

PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XXI, NUMERO 40, PRIMAVERA 2021



PER LEGGERE

I generi della lettura

Rivista semestrale di commenti, letture e edizioni
di testi della letteratura italiana

www.rivistaperleggere.it

Direzione

ISABELLA BECHERUCCI, SIMONE GIUSTI, FRANCESCA LATINI
GIUSEPPE MARRANI, NATASCIA TONELLI

Redazione

BENEDETTA ALDINUCCI, CARLO ANNELLI, MARCO CAPRIOTTI
SIMONETTA PENZA, CARLA PENZA, CLAUDIA RUSSO, SIMONETTA TEUCCI
MARIA RITA TRAINA, MARCO VILLA

Editing e stampa

PENZA MULTIMEDIA EDITORE
73100 Lecce - Via A. M. Caprioli 8
tel. 0832.230435

info@pensamultimedia.it
www.pensamultimedia.it

Realizzata in collaborazione con l'associazione *L'altra Città*
Iscrizione n. 783 dell'8 febbraio 2002
Registro della stampa del Tribunale di Lecce

Direttore responsabile

SILVERIO NOVELLI

ISSN 1591-4861 (print)
ISSN 2279-7513 (on line)

© Pensa MultiMedia 2021

Finito di stampare
nel mese di aprile 2021

Comitato scientifico

ROBERTO ANTONELLI (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”), JOHANNES BARTUSCHAT (Università di Zurigo), FRANCESCO BAUSI (Università della Calabria), FRANCO BUFFONI (IULM di Milano), STEFANO CARRAI (Scuola Normale Superiore di Pisa), MASSIMO CIAVOLELLA (UCLA), ALESSIO DECARIA (Università degli Studi di Udine), ROBERTO FEDI (Università per Stranieri di Perugia), PIERANTONIO FRARE (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), MARINA FRATNIK † (Università di Parigi VIII), PAOLO GIOVANNETTI (IULM di Milano), ROBERTO LEPORATTI (Università di Ginevra), ALESSANDRO MARIANI (Università degli Studi di Firenze), MARTIN McLAUGHLIN (Università di Oxford), EMILIO PASQUINI † (Università degli Studi di Bologna), FRANCISCO RICO (Università Autonoma di Barcellona), PIOTR SALWA (Università di Varsavia), GIULIANO TANTURLI † (Università degli Studi di Firenze), MARCO VEGLIA (Università di Bologna), TIZIANO ZANATO (Università degli Studi di Venezia).

Lettura e valutazione degli articoli (Open Peer Review)

La rivista “Per leggere” riceve e valuta commenti, letture (*lectiones*) e edizioni critiche di testi della tradizione letteraria. Gli articoli, che devono rispettare le norme redazionali pubblicate sul sito www.rivistaperleggere.it, sono inviati in formato elettronico all’indirizzo della redazione e vengono sottoposti a una prima valutazione da parte della direzione, che provvede a recapitarli in forma anonima a due revisori, i quali sono invitati a fornire un parere scritto accompagnato da eventuali suggerimenti di modifiche o approfondimenti. In caso di parere divergente, la direzione individua un terzo revisore al quale sottoporre l’articolo.

Sulla base del parere dei revisori, l’articolo può essere accettato senza riserve, accettato a condizione che l’autore lo sottoponga a modifiche, oppure respinto.

I revisori sono individuati dalla direzione tra i membri del comitato scientifico o tra esperti esterni. I nominativi dei revisori sono resi noti alla fine di ciascuna annata.

Una volta accettato, l’articolo viene trasmesso alla redazione, che provvede a comunicare all’autore il numero del fascicolo in cui sarà pubblicato.

Gli autori degli articoli sono infine invitati a consegnare in allegato al testo definitivo l’elenco dei nomi, l’eventuale indice dei manoscritti citati, l’*abstract* dell’articolo in lingua italiana e inglese.

Classificazione ANVUR: fascia A

Nel n. 37 della rivista (autunno 2019) il testo di Carlo Emilio Gadda *Viaggi di Gulliver*, commentato da Emilio Manzotti, è stato pubblicato senza aver preventivamente chiesto l'autorizzazione all'editore Adelphi, detentore dei diritti. Il comitato di direzione, la redazione e l'editore si scusano con gli aventi diritto e rimangono a disposizione per assolvere i propri impegni.

SOMMARIO

- 7 DOMENICO DE ROBERTIS
Dante, le rime in breve
Dante's Rhymes, in a nutshell
- 51 PAOLO KUTUFÀ
Misoginia e cosmesi. Lettura di una pagina del Corbaccio di Giovanni Boccaccio
Mysogyny and Cosmetics. A reading of a page from Giovanni Boccaccio's Corbaccio
- 67 NUCCIO ORDINE
Un verso di Orazio nel De monade di Giordano Bruno: per una storia di un'espressione proverbiale («Est aliquid prodisse tenus») e di un tema (l'audacia nel cimentarsi in imprese difficili)
Horace and the theme of valor over victory in Giordano Bruno's De monade
- 125 PIETRO BENZONI
Un capitolo del Sistema periodico di Primo Levi: Uranio
A chapter from Primo Levi's The Periodic Table: Uranium
- 149 CARLO LONDERO
Beniamino Dal Fabbro e la Trauergondel di Stravinski
Beniamino Dal Fabbro and Stravinskij's Trauergondel

CRONACHE

- 171 *Il dossier di Avignone. 9 febbraio 1320 - 11 settembre 1320*. Edizione critica, diplomatica e facsimilare a cura di Paola Allegretti. Prefazione di Marco Santagata, Firenze, Le Lettere, 2020 (E. Fenzi); Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Marco Veglia, Milano, Feltrinelli, 2020 (T. Lombardi);

Niccolò Tommaseo, *Canti Corsi*, a cura di Annalisa Nesi, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2020 (F. Papi); Federico Casari, Carlo Caruso, *Come lavorava Carducci*, Roma, Carocci editore, 2020 (F. Castellani); Benedetto Croce, *Storie e leggende napoletane*, a cura di Andrea Manganaro, Napoli, Bibliopolis, 2019 (C. Tramontana); Margherita Guidacci, *Le poesie*, a cura di Maura Del Serra, cronologia, bibliografia e note a cura di Ilaria Rabatti, Firenze, Le Lettere, 2020 (A. M. Tamburini)

197 *Indice dei nomi*

203 *Indice dei manoscritti*

DOMENICO DE ROBERTIS

Dante, le rime in breve

Dante's Rhymes, in a nutshell

Nell'occasione del centenario dantesco e della parallela ricorrenza della nascita di Domenico De Robertis (Firenze, 18 gennaio 1921), nonché del decennale della sua morte (Firenze, 17 febbraio 2011), con l'assenso dei figli, ristampiamo a inizio di questo numero 40 l'opuscolo *Dante, le rime in breve* distribuito in nome del padre «Agli allievi e agli amici [...] per suo ricordo e ultimo dono» il giorno della commemorazione (Firenze, Aula Magna del Rettorato, 9-10 febbraio 2012) a un anno dalla scomparsa.

D'altronde era stato proprio il commento alla canzone ora inaugurale della raccolta delle Rime ad aprire la presente rivista, or sono vent'anni, proprio per la firma di Domenico De Robertis. Cominciare con Dante: sicché, chiudendo la prima serie di *Per leggere*, niente di più adatto risultava che mettere a disposizione di tutti la forma più alta di commento che è la trasposizione in prosa, che ingloba e supera ogni esegesi precedente e invita a nuove sfide per leggere le rime di Dante.

Agli allievi e agli amici di
Domenico De Robertis
per suo ricordo
e ultimo
dono

17 febbraio 2012

Dante, le rime in breve

Questa non è una traduzione in prosa corrente, come sembra ci s'aspetti da più parti, del testo delle rime (un cenno, e un primo occasionale esempio, nel cappello al son. 58 *Degli occhi della mia donna si move* dell'edizione commentata a mia cura, Firenze 2005, p. 362); piuttosto il tentativo di rendere, seguendo il percorso del testo, e magari, di uno breve, riassumendolo, il senso e l'intenzione, diciam pure la sua individualità, sì da cogliere il legame con altri affini e no, alla minima distanza come al massimo dell'estensione, e la diversità delle proposte, insomma il significato che emerge di volta in volta e i termini della loro lettura. E già ci si è dilungati abbastanza. A ciascun pezzo si aggiungerà, a parte, tra parentesi quadre, con ulteriore compressione, un compendio che ne aiuti, come facevano le antiche rubriche, la riconoscibilità. Quello che non si conserverà sarà, inevitabilmente, la lingua di Dante, che domanda un più diretto, vitale approccio.

1.

[Replicare alla durezza di lei, accettando lo scontro, in un rapporto agonistico che si conclude in un perduto abbraccio.]

Che il mio dire fronteggi la petrigna asprezza di costei, vinca la corazza d'orgoglio opposta alle saette d'Amore: lei colpitrice infallibile, dalla quale non v'è difesa né scampo.

In cima dei miei pensieri, si fa beffe del mio inenarrabile tormento: di cui sento il morso, e che vorrei restasse segreto.

Ché il solo pensiero che altri s'accorga del mio stato mi fa tremare più della morte che s'accanisce su di me. Sono a terra, una delle tante vittime di Amore, interamente alla mercé di lui;

lui che raddoppia i colpi, ed io le grida: fatto esangue, e a cui il solo cenno di ferirmi è certezza di morte.

