marmo e parla una nympa ivi scolpita in similitudine d'una che dorma tradotto di Latino in lingua fiorentina*⁹⁹. Non è noto quale sia il testo latino di partenza, probabilmente un epigramma, di cui il Benivieni ci presenta tre volgarizzamenti, uno per ogni ottava. Le tre ottave sono divise tra loro da un *item* e pur essendo, ovviamente, molto simili, rappresentano soluzioni diverse sul piano formale.

Infine si ha la sottosezione delle frottole, introdotta al foglio 165r da un sonetto caudato, in cui si dedicano i testi successivi al Migliorotti: *Hieronymo Benivieni a Antonio Migliorotti*. Le frottole, otto in totale, sviluppano argomenti di natura morale e religiosa: esortazioni e ammonimenti per vivere secondo i precetti cristiani, avvertimenti sul valore effimero della vita, critiche al clero corrotto. I testi, molto ampi, in settenari con pochi endecasillabi, sono ricchi di proverbi, motti, aneddoti, ma si trovano pure richiami alle Scritture o alla tradizione letteraria, senza che, però, ciò elevi il tono generale, che rimane popolare. Inoltre alcuni passi sono anche di difficile comprensione: è una caratteristica tipica del genere della frottola, che sfiora talvolta veri e propri *non sense*¹⁰⁰.

Come già si è detto, chiude quest'ultima sottosezione la frottola dedicata a papa Leone, a sigillo dell'intera raccolta.

⁹⁸) «Voi domestici Lar, voi fauni lascivi, / satyri, fiumi, nimphe, e semidei, / voi primi antichi, e voi ultimi divi / dal primo tempo insino a' giorni miei, / vostra aura suave a la mia barca arrivi, / honesta plebe de li excelsi dei, / regete hor mentre el mar tanto crudele / solco cantando le affanate vele», *ivi*, vv. 25-32.

⁹⁹) Nel ms. Gianni 47 è uno degli ultimi componimenti.

¹⁰⁰) Consultando le informazioni relative alla famiglia Benivieni, ho identificato i destinatari della quinta e sesta frottola, indirizzate a Paolo Federighi e alla moglie Costanza: la donna fu una nipote del Nostro, ultima figlia di Antonio, fratello del poeta, la quale si sposò nel 1507 con Paolo Federighi. Dunque il componimento è almeno successivo all'anno del matrimonio. Cfr. Re 1906, p. 44 e Cibi 1995, pp. 189-223. Leporatti evidenzia come la prima frottola derivi da un madrigale presente nel *Canzoniere giovanile*: cfr. Leporatti 2008, p. 196.

7. *La religiosità beniveniana*

Dai testi della terza parte della Giuntina emergono anche aspetti significativi della spiritualità del Benivieni, che possono fornire elementi utili per una sintesi del suo pensiero religioso.

In primo luogo si registra l'insistenza del poeta sul tema della penitenza: in quasi ogni rima religiosa l'io lirico chiede perdono per i propri peccati e esprime una concezione di sé come peccatore desideroso di conversione, ma spesso incapace di cambiare condizione di vita da solo. Entra così in gioco il ruolo della grazia: essa è necessaria all'uomo per salvarsi, poiché con le sole sue forze egli non riesce a raggiungere uno stato di purezza.

Tale fatto si collega alla questione, ampiamente dibattuta all'epoca, del rapporto tra la grazia e le opere. A riguardo il Benivieni propende maggiormente per riconoscere il ruolo della prima, a scapito delle seconde, senza dare grande importanza ai meriti del cristiano. Al tempo stesso, però, l'autore non abbraccia la dottrina protestante che svaluta il libero arbitrio, rifacendosi piuttosto alla posizione di Sant'Agostino, come anche dimostra la sua opera sui *Salmi penitenziali*. Scrive la Zorzi Pugliese: «Come Agostino, [Benivieni] insiste [...] che c'è una cooperazione tra il libero arbitrio da una parte e la prescienza divina e la grazia dall'altra»¹⁰¹.

