

# Esegesi pluriprospettica nel *Comento de' miei sonetti* di Lorenzo de' Medici

Bernhard Huss

Freie Universität Berlin, Deutschland

**Abstract** This essay examines the relations between sonnets and exegetical prose in Lorenzo de' Medici's commentary on his own poetry. The Laurentian sonnets open up different horizons of philosophical references. The commentaries in prose increase the philosophical options that are substantiated in the sonnets. In so doing, they create a wide range of divergent interpretative paths. The Magnifico's textual strategy is intended to work towards the cautious installation of Lorenzo's political authority as that of a philosopher-king of the Platonic type, an operation whose presumptuousness in risky circumstances might be reduced by a(n)tiplatonistic stratagems.

**Keywords** Renaissance. Early Modern Period. Lyric poetry. Prosimetrum. Sonnet. Philosophy. Commentary. Platonism. Marsilio Ficino. Lorenzo de' Medici.

Lorenzo de' Medici ha scritto opere appartenenti a diversi generi letterari, che pongono notevoli problemi di interpretazione a causa della loro complessità. Tuttavia, probabilmente nessun altro testo del Magnifico è così complesso e allo stesso tempo ambizioso come il *Comento de' miei sonetti*. Per quest'opera Lorenzo selezionò 41 dei suoi sonetti e li corredò di dettagliati commenti in prosa. Il lavoro è visibilmente incompiuto: non solo manca una conclusione, ma i sonetti *Chi ha la vista sua così potente* (*Canzoniere* nr. 95) e *Della mia donna, omè!*, *li ultimi sguardi* (*Canzoniere* nr. 133), di cui il *Comento*

promette in più punti l'interpretazione,<sup>1</sup> non sono né citati né commentati nel corso del testo giunto fino a noi.

A prescindere dal legame, talvolta arditto, con il Dante autocommentatore della *Vita Nova* e del *Convivio*,<sup>2</sup> che la prosa di Lorenzo rende piuttosto esplicito, il genere dell'autocommento è decisamente insolito nel XV secolo. Lorenzo si pone così come autore eccezionale in diretta connessione con Dante, che Ficino e i suoi seguaci platonici in particolare tentano di stilizzare come nuova autorità metafisico-filosofica.<sup>3</sup>

È evidente che il commento in prosa entra in una relazione paratestuale con i testi lirici a cui si riferisce. Tuttavia, occorre chiedersi se il commento sia (riprendendo liberamente Genette) davvero un 'peritesto' (un'esegesi originariamente presentata insieme ai sonetti scelti per il *Comento*) o un 'epitesto' dei sonetti (un'interpretazione aggiunta successivamente).<sup>4</sup> Nel primo caso, si tratterebbe di una struttura testuale voluta dall'autore, destinata fin dall'inizio alla pubblicazione in questa veste,<sup>5</sup> creata come un conglomerato di versi (i sonetti) e di prosa (i commenti). Nel secondo caso, i sonetti nel loro insieme, o almeno all'interno dei rispettivi singoli capitoli, sarebbero stati scritti prima o indipendentemente dal commento. Un argomento a favore di questa tesi potrebbe essere il fatto che tutti i sonetti del *Comento* si trovano insieme a numerose altre poesie nel *Canzoniere* (non commentato) di Lorenzo, e che cinque dei sonetti del *Comento* compaiono anche nella Raccolta aragonese (dove non sono commentati).<sup>6</sup> Il fatto che gli altri due sonetti destinati a essere inseriti nel *Comento*, *Chi ha la vista sua così potente* e *Della mia donna, omè!, li ultimi sguardi*, siano noti e siano sopravvissuti come

---

Traduzione italiana del capitolo a cura di Nicolas Longinotti.

**1** *Comento* XIV 19, XVI 19, XVII 1. Qui e nei passaggi successivi il *Comento* viene citato con indicazione di capitoli e paragrafi dall'edizione critica di Tiziano Zanato (1991). Le questioni affrontate in questo articolo sono discusse in modo più dettagliato in Huss 2011. Ringrazio i revisori anonimi del loro lavoro e dei consigli molto utili.

**2** Per la presenza del *Convivio* di Dante nel *Comento* di Lorenzo, cf. la visione d'insieme di Maaß 2002, 179-93.

**3** Cf. Zanato 1979, 16; Huss 2007, 68-9. Anche la canzone di Cavalcanti *Donna me prega*, citata da Lorenzo nel proemio, era stata appropriata dal ficiniano con una forzata (re-)interpretazione come testo vocazionale; cf. più estesamente Huss 2007, 111-21.

**4** Genette opera di solito una netta distinzione tra le due categorie, ma riconosce che non solo «paratesto» è un termine pragmaticamente flessibile e che necessita di una definizione (Genette 1987, 315), ma in particolare che il confine tra epitesto e peritesto, che insieme formano il paratesto, è fluido.

**5** Il fatto che il *Comento* fosse destinato al pubblico, almeno al momento della composizione del *Proemio*, è esplicitato nel relativo testo: «parendomi, massimamente pubblicando questa interpretazione, sottomettermi più tosto al giudizio degli altri» (*Proemio* § 23; corsivo aggiunto).

**6** *Canzoniere* nrr. 84 e 87-90 = *Comento* nrr. 7 e 1-4.

parti del *Canzoniere* laurenziano, mentre non esistono le rispettive 'parafrasi' in prosa, depone a favore di una valutazione 'epitestuale' del commento. Quindi, Lorenzo avrebbe scritto, dopo la stesura dei sonetti, un testo che Genette caratterizzerebbe come una forma di 'epitesto autoriale pubblico', ossia un 'autocommento autoriale posteriore' (Genette 1987, 316-18, 322-5, 337-40). Questo autocommento autoriale posteriore, come interpretazione aggiunta successivamente ai sonetti, sarebbe anche coerente con la presunta 'tecnica di scrittura' di Lorenzo: Mario Martelli è stato in grado di dimostrare in più occasioni che Lorenzo non ha fissato i singoli capitoli del *Comento* in un manoscritto continuo, ma li ha applicati a singole schede (o «fogli staccati», Martelli 1965, 72) - sulle quali forse erano stati trasferiti in precedenza i singoli sonetti da un altro gruppo testuale (come il manoscritto del *Canzoniere*).