Facess'egli altrettanto di lei! Accetterei la mia sorte. Perché non anche lei preda d'Amore? e io correre in suo soccorso, e prenderla per le chiome, lei consenziente infine!

Avvinti così in un abbraccio insaziabile, io spietato a mia volta e feroce, consumerei la mia vendetta, occhi negli occhi, fino alla pace che segue al combattimento.

Canzone, va' da lei che di sé m'ha privato e di me stesso; e conficcale in cuore una saetta, per mia degna vendetta.

2.

[Le intelligenze del terzo cielo chiamate a testimoni dell'insorgere di un nuovo amore e del suo scontro con quello che sembrava consacrato per sempre; per l'ipotesi di un'uguale appagante desiderabilità: compreso il problema della rappresentazione di tale conflitto.]

È a voi, intelligenze del terzo cielo, che convien ch'io esponga il dibattito che s'agita in me. A voi debbo questa inaudita esperienza, dell'anima che piange nel cuore, e di uno spirito sceso di costassù che la contraddice.

Mi aveva fin qui tenuto in vita un soave pensiero della mia donna salita al cielo, ed era il desiderio di ricongiungermi con lei. Ora ne è insorto un altro, che mi fa tremare, di una nuova donna, propostami come una nuova via di salvezza.

Questo pensiero s'oppone al primo, con sgomento dell'anima, che non ha più il suo conforto; e che s'accorge che anche questo è d'amore, e se ne sente perduto attratta.

Ma, sento dirmi: non è che lo sbigottimento della novità, la prospettiva dell'inatteso mutamento, e l'invito ad acconsentire alle nuove promesse. Sarà bello cedere a un tale invito.

Certo, canzone, non sei facile da intendere; ma è tutta questione di forma. E chi non sia all'altezza, s'accontenti d'ammirare l'eleganza del tuo dire.

3.

[È il trionfo della nuova donna – nelle parole di Dante risonanti l'entusiasmo già del riconoscimento dell'antica – raffigurata come la Sapienza dell'Antico Testamento, e destinata a identificare la Filosofia nell'interpretazione del *Convivio*. Gli iniziali disdegni significherebbero le difficoltà dell'iniziazione.]

Amor che nella mente mi ragiona dice della mia donna cose da farmene smarrire. Così dolce è il suo parlare che non sono in grado di ridirle: colpa in parte della pochezza del mio intelletto, in parte dell'inadeguatezza delle mie parole.

Il sole nel suo vasto giro non vede nulla di paragonabile a lei. Gli angeli stessi ne sono ammirati, e innamorarsi, sulla terra, è lo stesso che pensare di lei. Di lei si compiace il Creatore, che la colma dei suoi doni, che si manifestano nelle sue bellezze, sorgenti di desideri e di sospiri.

La virtù divina piove in lei come nell'angelo che la contempla: basta specchiarsi in lei per accorgersene. La sua parola è uno spirito mandato dal cielo,

che oltrepassa ogni nostro merito; i suoi atti sono tutt'una provocazione d'amore, da lei apprendiamo che cosa è gentilezza, che cosa è bellezza, che cosa è miracolo, i fondamenti stessi della nostra fede: al che appunto 'ab aeterno ordinata est'.

Il suo aspetto, i suoi occhi, il suo sorriso sono una visione di paradiso. Il nostro intelletto ne è abbagliato, e si resta senza parola. La sua bellezza è un'irradiazione di fiamma, suscitatrice dei più virtuosi pensieri. Prenda dunque ogni donna esempio da lei: nemica d'ogni male, fu pensata dall'autore stesso dell'universo.

Canzone, il tuo dire è il contrario di quello di una ballata tua sorella, che colei che tu canti definisce disdegnosa. Ma succede come del cielo, regno della luce, che per difetto della nostra vista ci sembra che s'oscuri. È l'anima che è atterrita di tanta altezza. Scusati perciò con lei, e prometti di divulgare le sue lodi.

4.

[Disamore, o 'epoché' dell'amore inteso in senso proprio, lasciano il passo alla definizione di 'gentilezza' non semplicemente come 'potenza' ossia fondamento di quello, ma ricondotta al concetto di virtù, e di cui alle errate o difettive interpretazioni si oppone una 'summa' della sua essenza come della sua origine e delle sue manifestazioni nella vita umana, come tratto individuo dell'adolescenza, della gioventù (o maturità), della vecchiezza e della decrepitezza: in ferma polemica contro gli 'erranti' che la assimilano materialisticamente alla discendenza di sangue e alla trasmissione dei beni materiali.]

I dolci pensieri d'amore, stati a lungo materia del mio canto, tacciano per ora. Ci tornerò, spero; ma è appunto il disdegno della mia donna che me ne allontana. Nell'attesa, cambierò materia e stile, e in rime acconce ragionerò della gentilezza e contro la falsa opinione che sia tutt'uno con la ricchezza. M'ispiri dunque Amore, che nella mia donna si manifesta come innamoramento di sé.

Vi fu un imperatore che decretò che gentilezza fosse composta di ricchezza e bei costumi; altri, forse perché sprovvisto di questi, si fermò al primo termine, seguito dalla schiera di coloro che pensano che la gentilezza sia trasmissibile in eredità come un bene materiale, e possa tenersi nobile chi, benché dappoco, discenda da persona di valore; mentre proprio perciò è vilissimo.

L'imperatore ragionò come chi dicesse che l'uomo è un vegetale animato: definizione falsa ('vegetale') e difettiva (la differenza specifica essendo 'razionale'). Le ricchezze non hanno che fare con la gentilezza perché vili per natura, in quanto non danno appagamento; l'uomo non vi si realizza, anzi, una volta ottenute, causano nuovo desiderio; mentre l'animo retto non si turba della loro perdita.

Per di più, si pretende che nobile discenda da nobile, e che un uomo di vil condizione resti tale; e qui c'è contraddizione, introducendosi la nozione di tempo (cioè di durata). Per cui, a stare a costoro, o si è tutti gentili, di generazione in generazione, o tutti villani, e l'umanità non risalirebbe ad un unico progenitore: che è contro la nostra fede. Basta dunque con questi vaneggiamenti, e veniamo alla definizione di gentilezza.

Si parte dal concetto di virtù, pregio dell'uomo, e l'operare secondo la quale è fondamento di felicità: virtù, s'intenda, morale, come abito elettivo, con Aristotele, del giusto mezzo. In ciò convengono gentilezza e virtù. Allora, o l'una deriva dall'altra, o hanno una comune origine. Si tratta di vedere quale delle due abbia maggiore estensione, sicché l'altra ne derivi.

Questo si può dire della gentilezza: che si dà dovunque è virtù, così come è cielo dove ci sono stelle, non stelle in ogni parte del cielo. Per esempio, il sentimento della vergogna in una donna o in un giovane non è necessariamente virtù. La gentilezza non ne è un'operazione, ma è seme di felicità, è un dono di Dio.

Le sue manifestazioni variano con l'età: è sottomissione, pudore e grazia nell'adolescenza, forza, temperanza e piacere della lealtà in età matura, in vecchiezza prudenza, giustizia e compiacimento del bene altrui, nell'età decrepita è riavvicinarsi a Dio e contemplazione dell'aspettata fine. Come siamo lontani dalle comuni opinioni!

Tu avversaria d'ogni errore, canzone, quando tu sia alla presenza della nostra donna, dichiara ciò per cui sei fatta; dille: 'È dell'amica vostra che parlo'.

5.

[Preghiera in forma d'inno ad Amore come principio universale che s'incarna nei singoli amori: quello, oggi, per una giovinetta, occasione del suo riconoscimento.]

Amore, astro celeste, sole la cui virtù s'apprende dove più trova nobiltà, e come questo caccia tenebre e gelo, così tu le tenebre del cuore: tu fonte d'ogni bene e senza il quale ogni bene è invisibile;

tu mia luce da che son divenuto tuo servo, tu che metti in me il desiderio della bellezza, per cui una giovane è apparsa alla mia mente e l'ha accesa della fiamma che le splende negli occhi.

Bella e gentile e amorosa qual è, tale la ricrea in me l'immaginazione, che da te trae tanta virtù. La sua beltà è riprova del tuo potere, così come il fuoco è manifestazione del sole senza che d'esso nulla vada perduto.

Vedi dunque tu, da cui tanta virtù deriva, in qual pericolo è la mia vita, vedi il mio desiderio, vedi che ella non s'accorge, nella sua innocenza, di quanto l'amo e di quanto può su di me.

Sarà degno di te che tu m'aiuti, e che mi salvi da morte. Sarà anche segno del tuo potere su di lei, e di quello a lei conferito.

6.

[Del soverchiante potere di Amore su di sé e del proprio piegarsi ai suoi voleri: una forma ambigua di servizio, condizionato dalla vista di lei e sospeso tra martirio e dolcezza. La canzone è dedicata ai tre 'men rei' cittadini di Firenze: allegoria del proprio amore per la città?]

Grande è su di me il potere d'Amore, crescente man mano che s'affievoliscono le mie forze. Non che l'amore vada oltre il mio desiderio: se anche solo lo assecondasse, sarebbe sempre superiore a quelle, giunte, ho detto, allo stremo. Il tragico è che nemmeno così riesco a corrispondere al mio volere; al quale supplico madonna che guardi con indulgenza, non negandomi il conforto dei suoi occhi.