Egli dunque riconosce l'assoluto valore redentivo del sacrificio di Cristo in croce, infatti continuamente torna sulla contemplazione del Crocifisso, ma ritiene che sia essenziale comunque la collaborazione del fedele, poiché Dio non opera contro la libera volontà dell'uomo. Da qui allora nascono le pressanti e continue esortazioni a se stesso, o ai destinatari (e quindi ai lettori), per arrivare ad una vera conversione, la quale si deve basare su un altro aspetto fondamentale della religiosità del poeta che emerge nei testi: si tratta dell'*imitatio Christi*, soprattutto del *Christus patiens*. È imitando Cristo, in particolare guardando alla Passione, che il fedele salva la propria anima.

È chiaro che impostare la propria esistenza su questo modello è, per il senso comune, una follia; appunto il Benivieni consiglia di abbracciare la savia pazzia, attraverso la quale vengono capovolti tutti i valori del mondo: l'uomo non deve affannarsi per ottenere onori, ricchezze e piaceri, ma è esortato a rifiutare tutto ciò, cercando la povertà, la semplicità, l'umiltà, la purezza, fino al disprezzo di sé.

Tuttavia, se queste sono le virtù da seguire, ecco che si palesa la discrepanza tra la fedeltà al Vangelo e la vita degli ecclesiastici, che il poeta denuncia come corrotta. Da qui le istanze riformistiche del Benivieni che

¹⁰¹) Zorzi Pugliese, 1994, p. 489.

lo avvicinano al gruppo di intellettuali animati dalle medesime aspirazioni, come Paolo Giustiniani e altri.

In quest'ottica si capisce anche la visione personalistica delle fedi del poeta: se l'istituzione è corrotta e se vi è un abuso dell'aspetto culturale, è necessario recuperare un rapporto interiore con Dio. Emblematica a riguardo la lauda *Dimmi, cor mio, che fai*, in cui è detto che Dio sta nel cuore dell'uomo ed è lì che va cercato. Inoltre il poeta si mette sempre in primo piano, evidenziando così la relazione tra sé e Cristo. Ciò si ha anche nell'epistolario, come dice giustamente la Re:

La caratteristica fondamentale del pensiero religioso del Benivieni che si desume dall'epistolario è senza dubbio l'enfasi moderna sulla dimensione essenziale dell'uomo. La religiosità sua è soprattutto un sentimento interno, in senso evangelico ed erasmiano, che rende quasi superfluo il culto esterno. A seguire solo i riti, inclusi i digiuni e le preghiere che il Benivieni asserisce esser solo gli strumenti e non il fine della religione, l'uomo si fa solo scimmia della vita cristiana. Proponendo invece un cristianesimo morale ed umano, il Benivieni avvalorava la fede e le opere e non le parole vane o le forme esteriori.¹⁰²

Svalutando il culto esteriore, denunciando l'immoralità del clero e dando rilevanza al rapporto intimo con Dio, il Benivieni distingue tra vita monastica e vita contemplativa, nel senso che la prima non è garanzia della seconda¹⁰³.

Sempre in relazione a ciò si capisce la predilezione del Benivieni, anche in questo seguace del Savonarola, per l'orazione mentale. È appunto la preghiera silenziosa e interiore che permette di rapportarsi meglio a Dio.

¹⁰²) Zorzi Pugliese 1970, p. 257. Significative sono le parole stesse del Benivieni, tratte da una lettera a suor Benigna delle Murate: «Quello (parlo degli spirituali) ha posto el suo fare nelle molte orationi, quello ne' digiuni et nelle discipline, quello altro nelle Messe e ne' vesperi e ne' perdoni et in andare vagando tutto il dì et visitare quella povera vedovella. Et alla purità del cuore non si pensa, che è sola quella virtù dove è fondata la carità senza la quale è impossibile salire al cielo. E' digiuni, le discipline, l'orationi, le Messe et le ore canonice sono tutti instrumentj preparati da Dio per acquistare epsa purità del cuore et di questi debbe lo huomo pigliarne quanto basta a conseguire tale fine. [...] Tutta la nostra cura, studio et diligentia è in ornare la casa nostra di fuori con belle cerimonie, et alla parte di drento non si pensa come ella stia. Siamo certo simili a' sepolchri belli e sparsi di fiori et dentro pieni di putredine, d'avaritia, di superbia, di ambitione et di innumerabili altre spurcitie, non molto alieni da bertucce in contrafare gli huominj christiani (se alcuno se ne truova), in contrafarli, dico, con belle e speciose parole». Cfr. *ivi*, pp. 270-271. Evidente il riferimento a *Mt* 23,27.