Con la questione del 'peritesto autentico' o dell' 'epitesto come autocommento autoriale posteriore', abbiamo toccato direttamente il problema della genesi dell'opera e della diacronia della sua composizione, da sempre uno dei principali campi di ricerca sul *Comento*.<sup>7</sup>

Il *Comento* ha una genesi lunga e complessa. I primi passi databili di Lorenzo risalgono a poco prima del 1476-77. Si può ricostruire la cosiddetta 'redazione *Nutricia*', riconducibile al 1486, che comprende circa 17-21 sonetti (attestati dai *Nutricia* di Poliziano, vv. 752-62).<sup>8</sup> Allo stesso periodo risale una lettera di Giovanni Pico della Mirandola a Lorenzo de' Medici, in cui il filosofo discute del *Comento* (lo definisce una 'parafrasi') e chiede a Lorenzo di continuare a lavorare sul testo.<sup>9</sup> Sembra che Lorenzo abbia continuato a lavorare al *Comento* per molto tempo, presumibilmente fino al 1489-90 o addirittura fino alla sua morte, avvenuta nel 1492. La maggior parte degli studiosi è dell'opinione che i sonetti siano stati generalmente scritti prima del commento in prosa<sup>10</sup> - anche se non è quasi mai possibile determinare l'esatto intervallo di tempo tra la composizione dei versi e la loro esegesi. Come già accennato, il metodo di Lorenzo consisteva presumibilmente nel trasferire i testi dei sonetti preesistenti su 'schede' e nel commentarli successivamente per integrare le carte

<sup>7</sup> Sui tentativi di datazione, cf. la breve rassegna degli approcci più importanti in Orvieto 1992, 325-8 e le osservazioni introduttive in Zanato 1991, 123-9 e 1992, 555-63; vedi anche Leporatti 1987.

<sup>8</sup> Cf. la panoramica dei vari tentativi di ricostruzione della 'redazione *Nutricia*' in Zanato 1991, 127. La ricostruzione di Leporatti arriva a 17 sonetti annotati, mentre Martelli e Zanato, ciascuno con un approccio diverso, cercano di determinare un totale di 21 poesie.

<sup>9</sup> La lettera di Pico è stata tradizionalmente datata al 15 luglio 1484, ma la nuova datazione di Bausi 1998, basata su prove manoscritte, è il 15 luglio 1486.

<sup>10</sup> Si veda per esempio Lipari 1936, 78; Bigi 1952-53, 120-1; Martelli 1965, 102-3; Ponte 1967, 246.

nel *Comento*. Rispetto ai componimenti, il commento sarebbe quindi effettivamente un epitesto, e nel complesso ci sarebbe una struttura i cui anche singoli strati di prosa, proprio come i sonetti, potrebbero essere stati composti in tempi diversi - per cui alcune parti della parafrasi potrebbero essere più antiche di alcuni dei sonetti collocati in altri capitoli.

Una relazione peritestiuale piuttosto che epitestiuale della parafrasi con il rispettivo componimento (almeno una stretta vicinanza temporale tra le due parti) può essere ipotizzata in accordo con Martelli solo quando il rapporto del commento con il componimento è effettivamente 'parafrastico' in senso stretto. In questi casi, tuttavia, Martelli fa anche i conti con una successiva revisione e ampliamento dell'esegesi, cioè con una reinterpretezione posteriore (Martelli 1965, 102, 125, 127). Il fatto che il *Comento* sia stato probabilmente rivisto e ampliato più volte (e che questo processo sia avvenuto separatamente e in modo discontinuo in «fogli staccati» rispetto alle singole poesie), cioè che le aggiunte epitestiuali di Lorenzo siano avvenute in un processo stratificato, fornisce una spiegazione rivelatrice - anche se non sufficiente - di come il *Comento* metta in relazione complessa l'interpretezione filosofica con le poesie. Le interpretezioni offerte dal testo nel suo complesso per la poesia amorosa laurenziana sono molteplici, e i passaggi in prosa presentano di per sé una varietà di opzioni filosofiche.

Questo problema si manifesta con particolare evidenza nella questione controversa se l'esegesi filosofica che il *Comento* cerca di realizzare sia o meno a dominante platonica e se i sonetti abbiano o meno un significato platonico indipendente dall'esegesi. Ad esempio, alcuni studiosi ritengono che il *Comento* sia essenzialmente un prodotto retorico e petrarchesco con sfumature politiche, in cui la filosofia e soprattutto il platonismo rinascimentale non giocano un ruolo importante.<sup>11</sup> Se questa è un'opinione minoritaria, gli studiosi non sono affatto d'accordo su dove si possano effettivamente trovare delle dimensioni platonizzanti-ficiniane nel *Comento*. Nell'introduzione alla sua edizione e nel suo abbondante commento al testo di Lorenzo, Paolo Orvieto sostiene che esiste un chiaro distacco che separa il profilo filosofico dei sonetti da quello della parafrasi: mentre i sonetti, con pochissime eccezioni,<sup>12</sup> si collocano su una «piattaforma unitaria, platonica neoplatonica scritturale ficiniana e agostiniana» e la loro «tramatura» può essere descritta come «tutta imbastita [...]

<sup>11</sup> Kennedy 1989, cf. specialmente 54 e 67.

<sup>12</sup> Si tratta, per essere più precisi, dei sonetti nrr. 21, 27 e 28, «che per il loro tono narrativo, lirico (petrarchesco si potrebbe dire) disegnano una scenografia culturale decisamente afilosofica e ateologica, quindi con ogni probabilità giovanile» (Orvieto 1992, 351).

della sostanza teologico-filosofica del sincretismo neoplatonico-cristiano (ma anche ermetico, orfico e iniziatico) di Ficino»,<sup>13</sup> quasi il contrario vale per il commento in prosa: «la dimensione di tale sincretismo ficiniano si fa nelle parafrasi estremamente rarefatta» (Orvieto 1992, 351, da cui anche le citazioni successive). Di conseguenza, il lettore, condizionato dai sonetti ficiniani, vive un'esperienza esegetica sorprendente e deludente:

Addirittura la parafrasi spesso frustra il lettore che non trova quel che si aspettava di trovare, dopo aver letto con lente neoplatonica (la giusta lente) il sonetto.