Dai suoi ai miei, è una via che Amore conosce bene, e per la quale raggiunse il mio cuore. Quand'ella mi guarda, è il mio premio, se si nasconde, è la mia sconfitta. E i miei pensieri non possono essere che di sottomissione a lei. Fuggire, sarebbe uscir di pena, ma significherebbe morire.

Questo è il colmo dell'amore: fare la sua volontà; a costo della morte. E in voler questo son fermo dal primo insorgere del desiderio. Il pensiero di appartenerle è tutta la mia felicità, e se la giovane età la rende sdegnosa, c'è speranza che col tempo diventi più ragionevole: purché regga la vita.

Quando penso al bene che l'amore m'ispira, questa è la mia mercede; tanto più che la mia condizione non è di servo, quello che si suole così chiamare è riconoscimento di grazia, che ha in sé il suo premio. Eppoi chiamarlo servizio non è errato; perché quello che faccio non è per me, ma per lei, è accrescimento del valore di lei. E in effetti sono tutto suo, fatto degno da Amore di tanto onore.

Non poteva essere che Amore a farmi innamorare di una donna che d'amore non è presa; ma senza la quale non posso stare. Ogni qual volta la vedo, mi par cresca in bellezza, e in proporzione cresce in me l'affetto. Vivo così in uno stato tra di martirio e di dolcezza, tra il momento che perdo la sua vista e il recupero di questa.

Va', canzone, prendi la strada giusta. Se qualcuno, un cavaliere, ti trattiene, cerca d'intendere con chi s'accompagna, per capire di che risma è. I buoni vanno coi buoni; ma c'è di quelli che s'avventurano in compagnie disdicevoli. Dai rei tienti senz'altro alla larga, perché non è prudente frequentarli.

Canzone, ancora, va' anzitutto dai tre men rei della nostra città: ne saluterai due, e il terzo fa' di tenerlo lontano dalle cattive compagnie. I buoni, è vero, non vengono a contesa coi buoni; ma è da folli non fuggir follia per timor di vergogna. Vero timor di vergogna è temere il male.

7.

[La stagione invernale non impedisce che il mio desiderio verdeggi, anche se madonna stessa è di gelo. Basta una ghirlanda a renderla attraente, la veste verde, che rischiara il paesaggio, me la fa volere, segretamente, tutta per me.]

Il giorno poco più d'un crepuscolo, la notte un unico cerchio d'ombra, il biancheggiar dei colli, lo scolorir dell'erba: solo il desiderio verdeggia, abbarbicato alla pietra di questa donna.

Donna di gelo, che la dolce stagione che ai colli restituisce il colore non scalda né scioglie:

una ghirlanda intrecciata ai biondi capelli, che smemora d'ogni altra donna, ne fa albergo d'Amore, e me tien murato con calce tenace.

La sua bellezza ha più virtù che pietra, né c'è erba che medichi la sua ferita: non resta che la fuga, non che mi scampi dalla sua vista.

Vestita di verde, innamorerebbe, nonché me, una pietra; e innamorata come altra mai, vorrei averla in un chiuso giardino.

Ma è impossibile che un legno verde prenda fuoco per chi, come me, sceglierebbe di restare accucciato ai suoi piedi, pur di vivere alla sua ombra.

Quanto più nera è l'ombra dei colli, tanto la fa sparire il colore della veste, come fa l'erba una pietra.

8.

[È l'essersi accorta del mio amore che l'ha resa di pietra, e me rende di ghiaccio. Ma questa pietra è di luce. Sarà capace la potenza d'Amore di disgelarla, come il suo pensiero mi ha fatto capace di tentare in versi l'intentabile?]

Amore, questa donna recalcitra alla tua possanza, che d'ogni altra s'indonna. Quando ella s'accorse, all'accendersi dei miei occhi, d'esser mia donna, divenne donna di crudeltà, fiera spietata, pietra in qualunque stato o stagione scolpita a immagine di donna.

Ed io, saldo in te come pietra, porto celata la ferita da te inflittami e giuntami al cuore. Non c'è pietra che da lei mi preservi, che mi dispietri dalla sua freddezza mortale.

Come là, sotto l'algida tramontana, l'acqua si fa cristallo, l'aria si condensa in fredd'acqua, così davanti a lei il sangue mi s'agghiaccia, e il pensiero che mi consuma mi si converte in fredde lagrime per la medesima via che i suoi occhi si sono aperta in me.

Come in lei è gelo d'ogni crudeltà, così ogni luce di bellezza; e questa luce me la fa vedere in ogni oggetto, a differenza d'ogni altra donna. Foss'ella pietosa di me! Dedicherei a servirla la vita che mi resta.

Perciò, Virtù che sei prima del tempo, prima che moto, prima della luce, per pietà, agisci in lei, scacciane il freddo a me mortale. Ché amare in questo stato

vuol dire morire, e dover attendere di rivederla, unica e incomparabile, solo alla fine del tempo.

Aver lei nella mente, pietra qual è, mi dà ardire a paragon d'ognuno; sì da tentare, per questi geli, la novità di una forma da altri fin qui giammai concepita.

9.

[L'inverno è per me tempo d'amore, contro ogni legge di natura. Che sarà allora di me, quando tornerà la bella stagione, se il suo cuore resti di marmo?]

Siamo alle soglie del solstizio invernale: coi Gemelli che sorgono al tramonto, Venere invisibile montata dal Sole fino a sopraffarla, Saturno allo zenit cogli altri pianeti. E tuttavia per me è stagione d'amore, marcato come sono d'un marchio di pietra.

Monta dai deserti d'Etiopia il caldo vento del sud, e attraversando il Mediterraneo si gonfia di nebbia che occlude lo spazio del nostro emisfero, per poi sciogliersi in pioggia, in neve, in infinito pianto. Ma Amore, che di questi tempi ricupera le sue reti, non lascia me, perduto dietro questa giovane che di me si fa donna.

Gli uccelli di passo han lasciato l'Europa, sottoposta alla gelida Orsa, gli stanziali tacciono, salvo per lamentarsi, fino a primavera, altri animali cadono in letargo. Ma io sono più innamorato che mai: la stagione non condiziona i miei pensieri, che sono tutti di questa giovinetta.

Sperso a terra è il bel fogliame, morta è l'erba, spogli gli alberi salvo i sempreverdi; la brina ha scolorato i fiori. Ma la spina d'amore è ben confitta nel mio cuore, e lì la porterò sempre.

Si riversano alla superficie le acque dalle viscere della terra; i bei sentieri sono ridotti a ruscelli, le acque stagnanti sono lastre di ghiaccio. Io, non recedo dalla mia guerra: che se dolce è il martirio, ancor più dolce sarà la morte.

Che sarà dunque di me nel dolce tempo, allorché Amore tornerà a inondare la terra, se già per questi geli non conosco che amore? Sarò una statua di marmo, poiché di marmo è il cuore di costei.

10.

[Sono vittima delle false promesse di madonna, subito sottrattasi a me. Dalla sua nascita ho conosciuto la sua potenza, e ora non posso che raccomandarmi a coloro che ne hanno fatto esperienza.]

Ahimè, soffro le mille pene per la passione che mi affligge, e per la compassione che essa suscita. La mia vita è allo stremo, a ciò condotta dalla seduzione degli sguardi di lei e dalle loro false promesse;

poiché i suoi occhi, fatti certi della mia totale sottomissione, si nascosero a me, privandomi del loro conforto e gettandomi nella più nera desolazione.

Sento che l'anima m'abbandona, e se ne duole Colui stesso che l'ha creata; per non dire dello strazio del commiato da quanto resta di me.

La mente è signoreggiata dall'immagine vittoriosa di lei, lieta d'insultare alla mia sconfitta. Solo che ormai sono al termine del mio stesso sentire.

Rivado la mia storia: di quando la mia soggezione ad Amore fu segnata dalla venuta al mondo di lei, per quello che ne patì il mio corpicino infante: folgorazione, tremito e sensazione di morte.

Quando poi essa apparve ai miei occhi, fui subito cosciente che la sua immagine sarebbe stata signora di me finché a lei piacesse.

E questo ricordo a voi, giovani mie confidenti, perché abbiate a cuore questi miei versi, e per avervi a testimoni del mio perdono a chi è responsabile della mia morte.

11.

[Ancora una volta disamorato, tratterò della leggiadria: ciò che si crede che sia e ciò che essa è veramente: una virtù speciale, tipica del cavaliere, e che lo rende particolarmente amabile, non vana esibizione ma un continuo dono di sé; come fa il sole della sua luce.]

Amore m'ha lasciato, impietosito degli affanni da lui stesso procuratimi. Canterò dunque d'altro, dell'errore di dar nome di valoroso, cioè di leggiadro, a chi è vile e affliggente, quando la leggiadria è un'investitura onorevole, insegna di virtù. Se riuscirò nel mio intento, sono certo che Amore tornerà a farmi grazia di sé.

C'è chi crede che leggiadria sia fare scialo di ricchezze, e a questo modo affidarsi alla memoria dei posteri. Saggezza sarebbe invece farne tesoro, non illudersi e illudere. Ma banchettare, cedere alla lussuria, vestirsi sontuosamente sono sempre vendersi ad un folle mercato. Non è così che s'acquista pregio.

Altri pensano d'essere apprezzati per aver sempre il riso sulla bocca, non si sa di che. Eccoli che usano un parlar ricercato, per farsi ammirare dal volgo. Non sono veri innamorati, i loro son tutti vezzi esteriori, cercano l'amore venale, e appaiono animali privi d'intelletto.