¹⁰³) Ad esempio scrive il nipote Antonio: «Né per tutto ciò a divenire chierico si dispose, parendogli non fare poco, secondamente che egli diceva, di castissimo abito e vita, se a quegli obblighi e debiti lealmente soddisfacesse che per l'ordinario doveva a Domenedio il buono christiano, senza porre degli altri studiosamente sopra le spalle». Cfr. ms. Gianni 43, f. 14v. Nel ms. si legge «porre», ma il senso richiederebbe «porsi».

Tutto ciò è in comune con altri intellettuali che propugnavano una riforma della Chiesa, *in primis* Erasmo, tanto che la Zorzi Pugliese colloca il poeta nell'«*entourage* ideologico»¹⁰⁴ del fiammingo. Forse è esagerato dire che il Benivieni appartenesse al circolo erasmiano, però è certo che si ha una vicinanza di opinioni, le quali erano comunque diffuse tra coloro che volevano un rinnovamento ecclesiastico. Peraltro i cardinali del pensiero religioso del Benivieni permettono di notare la sua affinità anche con la spiritualità francescana, poiché imitazione di Cristo, meditazione sulla Passione, rapporto personale con Dio, povertà, semplicità e santa pazzia sono temi centrali anche del francescanesimo¹⁰⁵. Tale aspetto per cui un discepolo fedele del domenicano Savonarola presenta alcuni tratti del pensiero francescano merita attenzione. Si tengano in merito presenti le istanze riformistiche del Benivieni¹⁰⁶: non a caso egli studia il *Chronicon*, un testo profetico e apocalittico (elemento in comune con il Savonarola), scritto dal Clarena, esponente dei francescani spirituali. Peraltro il priore di san Marco era pure stato “abbandonato” da alcuni suoi confratelli, per cui possiamo ipotizzare che il Benivieni si sia staccato dall'ordine domenicano istituzionale in seguito alla morte del frate ferrarese¹⁰⁷ e abbia maturato una sensibilità religiosa attenta a quelle forme di spiritualità, per certi versi vicine a forme di eresia, presenti in settori di entrambi gli ordini, in quanto ciò concordava con le sue istanze riformistiche.

Gli aspetti messi in luce consentono comunque di porre il Benivieni nel filone agostiniano del pensiero cristiano, come si è già accennato in relazione alla questione del rapporto tra grazia e libero arbitrio, piuttosto che in quello tomistico; ciò si accorda con il suo platonismo, mai abbandonato del tutto.

Un'ultima considerazione: da quanto fin qui detto sembrano emergere punti di convergenza tra il Benivieni e la Riforma protestante. Tuttavia, come abbiamo avuto modo di accennare, egli giudicò molto duramente l'opera e il pensiero di Lutero, come si comprende leggendo la lettera che scrisse nel 1520 ad Antonio Negusanti¹⁰⁸, prefatoria all'*Apologia pro veritate catholicae et apostolicae fidei ac doctrinae adversus impia ac valde pestifera Martini Lutheri dogmata* del Polito. Ad esempio scrive, in un passo emblematico:

¹⁰⁴) Cfr. Zorzi Pugliese 1970, p. 254.

¹⁰⁵) L'imitazione di Cristo è centrale anche nel movimento della *devotio moderna*, tuttavia non è ancora chiara l'influenza, se influenza c'è stata, tra la *devotio moderna* e la spiritualità italiana dell'Umanesimo. Cfr., ad esempio, Picasso 1968, pp. 11-32.

¹⁰⁶) Cfr. Zorzi Pugliese 1980, p. 521.

¹⁰⁷) Secondo la Zorzi Pugliese le postille al Clarena, soprattutto legate a passi profetici del francescano e alle critiche alla corruzione della Chiesa, sono ad ricondurre ai primi anni del '500. Cfr. *ivi*, p. 523.

¹⁰⁸) Antonio Negusanti (1463-1521 o 1528), giurista nativo di Fano, fu pretore di Firenze.