Invece che in un commento ficiniano, il lettore si imbatte in un miscuglio di aristotelismo («Aristotele sorprendentemente sopravanza Platone»), «fisiologia naturale» (per la quale si potrebbe al massimo fare riferimento al *De vita* di Ficino del 1489) e «filologia' poliziana». Lo smantellamento della dottrina ficiniana dell'amore, che i sonetti presupponevano, da parte del commento in prosa è forse l'aspetto più sorprendente in questa relazione filosoficamente contraddittoria di poesia e parafrasi: «Ma ciò che sorprende di più [...] è la riduzione dell'amore teologico di Ficino alla misura e dimensione 'passionali' e terrene».<sup>14</sup>

Zanato sostiene il contrario della posizione di Orvieto: la teoria dell'amore di Ficino è estranea ai sonetti, mentre una dimensione ficiniana del commento conferisce alla storia d'amore descritta da Lorenzo una veste platonizzante e trasforma il *Comento* in una narrazione filosofica nel suo complesso.<sup>15</sup>

Certo, questa sottostruttura platonizzante non è la pura dottrina del ficinanesimo; piuttosto, il *Comento* racconta una storia d'amore

---

**13** Cf. Martelli 1965, 59 sulla posizione di Orvieto riguardo ai sonetti: «il fatto che le rime attualmente comprese nel *Comento* siano per lo più di maniera stilnovistico-platonica».

**14** Seguendo Martelli, Orvieto (1992, 351) spiega questo fatto puramente in termini di genesi dell'opera ipotizzando una «tarda revisione da parte dell'autore»: Lorenzo avrebbe riscritto il suo *Comento*, originariamente ficiniano, da una prospettiva cristiana ortodossa, in particolare savonaroliana, negli ultimi anni della sua vita, al fine di eliminare l'eresia platonistica di una conoscenza di Dio che nasceva in ultima analisi da un affetto terreno - «il *Comento* 'platonico' (del quale permangono estese tracce), se pur vi fu, doveva essere stato ben altra cosa» (Orvieto 1992, 352).

**15** Zanato 1979, 73. Sul presunto ficinanesimo del *Comento* vedi anche Tanturli 1982, in particolare 348, che considera il testo di Lorenzo un progetto complessivo ficiniano-platonistico *ab ovo*, e - più vicino alla posizione di Zanato - Mazzacurati 1989, 65, secondo il quale anche i sonetti 'petrarchisti' del *Comento* sono circondati da un commento di tipo 'stilnovista'.

essenzialmente 'terrena' in cui il ficinanesimo viene disinnescato: il concetto di *contemplatio* ne risulta, per così dire, 'deplatonizzato'.<sup>16</sup>

Martelli ritiene invece che la storia d'amore illustrata dal *Comento*, che egli interpreta come «allegorica fabula d'amore» in senso ficiniano,<sup>17</sup> non sia stata completata da Lorenzo. Secondo lo studioso, la sequenza introduttiva (capitoli I-IV con le poesie sulla morta Simonetta) sarebbe stata aggiunta tardivamente, con l'obiettivo di stabilire un'ascendenza contemplativa per l'intera narrazione del *Comento*.<sup>18</sup> Tuttavia, già la 'redazione *Nutricia*' testimonia che la scala platonica del *Comento* era rimasta incompiuta perché interrotta al secondo stadio (la *vita activa* che segue la 'vita sensuale'), e le esortazioni di Pico in quella lettera a Lorenzo erano finalizzate alla 'ulteriore costruzione' della 'scala d'amore' fino al terzo stadio (*vita contemplativa*), quello dell'amore contemplativo di Dio e della realizzazione dell'Uno.<sup>19</sup> Naturalmente, Martelli non riesce a trovare la narrazione ficiniana da lui postulata in tutte le parti dell'opera in prosa. Al contrario, deve ammettere, ad esempio, a proposito del sonetto nr. 23 (*Si dolcemente la mia donna chiama*): «La prosa in cui Lorenzo aveva interpretato il sonetto non dichiara certo l'allegoria» (Martelli 1980b, 1052). Dal n. 5 in poi, il *Comento* non presenta una rappresentazione unilineare di una *vita contemplativa* che seguirebbe alla 'vita civile' dei nrr. 1-4. Ma non rimane nemmeno chiaramente al livello di una 'vita civile'. Piuttosto, nel commento gli schemi argomentativi mondani e platonistico-astratti si intrecciano in modo molto complesso.

In primo luogo, il proemio sembra prendere le distanze dall'*amor divinus* dei platonici quando, nel contesto della sua ampia trattazione del fenomeno dell'amore, Lorenzo afferma che:

E mettendo per al presente da parte quello amore el quale, secondo Platone, è mezzo a tutte le cose a trovare la loro perfezione e riposarsi ultimamente nella suprema bellezza, cioè Dio; parlando di quello amore che s'extende solamente ad amare l'umana creatura, dico che, se bene questa non è quella perfezione d'amore che si chiama 'sommo bene', almanco veggiamo chiaramente contenere in sé tanti beni et evitare tanti mali, che secondo la comune consuetudine della vita umana tiene luogo di bene. (*Proemio* §§ 29-30)

Il concetto ficiniano di amore sembra quindi essere abbandonato a favore di una enfasi sull'amore mondano della *vita activa*, che è socialmente necessario e ha un effetto fondante sulla società - ed è proprio

<sup>16</sup> Cf. Zanato 1979, specialmente 47-9, 57-8, 61-2, 64-7, 71-3, 98-9.

<sup>17</sup> Martelli 1980b, 1049; cf. anche Martelli 1980a, 123.

<sup>18</sup> Cf. almeno Martelli 1996, 67; 2003, 187.