È vero, le stelle non sono propizie all'esercizio della leggiadria. Ma io, che la conosco bene, non posso tacere, anche se non so se troverò chi mi ascolti. Occorre sempre partire dal concetto di virtù. Se il mio ragionamento è corretto, la leggiadria o è virtù, o è in relazione con essa.

Virtù propriamente non è, perché non ha luogo dove questa è più richiesta: come in gente di vita spirituale o di scienza. È apprezzata invece nel cavaliere. Consisterà dunque in un misto di doti diverse, e la riprova è che non s'addice a tutti, a differenza della virtù. È infatti un incontro di lieto vivere, amore e

perfetto operare, così come al sole si convengono calore, luce e la perfetta forma circolare.

Come il sole nel suo quotidiano percorso infonde vita e virtù nelle cose secondo che sono a ciò disposte, così la leggiadria, disdegnosa di coloro che d'uomo han solo l'apparenza ma non ne portano i frutti, agisce nei cuori gentili vivificandoli con atti ed esercizi cavallereschi che sembrano una sua continua invenzione. Altro che quelli che fingono d'essere leggiadri!

Leggiadria è tutt'un donare e ricevere, come fa il sole della sua luce nei confronti delle stelle: con reciproco diletto. È affabile, apportatrice di buone novelle, apprezzata e cercata dalle persone sagge: degli altri non gli importa. Non s'inorgoglisce anche se n'abbia motivo; ma quando è il momento di mostrare il viso, si conquista il plauso universale. Il contrario, come si vede, di coloro che si contentano di vivere.

12.

[Canto di lontananza e di nostalgia; e di attesa di un cenno di saluto, purché accompagnato da inequivoci segnali d'amore; e ormai indifferibile.]

L'animo è combattuto tra il rimpianto del tempo che non è più e la nostalgia del paese che ho lasciato: dolore non medicabile se non dal saluto di madonna lontana.

Venga almeno così in mio soccorso, come signore al bisogno del servo: tanto più che la di lei immagine è segnata nel mio cuore. Abbia ella dunque cura di questo ricordo.

Attendere, non posso più attendere: sono all'estremo della speranza, dopodiché non c'è che la morte.

E sì che proprio in lei, la beneamata, è il mio conforto; non c'è nulla di meglio che ciò che mi viene da lei. In lei è riposto ogni mio bene, fidando nella ben nota sua pietà.

Venga dunque il desiderato saluto; ma scortato dai messi d'Amore, che hanno la chiave del mio cuore, e che soli ne possono aprire la porta.

Vola, canzone, non c'è più tempo per ottenere ciò di cui ho bisogno.

13.

[È il dramma della giustizia derelitta, rappresentato nelle sue storiche figure, che scorre davanti agli occhi del poeta esule e partecipe egli stesso di tale desolazione: presente, come sempre, Amore, loro fratello e interlocutore, e dal quale viene la promessa del loro riscatto.]

Tre donne si sono raccolte intorno al mio cuore, dimora del mio signore, cioè Amore: belle tanto e così seducenti che Amore a stento le riconosce e

intende il loro parlare; ma il loro aspetto esprime stanchezza e desolazione. Non così un tempo; ed è presso un amico che cercano rifugio.

La prima, in atteggiamento di lutto, e simile a un fiore reciso, una mano affondata nella chioma, indossa una veste lacera, che lascia intravedere la sua nudità. Amore, che la occhieggia impudente, le domanda chi sia e perché piange; ed ella si dà a conoscere per la Giustizia, sorella di Venere, dunque figlia di Giove.

A ulteriore domanda, si declina tutta la genealogia. La prossima persona, partorita dalla prima alle sorgenti del Nilo, rappresenta il Diritto delle genti, da cui discende per autorispecchiamento la terza, ossia la Legge.

Amore, commosso, riconosce le sorelle sconolate. E levando in alto le due tradizionali saette, ammette che sono arrugginite, e che non solo le tre presenti, ma tutte le Virtù sono, com'esse, desolate. Ma è l'umanità, giunta a questo, che deve dolersi, non loro, creature del cielo. Verrà una nuova generazione che ridarà lucentezza alle sue armi.

Quanto a me, se tale è la fortuna dei supremi valori, non ho che da tenermi ad onore di dividerne la sorte. Ciò che la rende intollerabile, è semmai la lontananza dell'amata, che mi consuma e mi conduce a morte. Per cui, qualunque sia la mia colpa, troppo tempo è passato perché non sia estinta, e non valga il pentimento.

A nessuno sia lecito di penetrare più addentro il senso di questa raffigurazione: salvo non si tratti di un vero amico della virtù; al quale sarà concesso di cogliere il fiore del significato della canzone.

Canzone, sta' a brigata con questa o con quella parte. Se ho dovuto far parte per me stesso, avrebbero potuto usarmi perdono. È il perdono la vera vittoria.

14.

[La frattura tra virtù e bellezza, la cui unione è essenziale alla concezione dell'amore, esemplificata attraverso l'esperienza dell'avarizia: che appunto riduce il rapporto uomo-donna a una condizione di 'do ut des' a cui è estraneo il disinteresse e la gratuità del dono reciproco.]

Dolorosa verità è quella che ardisco dirvi, donne, e ostica quasi ad ognuno. Colpa di ciò a cui s'è ridotto il vostro amore, e dell'uso che voi fate della bellezza, che non guarda più a virtù. Virtù d'uomo e beltà di donna sono fatte l'una per l'altra. Venuta meno l'una, sarebbe vostro dovere coprire l'altra; e, arrivo a dire, pregio di donna sarebbe cancellarla, estirparla da sé.

È l'uomo, comunque, che ha rinnegato la prima, abbassandosi a bestia. Possibile, di signore, ridursi a servo, ch'è tanto quanto dire da vita a morte? Virtù è sottomissione alla volontà del Creatore; sicché Amore la fa della sua corte. La sua è l'operazione del servo fedele, lieto e attento ai voleri del signore, e che fa signore, arricchendolo, chi la pratica.

Allontanarsi dalla virtù e farsi servo è appunto abbandonare il nobile servizio che la virtù richiede e divenir cieco seguace del vizio. Ma per utilità delle mie ascoltatrici, che non son fatte per i discorsi generali, farò l'esempio di un vizio specifico, l'avarizia: pregando loro di non lasciarsi irretire dal primo venuto.

L'avarizia è giusto l'esempio di una cieca servitù, l'inseguimento senza fine di un possesso a cui non si può por termine perché mai appagato. Arriva la morte, e cos'è che s'è acquisito rispetto al desiderato? Vita inutile, dunque, perduta, anche nei suoi atti elementari, trascorsa in un accumulo ripetuto all'infinito.

È questa dismisura che uccide. Ma perché la Morte, la Fortuna, non rimettono in circolo questi beni vani? E se lo fanno, a pro di chi? È una vicenda che sfugge alla ragione. E non basta la giustificazione della forza maggiore. La vergogna è di vedere i pochi virtuosi nudi e derelitti e voi, avari, che altra veste non avete che di fango.

Ecco la virtù che s'accosta all'avarico, che lo tenta con l'invito a far dono delle sue cose. Ma l'avarico non si lascia attrarre, e se pur s'induca a dare, lo fa in modo che non sia atto spontaneo, di malavoglia, e che a chi riceve paia di comperare. Meglio, a questo punto, non ricevere dono affatto, vederselo rifiutare: che avvilisce il ricevente come il donatore.

Ecco, dunque, con chi, donne, avete che fare, ecco che cosa si nasconde negli sguardi coi quali vi sentite ammirate. E c'è di peggio, che non dico perché a vostra vergogna. In ogni uomo v'è cumulo d'ogni vizio, e l'amicizia è morta. Non crediate d'essere amate da costoro. La beltà è un male, se l'amore è solo istinto animale. Maledetta la donna che separa bellezza da virtù, e crede che l'amore non sia governato dalla ragione.

Canzone, c'è qui una donna, delle nostre parti, le cui virtù si enumerano a pronunciarne i nomi: Bianca, Giovanna, Contessa. Va' da lei, dille chi sei e perché ti mando da lei; e mettiti ai suoi comandi.

15.

[Durante il primo esilio casentinese, l'incontro folgorante con una giovane donna, bella e insensibile, ripiomba Dante nell'esperienza a lui ben nota dell'amore non corrisposto e del tornare a cercare il proprio danno. È fatale che ciò sia avvenuto, una volta di più, sulle rive dell'Arno. Si aggiunge la lontananza dalla patria, aggravata ora dal non disporre più della propria libertà sentimentale.]

Amore, signore, non posso fare a meno di dolermi e di far sapere a tutti il mio dolore. Tu, dammi le parole che attestino il mio stato: che lo rendano credibile. Solo, non arrivino agli orecchi di colei che ne ha colpa; perché la pietà offuscherebbe la sua bellezza.

Tale, bella e spietata, essa visita i miei pensieri, e tale l'accoglie la mia follia; per finire coll'adirarsi di questo cercare il proprio danno, contro di che non c'è ragione che tenga, e che è una tempesta incontenibile di sospiri e di pianto.

L'immagine che di lei porto dentro e che signoreggia la mia volontà, mi trascina irresistibilmente alla sua presenza, povera neve al sole, ossia alla morte, a tutti palese; e se cerco conforto nei suoi occhi, eccomi folgorato.