*Lectitanti mihi, Antoni suavissime, validissimas illas tuas conclusiones, a quibus quasi aeneis tormentis inextricabilem (ut sic dixerim) Martini Lutberi labyrinthum expugnare contendis, ecce aliud fratris Ambrosii Catharini, [...] undequaque doctissimi et a te numquam satis laudati, opus offertur.*¹⁰⁹

In conclusione possiamo affermare che il Benivieni era un poeta desideroso di un rinnovamento della Chiesa e si collocava nel variegato mondo degli intellettuali cattolici riformisti, in parte distante dalla religiosità ufficiale del '500. Le sue rime sacre e morali, che esprimono con sincerità i suoi drammi interiori e le sue aspirazioni ed evidenziano le sue preoccupazioni etiche e religiose, non sono tuttavia prive di valore letterario, sebbene i posteri, al contrario dei suoi contemporanei, si siano sovente dimenticati di lui.

SERGIO DI BENEDETTO
vaniv@libero.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

MANOSCRITTI

Archivio di Stato di Firenze:

codice Gianni 43

codice Gianni 47

Biblioteca Riccardiana di Firenze:

ms. Riccardiano 2811

CINQUECENTINE

Alighieri 1506

D. Alighieri, *Commedia*, a cura di G. Benivieni, con il dialogo *Circa al sito, forma et misure dello inferno* di A. Manetti e il *Cantico in laude di Dante* di G. Benivieni, Firenze, Giunta, 1506.

Benivieni 1500

G. Benivieni, *Commento di Hieronymo Benivieni cittadino fiorentino sopra a più sue canzone et sonetti dello amore et della bellezza divina allo illustrissimo Principe Giovanfrancesco Pico, Signore de la Mirandula et Conte della Concordia*, Firenze, Tubini, 1500.

¹⁰⁹) La lettera prefatoria e l'*Apologia* si trovano in Chatarinus Politus 1956, p. IX.

- Benivieni 1519 G. Benivieni, *Opere*, Firenze, Giunta, 1519.
- Benivieni 1522 G. Benivieni, *Opere di Girolamo Benivieni fiorentino novissimamente rivedute et da molti errori espurgate*, Venezia, Zopino, 1522.

TESTI DI ALTRI AUTORI E STUDI CRITICI

- Bandini 1791 A.M. Bandini, *De Florentina Iuntarum typographia eiusque censoribus*, Lucca, Typis Francisci Bonsignori, 1791.
- Battera 1989 F. Battera, *Per l'esegesi della III egloga di Girolamo Benivieni*, «Studi e problemi di critica testuale» 38 (1989), pp. 45-69.
- Bausi 1996 F. Bausi, *Nec rhetor neque philosophus. Fonti, lingua e stile nelle prime opere latine di Giovanni Pico della Mirandola (1484-1487)*, Firenze, Olschki, 1996.
- Benivieni 2003 G. Benivieni, *Epistola a Clemente VII*, in D. Benivieni, *Trattato in difesa di Girolamo Savonarola*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, Sismel, 2003, pp. 97-115.
- Catharinus Politus 1956 A. Catharinus Politus O. Pr., *Apologia pro veritate catholicae et apostolicae fidei ac doctrinae adversus impia ac valde pestifera Martini Lutheri dogmata (1520)*, «Corpus Catholicorum» 27 (1956), p. IX.
- Cibei 1996 G. Cibeï, *Un libro di famiglia: il «Tesoro» dei Benivieni*, «Rivista di letteratura italiana» 13 (1995), pp. 189-223.
- Decia 1976 D. Decia, *I Giunti tipografi editori di Firenze, Annali inediti (1497-1570)*, a cura e con un saggio di R. Delfiol, Firenze, Giunti Barbera, 1976.
- Dionisotti 1980 C. Dionisotti, *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Torino, Einaudi, 1980.
- Ferrara 1926 M. Ferrara, *Antiche poesie in memoria del Savonarola*, «Memorie domenicane» 43 (1926), pp. 215-253.
- Fragnito 1989 G. Fragnito, *Luca Della Robbia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 37°, Roma, Treccani, 1989.
- Garin 1942 E. Garin, *Marsilio Ficino, Girolamo Benivieni e Giovanni Pico*, «Giornale critico della filosofia italiana» 23 (1942), pp. 93-99.
- Kristeller 1993 P.O. Kristeller, *Studies in Renaissance thought and letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1993.
- Leporatti 2008 [2009] G. Benivieni, *Canzone e sonetti di Girolamo Benivieni fiorentino*, «Interpres» 27 (2008), pp. 144-299.