<sup>19</sup> Cf. Martelli 1965, 75, 106-7; 1980a, 123; 1992, 56; 1996; 2003.

tale amore che viene tratteggiato per lunghi tratti della prosa. Questo abbandono sembra in linea con l'autodistanziamento da una concezione platonica della contemplazione, che non può essere messa al servizio di tutti, ma è riservata a pochi nei suoi effetti benefici:

perché ognuno non nasce atto o disposto a potere operare quelle cose che sono reputate prime nel mondo, è da misurare sé medesimo e vedere in che ministerio meglio si può servire alla umana generazione, e in quello essercitarsi, perché e alla diversità degli ingegni umani e alla necessità della vita nostra non può soddisfare una cosa sola, ancora che sia la prima e più eccellente opera che possono fare gli uomini: anzi, pare che la contemplazione, la quale senza controversia è la prima e più eccellente, pasca minore numero delli uomini che alcuna delle altre. (*Proemio* §§ 16-17)

Nonostante in questi passaggi Lorenzo prenda le distanze dal ficinanesimo, non lo rimuove completamente. Gli schemi argomentativi platonizzanti sono inizialmente negati, ma vengono ripetutamente adottati nel prosieguo dell'opera.<sup>20</sup> Ciò è particolarmente evidente nel capitolo XXXVIII, dove la «somma bellezza», intesa in termini platonici, viene improvvisamente stabilita in modo esplicito come fine ultimo, sebbene Lorenzo non volesse occuparsi dell'amore contemplativo che conduce all'*Unum Pulchrum*:

E a provare questa verità, che la vita delli gentili cuori proceda da questa infinita bellezza, bisogna presupporre la bellezza essere senza fine: e però sarebbe non solo la maggiore bellezza, ma quanta bellezza può essere, perché ogni cosa infinita è tale; et essendo una medesima cosa somma bellezza e somma bontà e somma verità, secondo Platone, nella vera bellezza di necessità è la bontà e la verità, in modo annesse che l'una con l'altra si converte. E intendendosi per li cuori gentili gli animi elevati [...] e perfetti, bisogna sia vero che ogni gentile cuore viva d'infinita bellezza, perché il bello, buono e vero sono obietto e fine d'ogni ragionevole desiderio, dando vita a quelli che gli appetiscono: perché chi si parte dal bello, dal buono e dal vero si può dire non vivere, perché fuori di queste perfezioni non si dice essere cosa alcuna. (XXXVIII 4-8)

Anche se le opzioni interpretative ficiniano-platoniche sembrano così relegate nel *Proemio*, Lorenzo le propone più volte al lettore in altre parti della sua opera. Una constatazione simile si ricava se si

---

**20** Cf. per es. XXI 24-7, XXXIII 10-12 e 18 (per la teoria platonizzante dell'armonia e il topos platonico delle due lire in sintonia, cf. Huss 2007, 328-34 su Lorenzo, *Canzoniere* nr. 82: *Se con dolce armonia due instrumenti*).

prendono in considerazione singoli motivi della poesia d'amore o del discorso filosofico e si analizza la loro applicazione nel *Comento*; si veda per esempio:

(1) Il motivo del 'toccare la donna amata'.<sup>21</sup> In diverse occasioni, l'io innamorato e, sulla sua scorta, il commentatore tematizzano il desiderio non solo di vedere e ascoltare la donna amata, ma anche di toccarla con la mano. Così l'amante promette ad Amore di compensare la sospirata 'tregua' amorosa nel sonetto nr. 19:

ti prometto  
 ne' sonni sol veder quello amoroso  
 viso, udir le parole ch'ella dice,  
 toccar la bianca man che il cor m'ha stretto.  
 (vv. 9-12)

La concretezza di questo desiderio, che qui si sposta nel sogno, è ribadita dalla parafrasi in prosa e non si trasforma affatto in metafora:

promissi ad Amore che, ancora che io dormissi, non mi rebelerei dal suo regno e ne' sonni miei vederei el viso della donna mia, udirei le sue dolce parole e toccherei quella candidissima mano; e i pensieri miei, dormendo, sarebbero amorosi come erano nella vigilia, solamente con questa differenza: che, vigilando, o per gelosia o per desiderio, e pensieri erono molestissimi e duri; dormendo, sarebbero dolci e suavi, perché adempirei quello desiderio che avevo di vedere, udire e toccare la donna mia. (XIX 30-2)

È quindi un contatto del tutto fisico quello che la voce del testo desidera qui, sia nella poesia che nella sua esegesi. Il motivo del 'toccare' è trattato in questo modo anche nel capitolo XXXIII, dove viene enunciato alla fine del relativo sonetto, che tratta il topos dell'effetto inaudito e 'fecondante' dell'amata sulla natura, che fiorisce grazie alla sua presenza:

Or qui lingua o pensier non par che basti  
 a intender ben quanta e qual grazia abonde,  
 là dove quella candida man tocca.  
 (vv. 12-14)

La parafrasi del commento accresce la rilevanza, già notevole nel capitolo XIX, del contatto fisico con la mano:

<sup>21</sup> Su questo cf. soprattutto Martelli 1983-84; Leporatti 1987.

E però conclude il sonetto [...] mostrando che dove tocca la sua candida mano abonda tanta grazia e virtù, che non si può né referire né immaginare. E così, delle cose manco efficace per gradi si procede a quelle che sono efficacissime. Perché, presupponendo che Amore muova tutti li atti che abbiamo detto della donna mia, cioè il vedere, il cantare, il parlare, il ridere e sospirare, e ultimamente il toccare, manco affezione mostra il vedere che il cantare, manco il cantare che il parlare, e così dico di tutti gli altri, insino al tatto. Perché, presupponendo essere uno amante innamorato di questa donna, credo che, se lei lo guarda amorosamente, li sarà molto grato; se la sente cantare versi amorosi, li parrà ancor maggior segno d'amore; se la ode parlare seco, lo giudicherà ancora più efficace testimonio dello amore suo; se la vede o ridere o sospirare per amore, li parrà maggiore augumento della grazia sua; e molto maggiore di tutti se la toccassi. (XXXIII 24-8)

Nonostante gli strenui tentativi di Paolo Orvieto di platonizzare questo passo,<sup>22</sup> che fanno onore alle reinterpretazioni dogmatiche di testi letterari da parte di Ficino, è abbastanza chiaro che il 'tatto' qui non ha una dimensione di significato metaforico-filosofico o mistico, ma che siamo di fronte a un «capitolo in direzione sensuale» (Zanato 1992, 740). È proprio questo sensualismo edonisticamente positizzante che viene sottolineato dal seguente riferimento di Lorenzo:

Sono adunque comprese nel presente sonetto quelle linee, cioè gradi di amore, che pone Ovidio, poeta ingenuissimo, in quel libro ove dà gli amorosi precetti. (XXXIII 30)<sup>23</sup>

In questo passaggio, il 'tatto' figura quindi per Lorenzo sul gradino più alto di una scala d'amore molto poco platonica, e questa posizione è esplicitamente ribadita in altre parti del *Comento*:

Ebbono grazia gli occhi miei, prima, di conoscere la bellezza degli occhi suoi, e poi, come spesso adviene, o ballando o in altro simile onesto modo fui fatto ancora degno di toccare la sua sinistra mano: perché sulla scala d'amore si monta di grado in grado. (XIII 24)

La celebrazione del contatto fisico è diametralmente opposta al platonismo. Il commento di Ficino al *Simposio* di Platone lo proclama con molta chiarezza e severità:

---

<sup>22</sup> Cf. il commento alla citazione sopra riportata in Orvieto 1992, 502.