Che cosa ne è, allora, di me, lo sai tu, Amore, non io. L'anima, fino al suo ritorno in sé, rimane attonita; e quando mi riprendo, la nuova consapevolezza è terrore, che mi si dipinge nel volto.

Questo è ciò che mi hai fatto, Amore, sulla riva del fiume che ha visto tante mie sconfitte. E qui, tra i monti, non c'è neanche il conforto delle loro consuete testimoni, le donne che conoscono amore; né lei è dei tuoi, catafratta d'orgoglio, insensibile alle tue saette.

Canzone che vieni dai monti, forse raggiungerai Firenze, la mia città, dalla quale sono escluso, spietata al par di lei. Rassicurala, comunque: qui, donde scrivo, mi lega una catena che, se anche cadesse il bando da cui son colpito, non avrei libertà di ritorno.

16.

[Beatrice che non dà beatitudine, il ricordo stesso della sua bellezza causa di dolore, anche se immaginato come preservativo dalle pene dell'al di là. Ma forse ella pensa ad altri.]

Il doloroso amore, che mi conduce a morte, e non me l'aspettavo, per colei che era la mia gioia, mi toglie la luce dei suoi occhi, mentre si fa sempre più evidente la ferita del mio cuore. Sono alla fine; e il nome di 'colei-che-dà-beatitudine' è diventato di 'colei-che-dà-morte'.

Dolce e amaro nome solo a vederlo scritto! Il mio aspetto farà spavento, il primo vento mi porterà via, e causa di dolore sarà lo stesso ricordo di quel volto di paradiso.

Ma sarà quello che mi preserverà dalle pene dell'altra vita; sarà l'immagine di lei, fissa nella mente, che mi compenserà di quanto ho perduto.

Morte, che sei ai comandi di costei, chiedile perché gli occhi suoi non brillano più per me. Se per altri, che io lo sappia e cessi d'illudermi: la morte sarà men dolorosa.

17.

['Incipit' di canzone perduta.]

Amore regge l'aratro che lavora la mia mente...

18.

[L'inganno di un falso sorriso: ma la colpa è sempre del proprio cuore. Quello di lei è di ghiaccio. In tre lingue, perché lo sappiano tutti.]

Falso-riso, perché hai tradito i miei occhi? I Greci superbi mi avrebbero dato ascolto. Sai che non è lecito ingannare, sai che vuol dire dovere attendere. Ma tu non ti curi di me.

È piuttosto di te che debbo lagnarmi, troppo tenero cuor mio. La follia degli sguardi non dovrebb'essere una condanna; ma troppo mi piace espormi alle saette degli occhi suoi. Peccato! ella non s'accorge del male che mi fa. Eppure, se mi volgessi ad altra donna, si pentirebbe.

Avrà sì questa donna cuor di ghiaccio, a non impietosirsi del servo suo. Per me sarà la morte, se non potrò rivedere il suo viso, e ammirarne la perfezione. Ma il suo curarsi di me è molto inferiore a quanto io, ormai, ne spero.

Canzone, concepita in tre lingue perché il mio male si sappia per ogni paese. Se sarà così di tutti, forse anche lei si commoverà.

19.

[Ballata per una disdegnosa che gli ha rubato il cuore. Per giunta è di sé che è innamorata. Che non toglie che continuerà ad amarla.]

Voi che siete innamorati, ascoltate questa ballata per una disdegnosa che è stata capace di portarmi via il cuore.

Davanti al suo disdegno, non c'è che chinare gli occhi. Ma nei suoi s'annida Amore, che invita a chieder mercé e ti cava i sospiri dal cuore.

Eppure essa non vuole esser guardata negli occhi: di questi, è lei che è innamorata, e vi si specchia.

Di me, amorosa com'è, non ho speranza che abbia compassione di sorta. E con tutto ciò continuerò a guardarla: alla fine vincerò il suo disdegno.

20.

[Sonetto per la donna della canz. 2, ma per dirle che per lei non scriverà più: in lei non c'è amore.]

Parole mie che andate pel mondo da quando dissi, per colei che mi sviò, 'Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete': andate da lei piangenti, ditele che siete cosa di lei, ma che versi come voi non ne scriverò più. Non fermatevi, in lei non c'è amore; nel vostro andare, se incontrate donna che lo meriti, inginocchiatevi, e rendetele omaggio.

21.

[Smentita e scusa del sonetto precedente.]

Dolci mie rime, che andate scorrendo della donna gentile, onore di tutte le altre, sta per aggiungersi a voi un vostro confratello. Ma in nome d'Amore, non l'ascoltate: è un bugiardo. Se vi sentite invitate a presentarvi alla vostra donna, andateci; ma per intercedere per il vostro autore.

22.

[Parole che si leggono nel viso di un'angioletta scesa dal cielo: Amore è appostato nei suoi occhi.]

«Eccomi a voi, angioletta venuta dal cielo a render testimonianza delle sue meraviglie.

Sono scesa di lassù, per poi ritornarvi, per vostro diletto. Chi non s'innamora di me, non saprà mai che cosa sia amore; perché in me è ogni bellezza, avuta in dono dalla mia nascita.

Ogni bellezza m'è piovuta dal cielo, e può avvedersene solo un uomo innamorato».

Sono le parole che si leggono nel viso di un'angioletta apparsa ai nostri occhi; ed io, per averci guardato dentro, ho messo a rischio la mia vita, per via di Amore, lì appostato, che di lì mi saettò.

23.

[Ballata di sfida a una giovane che vuol saggiare il proprio potere di seduzione.]

È perché ti vedi giovane e bella da innamorare che hai messo su superbia.

Vuoi provare se è vero che l'amore uccide; e perché mi vedi preso più di tutti, non ti curi della mia pena. Possa tu farne esperienza.

24.

[Se ho osato guardarla negli occhi, è stato per dare esempio del rischio che vi si corre.]

Chi potrà mai guardare senza tremare negli occhi di questa giovinetta, se sono essi a me causa di morte? È toccato a me, per la salvezza altrui, di dare esempio del rischio che si corre a guardarla. Per ciò sono stato così pronto a sacrificarmi.

25.

[Invocazione all'Altissimo in nome della giustizia calpestata dai potenti della terra, perché essa torni a regnare col suo aiuto.]

Se vedi i miei occhi di non altro vogliosi che di pianto per il dolore che mi distrugge, ti prego, Signore, in nome della Giustizia, da Te inseparabile, che Tu ne li disvogli. Da', cioè, il giusto castigo a chi uccide la Giustizia e poi si rifugia presso il gran tiranno, che ha avvelenato il mondo e ha raggelato il cuore dei Tuo fedeli. Tu, fuoco d'amore, luce celeste, questa virtù che ora è atterrata rialzala, avvolgila nel Tuo manto: perché senza di lei non v'è pace sulla terra.

26.

[Il sogno di Dante diciottenne e le interpretazioni degli amici poeti.]

A tutti i fedeli d'Amore, perché diano il loro responso.

Sull'ora terza mi è apparso in sogno Amore, terribile al solo ricordarlo. Sembrava allegro, con in mano il mio cuore e madonna tra le braccia. Poi la svegliava, e la costringeva a mangiare del mio cuore ardente. Dopodiché si allontanava piangendo.

26a.

Risposta di Guido Cavalcanti.

Hai toccato il colmo della gioia e d'ogni bene se, come dici, sei stato alla mercé d'Amore, il cui regno non conosce afflizione, signore della mente, e che, sorprendendoti nel sonno, ti porta via il cuore senza che tu te ne accorga. Così, vedendo che la tua donna era in pericolo di vita, per sostentarla la nutrirà del tuo. La sua partenza in lagrime è semplicemente la fine del sogno.

26b.

Risposta di Terino da Castelfiorentino.

È naturale che l'amante desideri informare l'amata dei propri sentimenti: che è quello che risulta dal tuo racconto. L'allegrezza significava che Amore favoriva l'unione tra i due cuori; il pianto era al pensiero delle pene che ne sarebbero venute a lei.

26c.

Risposta di Dante da Maiano.

Poche parole: tu non ti rendi conto della situazione. Se sei sano di mente, basta ti bagni abbondantemente i testicoli, perché svaporino l'eccessivo calore; che è quello che ti fa contar favole. Se viceversa sei ammalato, la diagnosi è che

sei in preda a farnetico. Questo, per iscritto, il mio parere. Per saperne di più, si richiede l'esame delle urine.

27.

[Ballata di Guido Cavalcanti del rinnovamento dell'anno (dove il nome di Primavera assegnato da Dante alla sua donna).]

Dedicata da Guido Cavalcanti a Dante.

Rosa di primavera, primavera tu stessa, gaiamente cantando ti annuncio a tutta la natura.

In te si rinnovi la stagione, tutta la natura ti celebra e canta la tua bellezza; canta la tua vista angelica, e il bene che m'è toccato. Le donne ti proclamano loro dea: io, non so descrivere i tuoi pregi, tale ti ha fatta Dio, più alta di tutte. Non essere distante, dunque, voglimi bene. Se è troppo ch'io sia innamorato di te, sappi che non si può resistere ad Amore, contro il quale non c'è forza che tenga.

28.

[Per la ghirlanda della sua donna, su cui aleggia Amore.]

La sola vista di una ghirlandetta m'intenerirà d'ogni fiore.