- Macey 1992 P. Macey, *The Lauda and the Cult of Savonarola*, «Renaissance quarterly» 45, 3 (1992), pp. 439-481.
- Pellizzari 1914 A. Pellizzari, *Un asceta del Rinascimento. La vita e le opere di Girolamo Benivieni*, in *Dal Duecento all'Ottocento*, Napoli, Perrella, 1914, pp. 257-369.
- Percopo 1897 E. Percopo, *Una tenzone su amore e fortuna fra Lorenzo de' Medici, P. Collenuccio, il Poliziano e G. Benivieni*, «Rassegna critica della letteratura italiana» 1 (1897), pp. 9-15, 42-47.
- Petrarca 2006 F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2006.
- Picasso 1968 G. Picasso, *L'imitazione di Cristo nell'epoca della «devotio moderna» e nella spiritualità monastica del sec. XV in Italia*, «Rivista di storia e letteratura religiosa» 4 (1968), pp. 11-32.
- Pico Della Mirandola 1964 G. Pico della Mirandola, *Carmina latina*, a cura di W. Speyer, Leiden, Brill, 1964.
- Polidori 1842 F. Polidori, *Notizie di Luca della Robbia, latinista e storico del secolo XVI*, «Archivio storico italiano» 1 (1842), pp. 275-281.
- Polizzotto 1994 L. Polizzotto, *The elect nation. The savonarolan movement in Florence 1494-1545*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- Ponsiglione 2003 G. Ponsiglione, *La lirica di Michelangelo e i poeti savonaroliani*, «Critica del testo» 6 (2003). pp. 855-881.
- Re 1905-1906 C. Re, *Un poeta tragico fiorentino della seconda metà del sec. XVI: Antonio Benivieni il giovane*, «Ateneo Veneto» (1905-1906).
- Re 1906 C. Re, *Girolamo Benivieni fiorentino. Cenni sulla vita e sulle opere*, Città di Castello, Lapi, 1906.
- Ridolfi 1928 R. Ridolfi, *Gli archivi dei Gondi*, «La Bibliofilia» 30 (1928), pp. 81-119.
- Roush 2002 S. Roush, *Dante as Piagnone Prophet: Girolamo Benivieni's Cantico in laude di Dante (1506)*, «Renaissance quarterly» 55 (2002), pp. 49-77.
- Roush 2006 S. Roush, *Piagnone exemplarity and the Florentine literary canon in the Vita di Girolamo Benivieni*, «Quaderni d'italianistica» 27 (2006), pp. 3-20.
- Rusconi 1999 R. Rusconi, *Profezia e profeti alla fine del Medioevo*, Roma, Viella, 1999.

- Savonarola 1926 G. Savonarola, *Poesie*, a cura di V. Piccoli, Torino, Utet, 1926.
- Trovato 1991 P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Verino 1998 U. Verino, *Epigrammi*, a cura di F. Bausi, Messina, Scania, 1998.
- Villari 1887-1888 P. Villari, *Storia di Girolamo Savonarola e dei suoi tempi*, Firenze, Le Monnier, 1887-1888.
- Viti 1994 P. Viti (a cura di), *Pico, Poliziano e l'Umanesimo di fine Quattrocento*, Firenze, Olschki, 1994.
- Weinstein 1976 D. Weinstein, *Savonarola e Firenze. Profezia e patriottismo nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- Zorzi Pugliese 1970 O. Zorzi Pugliese, *Girolamo Benivieni: umanista e riformatore (dalla corrispondenza inedita)*, «La Bibliofilia» 72 (1970), pp. 253-288.
- Zorzi Pugliese 1980 O. Zorzi Pugliese *Il «Chronicon» di Angelo Clareno nel Rinascimento: volgarizzamento postillato da Girolamo Benivieni*, «Archivium Franciscanum Historicum» 73 (1980), pp. 514-526.
- Zorzi Pugliese 1994 O. Zorzi Pugliese *Il «Commento» di Girolamo Benivieni ai salmi penitenziali*, «Vivens homo» 5 (1994), pp. 475-493.