<sup>23</sup> Zanato commenta questo aspetto nella nota *ad locum* della sua edizione critica: «*Ars amandi*: il riferimento è indefinito, e solo per i 'gradi di amore' riconducibile propriamente a I, 482».

Verus enim amor nihil est aliud quam nixus quidam ad diuinam pulchritudinem euolandi, ab aspectu corporalis pulchritudinis excitatus. Adulterinus autem ab aspectu in tactum precipitatio. (VII 15; Laurens 2002, 245)

Il desiderio del contatto è quindi la prova dell'*amor adulterinus*, cioè dell'imitazione condannabile del vero amore divino, che brama il sensuale e porta alla rovina.

L'inequivocabile valorizzazione fisica del motivo del 'tatto' da parte di Lorenzo è senza dubbio una prospettiva a(nti)ficiniana del tema. Nella migliore delle ipotesi, la già citata enfasi di Lorenzo sull'"onestà" del suo tocco («o ballando o in altro simile modo fui fatto ancora degno di toccare la sua sinistra mano» XIII 24) potrebbe suggerire un amore mondano addomesticato da norme di correttezza, come si converrebbe all'amore civile ed eticamente appropriato del proemio.

Sembra quindi che il *Comento* conosca solo una gerarchia ovidiana delle forme d'amore e delle facoltà sensuali, anziché quella ficiniana. Ma non è così: già nell'ottavo capitolo, Lorenzo spiega il sonetto *Quel che il proprio valore e forza excede*, che tratta esplicitamente temi del ficinanesimo,<sup>24</sup> e in particolare il suo sestetto con riferimento alla nobilitazione ficiniana di *ratio*, *visus* e *auditus*:<sup>25</sup>

Pare molto conveniente alla presente materia fare intendere la cagione per che si fa solamente menzione del pensiero, degli occhi e degli orecchi, e non d'altra forza o senso; e però diremo apresso da che cagione mossi abbiamo fatto questo. Secondo li Platonic tre sono le spezie della vera e laudabile bellezza, cioè bellezza d'anima, di corpo e di voce. Quella dell'anima può solamente conoscere e appetire la mente, quella del corpo solamente diletta gli occhi, quella della voce gli orecchi; e diletta degli altri sensi fuora di questi, come vili e non convenienti ad animo gentile, sono repudiati. (VIII 12-14)<sup>26</sup>

Qui, dunque, abbiamo una versione ficinianamente corretta della gerarchia delle facoltà psicofisiche. Nei passi citati per contrasto, Lorenzo offre un'interpretazione ovidiana e a-ficiniana da un lato, e un'interpretazione ostentatamente ficiniana dall'altro. Così accostati, i luoghi del *Comento* producono una contraddizione

---

<sup>24</sup> Cf. su questo sonetto (nel *Canzoniere* di Lorenzo nr. 81) e sul suo ostentato ricorso al ficinanesimo in dettaglio Huss 2007, 296-309.

<sup>25</sup> Ah, folle mio pensier!, perché pur vuole | giugner pietate alle bellezze oneste | della mia donna, agli occhi, alle parole. | Suo parlar men che l'armonia celeste | non vince, o il guardo offende men che il sole: | or pensa se pietà si aggiugne a queste! (sonetto nr. 8, vv. 9-14).

<sup>26</sup> Cf. anche le descrizioni seguenti in VIII 15-20.

logico-argomentativa che difficilmente può essere sanata attribuendo alle positività 'ovidiane' del tatto il significato di un toccare mistico, incorporeo, nel senso di un contatto estatico con Dio.<sup>27</sup> La compresenza delle due interpretazioni contrastanti non può essere negata, ma non è affatto evidente al lettore contemporaneo come lo è all'analisi degli studiosi: l'inserimento di entrambe le esgesi nel rispettivo contesto immediato dell'argomentazione avviene in modo smussato, le contraddizioni non sono esplicitamente sottolineate.

(2) Il trattamento di *opinio* / δόξα. Nel commento al sonetto nr. 30 (*Lasso! che sento io più mover nel petto?*), Lorenzo introduce un concetto di «opinione» del tutto non platonico. Il sonetto tematizza l'attualissima 'fuga del cuore': l'amante è stato abbandonato dal suo cuore, che è 'fuggito' verso la donna amata<sup>28</sup> e per il quale l'amante ha ricevuto il cuore della donna nell'altrettanto topica immagine della commutazione dei cuori. Per evidenziare il significato del cuore donato alla dama, Lorenzo - la cui esgesi razionalizzante oltrepasa il significato del componimento con il suo topos amoroso-lirico, tipico dello Stilnovo - interpreta il termine 'cuore' come metonimia di «opinione e volontà nostra» (XXX 9). Sottolinea che con il 'cuore' così inteso, l'amante ha dato alla donna tutto ciò che possiede, perché:

nessuna cosa possiamo chiamare nostra al mondo se non la opinione, perché tutte le altre cose o sono della fortuna o sono della natura. (XXX 3)<sup>29</sup>

La limitazione dell'uomo a un ambiente determinato dalla 'fortuna' e dalla 'natura', così come la riduzione della conoscenza umana al regno dell'*opinio* (in greco: δόξα) possono armonizzarsi perfettamente con la prospettiva dell'antropologia rinascimentale e con la nuova esperienza, specifica dell'epoca, della contingenza e della lontananza dell'uomo da Dio - ma certamente non si tratta di un *interpretamentum platonicum*. Per Platone (*Politeia* 5.478a-480a), δόξα segna un'area difficile e precaria di semi-conoscenza, superiore all'ignoranza (ἄγνοια), ma chiaramente subordinata alla vera conoscenza (ἐπιστήμη ο γνῶσις) ed estremamente pericolosa proprio per la sua 'apparenza di conoscenza'. Secondo le osservazioni di Platone all'inizio del Libro 6 della *Politeia* (484a-b), dove prevale la δόξα, non

<sup>27</sup> Così il commento al passo in Orvieto 1992, 502.