Vi ho vista con una ghirlanda in testa, e sopra aleggiava un angiolel d'amore, che d'esso Amore invitava a cantare le lodi. Ch'è come dire che portate in testa i miei sospiri. È Amore la vostra ghirlanda.

Questa ballata fatta di fiori si canta secondo la musica dettata per un'altra. Chiunque l'ode, gli renda perciò doppio onore.

29.

[Ballata a Violetta, perché s'accorga del suo desiderio.]

Deh Violetta, sùbita apparizione d'Amore, abbi pietà del mio cuore.

Tu, forma senza pari, che mi hai acceso il cuore, e col tuo sorriso mi hai donato speranza: che giova a me se non ti accorgi del mio desiderio? Per essere stata lenta a corrispondervi, più d'una donna ha pagato pena dell'altrui dolore.

30.

[Di madonna che reca Amore negli occhi, che gli ricorda quando s'innamorò.]

Madonna, l'amore che portate negli occhi mi assicura della vostra benevolenza: presenza che, complice la bellezza, è attrattiva d'ogni bene. Questa la

ragione della mia speranza: la vista d'Amore e il ricordo del beato luogo e del soave fiore che, per grazia vostra, inghirlandò la mente mia.

31.

[A Lippo inviandogli una stanza, perché la faccia musicare e circolare.]

A te Lippo, amico mio, il mio saluto anzitutto; tu, ascolta le mie parole, non fare l'indifferente. Quella che ti presento è, in forma di stanza, una pulzella nuda, che si perita, così svestita, di mostrarsi tra la gente. Tu, da gentiluomo che sei, rivestila, e presentala come cosa tua: che possa circolare senza vergogna, e fare conoscenze.

32.

[Composizione di lontananza, perché madonna si ricordi di lui, fino al ritorno.]

A voi, madonna, raccomando il mio cuore fedele: è Amore che l'ha fatto vostro. E Mercé, d'altra parte, vi rechi qualche ricordo di me. Già, nell'allontanarmi, mi sostiene la speranza di rivedervi. Il distacco sarà breve: non fo che pensare di tornare a guardarvi. Dunque, assistetemi nel viaggio e durante l'assenza.

33.

[Per la scomparsa di una giovane donna da lui corteggiata, e che era stata la sua beatitudine.]

O voi che passate per la via d'Amore, guardate se v'è dolore grande come il mio e se non sono il ricettacolo d'ogni tormento. Amore, per sua generosità, m'aveva posto in uno stato così beato ch'ero la meraviglia di tutti. Ora che ho perduto il mio tesoro e son ridotto ad aver paura di parlare di me, faccio finta d'esser lieto, come se mi vergognassi, ma dentro mi consumo dal pianto.

34.

[Favoletta: del farsi belli dei pregi altrui.]

Quando si riunì il concilio degli uccelli, e toccò d'andarci a tutti, la cornacchia pensò di rivestirsi a nuovo, raccogliendo le spoglie di molti altri pennuti, lasciando così i colleghi a bocca aperta. Ma durò poco. Perché ciascuno ricnobbe e si riprese le sue, e lei rimase nuda nata, tra i commenti che vi lascio immaginare. Così avviene a chi si fa bello dei meriti altrui, che resta scorbutato. Beato chi s'accontenta del suo.

35.

[Invito a Guido Cavalcanti e ad altro amico di immaginare una vacanza assieme alle loro donne.]

Guido, e se io, te e l'amico Lippo ci s'imbarcasse su un battello fatato, in salvo dalle tempeste, e ci si spassasse in compagnia; e con noi le nostre donne, Vanna, Lagia eccetera? E non si facesse altro che ragionar d'amore: contente loro, contenti noi?

36.

[Guido declina l'invito. Si è innamorato, e di brutto, di un'altra donna.]

La risposta di Guido.

Se fossi quello d'una volta, che appena me ne rammento, caro ad Amore come alla mia donna, sarebbe un bello stare. Ma tu, che sei ancora nelle loro grazie, guarda che mi succede. Amore ha porto a una donna il suo arco già teso, e costei col più lieto viso del mondo me lo scarica addosso. E quel ch'è peggio, è che la perdono dello scempio che fa di me.

37.

[Guido (in nome d'Amore?) per Dante che non è più lui, perduto agli amici e alla poesia.]

Guido a Dante (in persona d'Amore).

Quante volte vengo da te, e ti trovo avvilito, e m'addoloro per quello che di te si perde! Eri un uomo schivo, non frequentavi gente indegna di te. Ragionavi di me con tanto affetto che ho serbato tutte le tue rime. Ora non ho il coraggio di darmi a conoscere per tuo, ed evito di comparirti davanti. Leggi e rileggi questo sonetto: ti aiuterà a scacciare lo spirito maligno che ti perseguita.

38.

[Guido risparmia a Dante le sue malinconie per non affliggerlo.]

Guido a Dante.

Volevo mandarti certe mie rime per raccontarti le mie malinconie. Amore me ne ha distolto, temendo che, saputi i torti che mi fa, tu non vada fuori di testa e a rischio della vita. Io lo conosco bene: porto i suoi segni nel viso, e tutti i miei pensieri sono di lui.

39.

[Inchiesta di Guido: Lapo è davvero innamorato, o finge?]

Guido a Dante.

Se vedi Amore in compagnia di Lapo, fammi sapere se l'ha per suo fedele, e se lui è davvero attratto, come sembra, da quella donna. Perché certuni, a volte, fanno finta, dolendosi, d'essere innamorati. Alla corte d'Amore, tu lo sai, non è ammessa persona indegna di servire. E Amore, giusto signore, è in grado di riconoscere se si tratta di vera sofferenza.

40.

[Sempre Guido: un soprassalto nel sonno, riguardo al servitore di monna Lagia. Amore gli conferma la fedeltà di costui.]

Ancora Guido a Dante.

Dante, un sospiro partitomi dal cuore mi ha svegliato, e ho temuto che fosse d'amore. Poi ho visto ch'era il servitore di monna Lagia che chiedeva pietà, e mi son fatto forza, e ho trovato Amore intento ad affilare le sue saette. Gli ho chiesto ragione dello stato dell'amico; e lui ha risposto che la donna era tutta sua: glielo si leggeva negli occhi.

41.

[Scioglimento della brigata, ognuno per suo conto: con proprio vero dispiacere.]

Conclusione di Dante.

La compagnia si scioglie, grazie a chi non starò a dire. S'è spezzato il legame che teneva tutti uniti, e Amore ce l'eravamo fatto nostro dio. Merito di lui, che fu il primo ad accorgersene, di monna Lagia che saggiamente si è ripreso il cuore, di Guido che fuori si dice, e mio, finalmente, dovessi anche restare in suo potere. Se tutto questo mi sia andato giù, lascio a voi di crederlo.

42.

[Foglietto d'album, in omaggio a una signora bolognese scambiata per un'altra; provando a esprimersi nella sua stessa lingua.]

Che vergogna, star lì incantato a rimirare la Garisenda, e non accorgersi di ciò che tutti sanno, quanto la supera quella degli Asinelli! Asino io, minchione! non me lo perdonerò mai!

43.

[Conforti ad un innamorato, poeta lui stesso, di cui sappiamo solo che è esistito, e che Dante lo ha conosciuto.]

Più Amore ti castiga, più va ubbidito: non c'è altro da fare. Verrà tempo che risanerà le ferite, perché queste son nulla rispetto al bene che verrà. Dunque coraggio, se siete quello che dicono i vostri versi. Da lui viene ogni bene ed ogni allegrezza.

44.

[L'ha già detto Ovidio, che della caccia faceva un eccellente scacciapensieri: un 'rimedio d'amore' non esente da rischi.]

La caccia, che festa degli occhi e dell'udito; e della penna! Ma bisogna non avere il capo ad altro: ché subito ti rimordono i dolci pensieri, e si rischia che ti si tenga per uomo di selvatiche inclinazioni. Che non ci senta Amore!

45.

[Amore non rinuncia alla sua signoria; e la donna è troppo bella.]

Addio, amici! Amore mi vuole tutto per sé. Speriamo che un giorno mi lasci venir via. Ma come si fa a resistere al suo invito, e all'attrazione di una così bella donna?

46.

[Per un invio di rime, di cui non resta che il biglietto d'accompagnamento.]

Sonetto, quando vedi Meuccio, salutalo e fagli riverenza, da bravo; e dopo i saluti, prendilo da parte, e promettigli quanto hai di più caro; e fa' per intanto che accetti questi tuoi fratelli, che stian con lui, e non tornino più indietro.

47.

[Dante conosce i pericoli della tentazione; perché corre per la stessa via per cui ci si innamora.]

La via per gli occhi al cuore che la Bellezza percorre per risvegliarvi Amore, è la medesima della tentazione: salvo che l'animo non acconsenta. Ma altra donna v'è dentro, insediatavisi col beneplacito d'Amore. L'altolà segna la sconfitta, e la vergogna, della tentatrice.

47a.

[La tentatrice identificata da uno che sa chi è; e l'episodio rientra nella normale dialettica delle passioni.]

Intervento di messere Aldobrandino Mezzabati padovano in veste di difensore e campione di Lisetta, sotto il qual nome è individuata Licenza. L'intento è liberarla dalla vergogna. È giusto, come suggerisce Amore, che la Bellezza contrasti la naturale ritrosia; come è legittima la diffidenza, finché Amore non accordi il suo benessere.

48.

[La solita dialettica, che ci si sforza di conciliare.]

Analoga contesa è in atto nella mente tra Virtù e Bellezza, comparse coi rispettivi séguiti davanti al tribunale d'Amore. C'è posto per entrambe? La sentenza dell'ispiratore del gentil parlare è che diletto e virtuoso operare possono convivere.

49.

[Poesia trattata come una donna; una donna che non può essere, per una volta, che di carta.]

A messer Betto Brunelleschi.

Eccovi in tavola, messer Brunetto, questa primizia fresca... d'inchiostro. Mangiarne vuol dir gustarne le parole; vuol dire luogo raccolto e a tutt'agio; far conoscenza richiede magari un po' di corte. Ad ogni modo, avete tra voi dei bravi interpreti a cui affidarvi. E nei casi dubbi, si può sempre ricorrere all'autore.

50.

[‘In manus tuas...’; ad attestazione della propria dedizione.]

A voi, gentil mia donna, consegno l'ultimo mio respiro, tra lo sgomento d'Amore, del quale mi avete fatto servo e devoto. Non ho meritato, sapete, la morte. Fate, finché io viva, e per mia consolazione, di non privarmi della vostra vista.

51.

[La paura di comparirle davanti: essere tra la vita e la morte.]

Se chino il capo e tremo di paura, è perché non reggo alla vostra vista. Tra Morte e Vita, la lotta è impari: Amore m'ha abbandonato.

52.

[Il proprio smarrimento, oggetto di riso tra le donne, descritto e spiegato momento per momento.]

Vi burlate di me con le compagne, senza rendervi conto di quel che mi succede alla vostra presenza. A tu per tu, tutte le mie facoltà vanno in rotta, e Amore prende il loro posto. Non son più io, e sento solo il loro pianto.

53.

[Ancora, avvicinarsi a lei tremando, e con la voglia di non esserci.]

La donna dei miei pensieri ha tutto quanto occorre per innamorare. Ma è questo che mi spaventa. Mi avvicino a lei, ma non oso guardarla. Perché, sì, è un'esperienza di grazia inconcepibile; ma che mi sposi, e vorrei non esser più lì.

54.

[Dover fuggire, perché non riesca evidente a tutti la causa della propria morte (come già nella canz. 1, Dante trema per la divulgazione dei propri sentimenti).]

Non lo vedete che sto morendo? Eppure è così, non riesco nemmeno ad alzare gli occhi. È il solito struggimento, e se non fosse che l'unica risorsa è la fuga, tutti saprebbero di chi è la colpa.

55.

[La propria condanna, scritta e ratificata.]

Ahimè, non credevo che costei potesse tanto! Amore mostra tutta la sua crudeltà, mi minaccia, mi scaccia; e mi legge, scritta in tutte lettere, la mia condanna.

56.

[Missione sfortunata delle donne presso madonna.]

Solito incontro per via con le altre donne: che stavolta sono state a intercedere per me presso madonna, e tornano, si vede subito, con brutte notizie. Amore non vuole più saperne di me.

57.

[La dura lezione dell'esperienza non basta ad impedire il ritorno al proprio supplizio.]

Quello che mi succede a vedervi, me lo dimentico ogni volta, nonostante gli avvisi d'Amore. Il mondo mi crolla addosso, le pietre par che gridino 'a morte!'. Possibile che nessuno mi conforti della vostra lieta noncuranza che annienta la pietà?

58.

[Ancora, non saper rinunciare a vederla; con l'aggravante del neanche riuscirci, e della negazione della vista.]

L'ho già detto, il vostro sguardo m'incanta; ed è così che, pur sapendo a che cosa vado incontro, ritorno benché riluttante al mio supplizio. Ma quegli occhi mi si negano, e il desiderio si spegne. Che fare?

59.

[Quello che possono fare gli occhi di lei è qualcosa d'indicibile, in particolare per lui.]

In altro stile, stesso motivo degli occhi: tutto quello che fanno immaginare, il senso di un'apparizione sovrumana, di un generale innamoramento: non chiedetemi quanto.

60.

[Madonna regina della festa, da non credere quello che pareva; e l'effetto su chiunque v'assisteva.]

L'ho vista, un giorno di festa, che apriva, con Amore allato, una sfilata di donne, raggianti di luce. Davvero, guardandola, m'è parso di vedere un angelo. Veniva avanti dispensando grazie: certo, una creatura celeste, scesa in terra per la nostra salvezza. Beate coloro ch'eran con lei!

61.

[Il poeta e Amore, questi che s'accompagna a lui, naturalmente per ragionare di lei. Che bella passeggiata!]

Amore, parliamo d'amore, consoliamoci di lei. Non ci peserà il cammino, e sarà festoso il ritorno. Comincia tu: è per questo che t'accompagni a me. Ed ecco, al solo pensiero d'ascoltarti, sparita la malinconia.

62.

[Che cosa vuol dire veder madonna tra le sue compagne: da riempire il cuore d'amore.]

Vedere la mia donna tra le altre donne è toccare il colmo della beatitudine; l'accompagnarsi a lei, è essere in grazia di Dio. La sua bellezza non suscita invidia, anzi le rende pari a lei, e tutte sono onorate in grazia sua. Ed essa è tale, che al solo pensiero di lei non si può fare a meno di sospirare.

63.

[Gli occhi di lei, i suoi sguardi, il suo saluto, le sue parole, il suo sorriso: un incanto che si rinnova da sempre.]

Negli occhi di madonna alberga Amore, e i loro sguardi ingentiliscono tutto ciò su cui si posano. Ognuno si gira al suo passaggio, il suo saluto fa tremare il cuore e avvertire la propria inferiorità, la sua presenza mette in fuga ogni vizio; la sua parola addolcisce gli animi. Beato chi l'ha veduta per primo. Un suo sorriso poi, è un miracolo inimmaginabile.

64.

[Madonna che passa, il suo saluto, la benedizione degli astanti, il sospiro che ci si sente trarre dal cuore.]

Il saluto di madonna lascia ognuno senza parola. Passa tra le benedizioni degli astanti, ed è semplicemente un miracolo quello a cui si assiste. La dolcezza che tocca il cuore la sa solo chi la prova: l'impressione è di uno spirito che muova da lei e inviti a sospirare.

65.

[L'incontro con le donne è, come nella *Vita Nova*, per sapere del dolore di Beatrice: riconoscibile solo dalla gentilezza del suo sguardo.]

Un altro incontro con le donne, di ritorno ancora da Beatrice, le stesse della *Vita Nova* spettatrici del suo dolore: da non riconoscerla più, salvo per la gentilezza del suo sguardo.

66.

[Un presentimento funebre, sceneggiato anch'esso come un incontro, dove Malinconia è figura di quello che Amore e il cuore già dicono.]

Un attacco di malinconia, col suo tristo accompagnamento. Hai voglia di scacciarla: non me la levavo di dosso. Ed ecco sopraggiungere Amore, vestito a lutto e piangente. Quando gli ho chiesto perché, la risposta è stata: «Madonna sta morendo, mio caro».

67.

[Sospiri che s'aggiungono alle lacrime – perché queste non bastano, non bastano più – supplendo a quello che esse non sanno più dire.]

Partecipate, o cuori gentili, dei miei sospiri: sono quelli che mi tengono in vita; perché le lagrime non bastano a sfogare il mio dolore. Sono invocazioni della mia donna, che ci ha lasciato; e significano che è impossibile vivere senza di lei.

68.

[Pensare a madonna nella ricorrenza della sua morte, disegnando un angelo e sospirando.]

Mi avete sorpreso, signori, mentre pensavo a madonna. Amore, ridestandosi tra le macerie del mio cuore, suscitava in me un profluvio di sospiri. Il più tollerabile era quello che rammentava la ricorrenza della sua morte.

69.

[Firenze come Gerusalemme dopo la morte della sua beatitudine.]

O pellegrini che attraversate la città, venite da così lontano da non sapere che cosa vi è accaduto. Se vi fermaste a chiederne, ripartireste con ben altri pensieri. La sua beatitudine è finita, e il solo parlarne suscita il pianto.

70.

[Madonna nella sua gloria: a tanto arriva il pensiero di lei.]

Lassù, nel più alto dei cieli sale il sospiro ch'esce dal mio cuore, un'illuminazione nuova che Amore suscita in me. Quello che vede è una donna nella gloria. Non sono in grado di ripetere quanto mi dice, ma so bene che il nome di lei è il nome della beatitudine.

70a.

[Osservazioni grammaticali di Cecco Angiolieri sull'"adnominatio" di non intendere ('non comprendere') e intendere ('udire') il nome di Beatrice.]

Cecco Angiolieri a Dante, in proposito.

Dante, scusa il tuo amico Cecco se non intende bene il tuo sonetto. Dici che non comprendi quello che dice il tuo sospiro, e insieme che sai di chi parla. Non è contraddizione?

71.

[La pietà come commozione amorosa.]

Ho visto la pietà con cui mi guardavate. Era del mio dolore, ed ebbi paura di mostrarmi così. Non riuscivo a trattenere le lagrime, e sapevo che le vostre erano d'amore per me.

72.

[L'indicibile unione di amore e pietà nella partecipazione di una donna al dolore del poeta.]

Mai amore e pietà sono apparsi insieme in un volto, come nel vostro alla mia vista; e il timore è che il cuore non regga. Eppure non posso trattenermi dal cercarvi, tant'è il bisogno di piangere: ma non al vostro cospetto.