<sup>28</sup> Cf. specialmente la prima quartina del sonetto nr. 30: «Lasso! che sento io più muover nel petto? | Non già il mio cor, che s'è da me fuggito. | Questi spessi sospir', s'ei se n'è gito, | a cui dan refrigerio, a cui diletto?» (vv. 1-4).

<sup>29</sup> In collegamento con la «voluntà» cf. XXX 6: «chi fa menzione della opinione, di necessità presuppone la volontà, la quale non è altro che desiderio di quello bene che alla opinione pare bene».

possono esistere re filosofi, che naturalmente possiedono la vera conoscenza e si distinguono così dalla massa del popolo, dai 'non filosofi', che invece dispongono solo della δόξα.

Lorenzo conosce molto bene i passi rilevanti della *Politeia* di Platone. In altre parti del *Comento*, egli categorizza la δόξα nella gerarchia del sapere del filosofo greco in modo quasi scolasticamente corretto:

Platone, filosofo eccellentissimo, pone dua extremi, cioè scienza e ignoranza: la scienza, quasi uno lume che ci mostra quello che è veramente e perfettamente, e la ignoranza come una tenebrosa oscurità, la quale ci priva della cognizione di quelle cose che sono e resta solamente in quello che non è. E perché sempre tra gli extremi debba essere il mezzo, mette la opinione tra lla scienza e ignoranza, la quale, per essere qualche volta vera e qualche volta non vera, pare che in un certo modo partecipi qualche volta della scienza, qualche volta della ignoranza: non che possa essere mai scienza, ancora che la opinione sia vera, delle cose che sono, ma ignoranza può bene essere quella opinione di quello che non è. (XXXIX 1-5)

L'orientamento 'aristotelico' verso la probabilità nella percezione del mondo e l'*opinio* più probabile viene così abbandonato a favore di un platonismo ortodosso, compatibile con la legittimazione dei re-filosofi platonici attraverso la conoscenza autorevole del vero.

L'elenco degli esempi di diverse interpretazioni filosofiche dei testi lirici nel *Comento* potrebbe essere ulteriormente esteso. Per esempio, vale la pena di ricordare che il topos della 'fuga del cuore' o della 'lontananza del cuore', come ricorre, tra gli altri, nei sonetti nr. 30, 31 e 36, viene talvolta trattato in modo platonizzante nel senso di un reciproco *amor mutuus* ficiniano (XXX 28<sup>30</sup> e XXXI 14), mentre in altre occasioni viene spiegato in modo aristotelico con il ricorso alla dottrina delle tre facoltà dell'anima ('potenza vegetativa', 'potenza sensitiva', 'potenza razionale') formulata nel *De anima* II 2 (XXXVI 21-5).<sup>31</sup> Si aprono così opzioni esegetiche volutamente divergenti per lo stesso topos lirico.

La complessità filosofica, anzi l'apparente eterogeneità, del *Comento* ha posto grandi problemi agli studiosi. Questa complessità è stata interpretata come prova dello sforzo di Lorenzo di raggiungere

---

**30** Cf. Zanato 1979, 60 con nota 32 e il commento *ad locum* in Zanato 1992, 728 (§ 28).

**31** Anche altrove, alle opzioni interpretative platoniche si aggiungono modelli di spiegazione aristotelici, fisiologico-scientifici e 'naturalistici': cf. ad esempio capp. XVII, XXIII, XXV, XXIX. Alcuni di questi sono direttamente collegati a topoi petrarcheschi, come la paradossale sregolatezza dei sentimenti dell'amante (cf. XXI 1-2, XXII 5-17: qui il conflitto e la contrarietà sono quasi stilizzati come principio della vita umana) o il surplus affettivo del dolore d'amore rispetto alla gioia d'amore (XXII 43-6 con XXIV 1).

una completezza epistemica del progetto esegetico, da realizzarsi tramite una mera accumulazione di dati (cf. Mazzacurati 1989, 60-4); oppure, tale eterogeneità è stata dichiarata una caratteristica generale dell'epoca.<sup>32</sup> Entrambe le spiegazioni sono plausibili, eppure nel *Comento* sembra assumere rilevanza particolare proprio la pluralità di soluzioni esegetiche, nel senso di una strategia di interpretabilità multipla.

Come abbiamo visto, il proemio di Lorenzo allontana l'*amor divinus* dei platonici, ma non lo elimina. Pur negando l'interpretabilità platonica all'inizio della sua opera, Lorenzo la ripropone più volte nel prosieguo del testo. Tale ammortizzazione delle alte pretese ideologiche laurenziane era particolarmente necessaria quando si trattava di platonismo: l'abile applicazione delle filosofie platoniche si combinava con l'implicita rivendicazione del rango di un re-filosofo platonico nella Firenze laurenziana del Secondo Quattrocento.<sup>33</sup> Il re-filosofo, stilizzato come un'autorità indiscutibile il cui potere di conoscenza onnicomprensivo è lontano dai bassifondi della *vita attiva* e che ha il diritto di agire in modo totalitario, si pone al più alto livello concepibile di legittimazione dell'esercizio del potere mondano. Nell'ambiente fluttuante della Firenze politica del suo tempo, Lorenzo non fu mai in grado di esprimere questa rivendicazione in modo unilaterale, ininterrotto e permanente - da qui la natura velata dei suoi testi lirici platonizzanti (cf. Huss 2007), da qui l'offerta e la ritrattazione simultanea di un'interpretabilità ficiniana nel *Comento*, che è incorporata in densi strati di temi filosofici eterogenei (cf. Zanato 1979, 88). Il filosofo platonico, che con il suo sapere sovrasta la δόξα, viene smentito per sicurezza dall'intonazione di un «tutto è solo opinione».

La presentazione e la ritrattazione da parte del *Comento* di schemi platonici potrebbe quindi essere interpretata come una dualità di rivendicazione d'autorità e di negazione cautelativa. Questo doppio movimento è stato definito 'effetto Gozzoli' (Huss 2015), alludendo al famoso affresco del Corteo dei Magi, con cui Benozzo Gozzoli dipinse la Cappella dei Magi di Palazzo Medici approssimativamente dal 1459 al 1461. Mentre le più autorevoli ricerche recenti identificano il Lorenzo di circa dieci anni nel corteo dietro Gaspare, il più giovane dei tre Magi, in passato si riteneva che Lorenzo potesse

**32** Cf. Zanato 1979, 136: «l'asistematicità filosofica della 'paraphrasis', oltre a essere connaturata al genere stesso dell'opera, si ritrova in tutta la temperie dell'epoca».

**33** Cf. in dettaglio, con ulteriori riferimenti bibliografici, Huss 2007, 127-31; Martelli 1992, 53 e, sulla precedente stilizzazione corrispondente di Cosimo il Vecchio, Brown 1992, 17, 21-2, 26. Lo studio di Brown 1992, 215-45 (cap. «Platonism in fifteenth-century Florence and its contribution to early modern political thought») è illuminante sullo sfruttamento politico della 'politologia' platonistica da parte dei Medici al fine di legittimare il proprio potere.

essere riconosciuto nello stesso re Gaspare. Quest'ultima identificazione comporterebbe una pretesa altisonante: Lorenzo si presenterebbe infatti come l'erede di Gaspare, il sovrano monarchico ideale. Il fatto che Lorenzo-Gaspare faccia implicitamente una tale affermazione, ma che questa possa essere immediatamente negata facendo riferimento al 'vero' giovane Lorenzo, che cavalca dietro al re nel corteo, è funzionale alla stessa strategia di rivendicazione e negazione che permette a Lorenzo nel *Comento* di interpretare la 'fuga del cuore' in chiave platonica (rivendicazione) e poi di tornare modestamente agli schemi esplicativi di una fisiologia aristotelica (negazione). La strategia politico-letteraria di rivendicazione e negazione può essere spiegata come un tentativo di percorrere il pericoloso cammino verso l'alto avendo - per così dire - una rete di sicurezza sotto di sé: il riferimento magniloquente del regnante fiorentino al re-filosofo platonico non era privo di rischi in un'epoca di incertezza politica e di paura, come il secondo Quattrocento è stato descritto in modo convincente.<sup>34</sup>

Sullo sfondo epocale della «anxiety» politica e della conseguente necessità di praticare un attivo «image making», non è esagerato dire che Lorenzo operava in un ambiente in cui era costretto a tenere aperte quante più opzioni possibili, sia in termini di politica interna, che di società e politica estera. In un testo letterario-filosofico questo significa anche lasciare aperte molteplici interpretazioni per il lettore. Il che poteva essere particolarmente utile quando si trattava di un adattamento epistolare della propria poesia, e quando questo adattamento avveniva nell'ambito di un'opera che era pur sempre destinata a scopi non solo letterari ma anche politico-culturali generali (Zanato 1979, 137).

Ciò non solo spiega perché il monolitico autoritarismo ficiniano nel *Comento* appare accoppiato ad altre opzioni filosofiche, ma rende più comprensibile il fatto che l'opera sia nel suo complesso un denso conglomerato intertestuale con riferimenti a varie tradizioni letterarie e filosofiche. Lorenzo non si sta affatto diletando nel mescolare inconsapevolmente tradizioni filosofiche tra loro incompatibili, né sta semplicemente portando avanti un processo di scrittura che provoca costantemente nuove contraddizioni indesiderate; sta semplicemente tenendo più porte aperte allo stesso tempo per il suo pubblico di lettori. E il progetto sembra aver funzionato, visto che praticamente nello stesso periodo (1486) Pico e Poliziano interpretavano il *Comento* in modo diverso: Pico come un'opera filosoficamente erudita con alte aspirazioni educative, Poliziano come una sofisticata struttura

34 Bullard 1994, 43-79 (cap. 2: «Anxiety, image making, and political reality»).

lirico-letteraria.<sup>35</sup> Per parafrasare Umberto Eco, il *Comento* è un'“opera aperta” che cerca deliberatamente di evocare manovre interpretative diverse da parte di lettori diversi,<sup>36</sup> e nella molteplicità dei risultati interpretativi tiene come punto fermo l'autorità delle due *figurae auctoris*, il poeta e il commentatore. Le possibilità performative di un'autopresentazione pluriprospectica sono evidentemente l'obiettivo di questo testo, e Lorenzo ‘offre qualcosa a ogni lettore’ in termini di strategia testuale – un atteggiamento di fondo che ricorda in modo eclatante come egli non promuovesse solo filosofi platonici ed edizioni dei loro testi, ma nella sua ‘politica universitaria’ perseguisse la promozione di un ampio spettro di opzioni filosofiche contemporanee (Hankins 1994).

L'offerta interpretativa, che i versi presenterebbero solo in modo limitato senza commento (a ben vedere, una percentuale piuttosto ridotta di essi è debitrice della tradizione petrarchesca, mentre la maggior parte ha un approccio affine all'interesse dei ficiniani per Dante e per uno Stilnovo ‘platonizzato’), viene ampliata solo dal tardo autocommento autoriale e solo tramite questo paratesto abbraccia un'ampia gamma di posizioni filosofiche, dalle spiegazioni scientifico-fisiologiche alla metafisica platonizzante della bellezza. Ulteriori letture allegoriche platonizzanti di un commento non allegorico, come sono state tentate da alcuni studiosi contemporanei per dimostrare un coerente ficinanesimo nel *Comento*, non solo non sono necessarie, ma non colgono il punto: riducono a una sola dimensione un'opera che volutamente mostra la sua natura pluristratificata e multiopzionale come quasi nessun'altra. Le molteplici strade su cui il lettore del *Comento* può e deve incamminarsi si aprono pienamente solo nell'interazione tra la poesia e la parafrasi: senza cadere nel sospetto bakhtiniano della poesia come monologia, si può affermare che le possibilità interpretative ragionevolmente concepibili di attualizzare i 41 sonetti sarebbero rimaste molto più ristrette senza i loro accessori paratestuali, siano essi peritesti o epitesti.

**35** Il riferimento è ancora una volta alla lettera di Pico a Lorenzo e alla parafrasi del *Comento* da parte di Poliziano nei versi dei *Nutricia* già citati; cf. l'introduzione di Orvieto (1992, 328).

**36** Cf. Eco [1962] 2006. Sull'arbitrarietà casuale dell'interpretazione da distinguere dall'opera aperta (che qui assumo con molti passaggi di Eco come una costante transitorica, invece di sostenere sulla base di altri – ad esempio pp. 40-1 – che le opere consapevolmente aperte sono esistite solo a partire dal XIX secolo), si veda in particolare p. 59. Anche un testo che preveda consapevolmente un'interpretabilità multipla tenta di influenzare lo spettro di interpretazioni possibili che il lettore può fornire.

## Bibliografia

- Bausi, F. (1998). «L'epistola di Giovanni Pico della Mirandola a Lorenzo de' Medici. Testo, traduzione e commento». *Interpres*, 17, 7-57.
- Bigi, E. (1952-53). «Sulla cronologia dell'attività letteraria di Lorenzo il Magnifico». *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, 87, 154-69.
- Brown, A. (1992). *The Medici in Florence: The Exercise and Language of Power*. Firenze: Olschki. Italian Medieval and Renaissance Studies 3.
- Bullard, M.M. (1994). *Lorenzo il Magnifico. Image and Anxiety, Politics and Fixation*. Firenze: Olschki. Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Studi e Testi 34.
- Eco, U. [1962] (2006). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hankins, J. (1994). «Lorenzo de' Medici as a Patron of Philosophy». *Rinascimento*, 34, 15-53.
- Huss, B. (2007). *Lorenzo de' Medicis "Canzoniere" und der Ficinianismus. Philosophica facere quae sunt amatoria*. Tübingen: Narr. Romanica Monacensia, 76.
- Huss, B. (2011). «Dichtung und Philosophie in Lorenzo de' Medicis *Comento de' miei sonetti*». Huss, B.; Marzillo, P.; Ricklin, T. (Hrsgg.), *Para/Textuelle Verhandlungen zwischen Dichtung und Philosophie in der Frühen Neuzeit*. Berlin: De Gruyter, 309-35. Pluralisierung & Autorität 26.
- Huss, B. (2015). «Literarische Kulturpolitik bei Lorenzo de' Medici». *Romanistisches Jahrbuch*, 66, 104-27.
- Kennedy, W.J. (1989). «Petrarchan Figurations of Death in Lorenzo de' Medici's Sonnets and *Comento*». Tetel, M.; Witt, R.G.; Goffen, R. (eds), *Life and Death in Fifteenth-Century Florence*. Durham; London: Duke University Press, 46-67. Duke Monographs in Medieval and Renaissance Studies 10.
- Laurens, P. (éd.) (2002). *Ficin, Marsile: Commentaire sur "Le Banquet" de Platon, de l'amour / Commentarium in convivium Platonis, De amore*. Texte établi et traduit par P. Laurens. Paris: Les Belles Lettres.
- Leporatti, R. (1987). «Sull'elaborazione del *Comento* di Lorenzo de' Medici». *Interpres*, 7, 45-102.
- Lipari, A. (1936). *The Dolce Stil Novo According to Lorenzo de' Medici: A Study of His Poetic Principio as an Interpretation of the Italian Literature of the Pre-Renaissance Period, Based on His "Comento"*. New Haven: Yale University Press. Yale Romanic Studies 12.
- Maaß, C. (2002). *La lingua nostra patria. Die Rolle der florentinischen Sprache für die Konstitution einer florentinischen WIR-Gemeinschaft im Kreis um Lorenzo de' Medici*. Münster: Nodus. Materialien zur Geschichte der Sprachwissenschaft und der Semiotik 13.
- Martelli, M. (1965). «L'avventurosa storia del *Comento*». Martelli, M. (a cura di), *Studi laurenziani*. Firenze: Olschki, 51-133. Biblioteca di Lettere Italiane 2.
- Martelli, M. (1966). «Questioni di cronologia laurenziana». *Lettere Italiane*, 18(3), 249-61.
- Martelli, M. (1980a). «I Medici e le lettere». Martelli, M.; Vasoli, C. (a cura di), *Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici*. Firenze: Giunti, 113-40.
- Martelli, M. (1980b). «La politica culturale dell'ultimo Lorenzo». *Il Ponte*, 36, 923-50, 1040-69.
- Martelli, M. (1983-84). «Un nuovo autografo laurenziano». *Interpres*, 5, 46-69.

- Martelli, M. (1985). «Spinte espressive e freni normativi nella lingua del circolo Laurenziano». Accademia Nazionale dei Lincei (a cura di), *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 69-84. Atti dei Convegni Lincei 71.
- Martelli, M. (1992). «La cultura letteraria nell'età di Lorenzo». Garfagnini, G.C. (a cura di), *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*. Firenze: Olschki, 39-84. Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Quaderni di Rinascimento 15.
- Martelli, M. (1996). «Il problema della plurimedialità nel *Comento de' miei sonetti* e la parte iniziale dell'opera». Martelli, M., *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni sessanta*. Firenze: Le Lettere, 65-76.
- Martelli, M. (2003). «Lorenzo: poesia e filosofia». Calzona, A. et al. (a cura di), *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento = Atti del Convegno Internazionale* (Mantova, 18-20 ottobre 2001). Firenze: Olschki 2003, 187-207. Ingenium 7.
- Mazzacurati, G. (1989). «Storia e funzione della poesia lirica nel *Comento* di Lorenzo de' Medici». *Modern Language Notes*, 104(1), 48-67 [poi in Mazzacurati, G. (1996), *Rinascimenti in transito*. Roma: Bulzoni, 7-26. Biblioteca del Cinquecento 66].
- Orvieto, P. (a cura di) (1992). *Medici, Lorenzo de': Comento de' miei sonetti*. Vol. 1, *Tutte le opere*. Roma: Salerno Editrice, 323-531. Testi e Documenti di Letteratura e di Lingua 14.
- Ponte, G. (1967). Recensione di *Studi laurenziani* di Martelli, M. (1965). *Rassegna della Letteratura Italiana*, 71, 245-8.
- Tanturli, G. (1982). «Sul *Comento* di Lorenzo de' Medici. A proposito di un recente saggio». *Studi Medievali*, serie 3, 23, 339-59.
- Zanato, T. (1979). *Saggio sul "Comento" di Lorenzo de' Medici*. Firenze: Olschki. Biblioteca dell'Archivum Romanicum 1.153.
- Zanato, T. (a cura di) (1991). *Medici, Lorenzo de': Comento de' miei sonetti*. Firenze: Olschki. Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Studi e Testi 25.
- Zanato, T. (a cura di) (1992). *Medici, Lorenzo de': Opere*. Torino: Einaudi.