73.

[Sullo stesso tema: il nome e la morte di Beatrice.]

Per via dei sospiri che crescono dai pensieri del mio cuore, gli occhi sono tutt'un desiderio di piangere, cerchiati dalle stigmate della passione. Amore stesso ne porta i segni: il nome di madonna per iscritto e la storia della sua morte.

74.

[È la ballata suggerita da Amore a Dante dopo la negazione del saluto (V. N. 5.13-15) nel tentativo di intenerire il cuore di lei: seguendo appunto i consigli del suggeritore.]

D'ignoto.

Vengo, in forma di giovane ballata, a raccomandarvi, madonna, il vostro servo.

L'ho lasciato piangente, e forse è già morto dal dolore. Amore gli parlava di voi, e può darsi che questo l'abbia tenuto in vita. Ma ha una ferita nel cuore, fattagli da voi, che nemmeno ve ne siete accorta. È stato quando, passando per la via, l'avete salutato. È così che si è innamorato di voi, e voi, di rimando, gli siete divenuta ostile. Quello che chiedo è, da quell'angelo che parete, che abbiate pietà dell'anima sua.

75.

[Le donne 'che hanno intelletto d'amore' hanno inteso la canzone a loro diretta come un'attestazione della fedeltà dell'autore alla lodata e un invito a lei ad essere sensibile ai suoi desideri. La canzone è pronta a fare le sue parti.]

Le donne che hanno intelletto d'amore all'autore della canzone che così comincia.

Sia benedetto il cuore innamorato che ci fa omaggio del suo amabile ed amoroso discorso riguardo a colei che abbiamo scelta per nostra signora, che egli ha così bene e reverentemente raffigurato; e noi la preghiamo che sia a lui benevola.

A quale altezza ha levato la sua lode! Coei a cui è destinata non può non accettarla: tanto più che fa innamorare ognuno che l'ascolta. Sicché ciascuna di noi prega Amore che la faccia sensibile ai suoi sospiri.

Da quanto dice della virtù di lei risulta che ella è vero albergo d'amore. Non c'è mai stata bellezza o voce di donna come la sua: e ciò si riflette nelle parole del poeta, con le quali noi concordiamo in tutto, e perciò lo raccomandiamo ad Amore.

Ed è appunto ad Amore che egli ne affida le lodi, manifestando così la fede sua. Ella dovrebbe tenerne gran conto: per noi egli è un perfetto innamorato, degno del paradiso.

Così risponde la canzone al suo autore: 'Andrò da lei, non mi perderò per via, pregherò, chi incontrerò, che mi menino alla fontana d'ogni saggezza. Quanto ci vorrà ci vorrà: farò quello che mi richiedi. Ma soprattutto vorrei essere già arrivato, per raccomandarti ad Amore'.

76.

[Cino consola Dante della morte di Beatrice con le stesse sue parole, richiamandolo a quanto da lui più volte detto.]

Cino da Pistoia a Dante.

Benché sia da tanto che Pietà ed Amore insistono perché io vi conforti, non è che non vi trovi tuttora piangente la vostra Beatrice e domandandovi quando vi sarà dato di rivederla. Posso perciò esservi ancora di conforto. Ascoltatemi dunque, come vuole Amore, ponendo tregua ai sospiri.

La vita terrena, lo sappiamo, è un susseguirsi di sventure: beata l'anima che se ne discioglie! Rallegratevi dunque della sua sorte. L'angelo l'aveva detto: Beatrice mancava alla perfezione del paradiso. Tutti i santi l'ammirano, ella è al cospetto del Salvatore, con lei conversano le intelligenze celesti.

Dovreste dunque gioire sopr'ogni gioia, come già in cielo in ispirito, portatevi dal desiderio. Perché dolervi? perché cotesto smarrimento? perché la morte nel viso? Beatrice è sì in cielo, ma vive sempre nel vostro cuore.

Amore e Pietà si uniscono a me. Via le vesti a lutto! Il dolore è causa di disperazione; e disperato, come pensate di rivederla? Non siate così nemico di voi stesso, se contate di ritrovarvi tra le sue braccia.

Levate gli occhi, vedetela coronata lassù: il vostro amore è ormai tutto santo. Non siete solo, se il suo viso è dipinto nel vostro cuore. Com'era un miracolo in terra, tale è in cielo, e più ancora, col crescere della conoscenza. Quale sia stata la sua accoglienza lassù, son testimoni i vostri spiriti che vi salgono di frequente.

Ella parla di voi coi beati, raccontando quanto onore le avete reso in vita. E prega Dio che vi dia il conforto desiderato.

77.

[(sonn. 77-81) Che il maggior dolore in amore sia amare senz'essere riamato, come sostiene Dante a domanda del suo omonimo maianese, non persuade il suo interlocutore, che torna a riformulare le medesime richieste; finché il colloquio, alla terza tornata, rimane sospeso.]

Dante da Maiano a Dante Alighieri.

Il saggio dell'oro si fa col fuoco. Siate dunque voi, amico, il mio paragone: ditemi qual è il maggior dolore d'amore. Ve lo chiedo non per il gusto della disputa, ma per sapere quanto io valgo.

78.

La risposta di Dante.

Chiunque voi siate, mi pare che di scienza ne abbiate da vendere; e mi arrovello di non riuscire, nonché a soddisfarvi, a dire di più. In confronto a voi, non ne so un lupino, né vi tengo dietro in fatto di sapienza. Visto che me lo chiedete, in coscienza rispondo che amare e non essere riamato è il dolore più grande.

79.

Dante da Maiano.

La vostra inappuntabile risposta conferma ciò che si dice di voi, e sarebbe dura enumerare i vostri meriti, tanto sono alti: a cercar di lodarvi, si rischia di parlare a vanvera. C'è chi dice che vi è un dolore più grande che l'amare non riamato; perciò, chiaritemi il vostro pensiero.

80.

Dante Alighieri.

Benché non conosca il vostro nome, ammetto che ne sapete più di tutti: questo si arriva a capirlo. Il difficile sarà lodarvi adeguatamente. Quanto al tema proposto, posso addurre la mia esperienza: il dolore di non essere riamato è il peggiore di tutti. Sono queste le vere pene d'amore.

81.

Dante da Maiano.

Mio dolore è non sapere come ringraziarvi: ci vorrebbe uno più bravo di me. Tornando al tema, c'è evidentemente disparità d'opinioni. Se insisto, è perché sono alle strette. Cercate perciò di portare argomenti di ragione, e 'auctoritates' a conforto, per venirne in chiaro.

82.

[(sonn. 82-83) Altra richiesta di un parere a Dante da parte del Maianese. La risposta è che non c'è verso di opporsi ad Amore.]

Ancora Dante da Maiano.

Sono un così fedele amatore, che non riesco ad aver altro per la testa. Sono ricorso ai *Remedia Amoris*, ma si tratta di favole; e non mi resta che arrendermi alla sua mercé. So ormai che nei suoi confronti non c'è altro rimedio che 'star soffrente': è così che si diventa dei suoi. Tu, dimmi se sei d'accordo.

83.

Dante Alighieri.

Sono tante le qualità, quale più quale meno, che s'impongono ad Amore. Servitene per ingraziartelo, non per contrastarlo. Perché non c'è nulla che valga contro di lui, a trattarlo da nemico.

84.

[(sonn. 84-85) Sogno di un promettente incontro amoroso proposto dal Maianese. Gli amici, tra i quali Dante, sono invitati a decifrarne la simbologia.]

Dante da Maiano a diversi rimatori.

Rifletti su questo sogno, e interpretamelo. Una donna, bella, desiderabile, mi ha donato una ghirlanda con modi invitanti; dopodiché mi trovo indosso una sua camicia o quello che era. Allora presi coraggio e cominciai ad abbracciarla. Lei lasciò fare, anzi rideva; e io, ridendo a mia volta, la baciai ecc. ecc. Lei m'ha imposto il segreto. Con lei, c'era mia madre morta.

85.

[La risposta, secondo Dante, il proponente la sa già: i significati sono amore sincero, corresponsione al desiderio e garanzia di fedeltà.]

La risposta di Dante Alighieri.

La spiegazione dovrete saperla da voi. Il dono della ghirlanda suppongo significasse amore sincero; la veste, avete diritto di sperare, considerato il suo comportamento, e come avete intuito, corresponsione al vostro desiderio; l'apparizione della morta, è garanzia di fedeltà.

86.

[Guido Orlandi sembrerebbe al corrente della nuova impresa poetica di Dante; che esorta a non inorgogliersene, perché la sua nave giunga in porto.]

Guido Orlandi a Dante.

Poiché hai teso l'arco al massimo, e non hai mancato il bersaglio, ti risparmio battute e questioni: voglio solo condividere con te rime ed opera. Sei stato capace di sollevare una tal mole, da non poterne fare il calcolo; se posso esserti d'aiuto a superar la prova, voglio cavarmi una bella soddisfazione. Deponi dunque l'orgoglio, accetta il paragone dell'umiltà; fa' d'evitare gli scogli, e porta la tua nave in salvo in porto.

Tenzone tra Dante e Forese

[La diatriba (sonn. 87-92) si dipana via via riattaccandosi, anche per una

semplice parola, al testo precedente. Dalle accuse di insolubilità coniugale si passa a quelle degli stravizi, e di qui al furto e alle dubbie parentele e alla disonorevole povertà.]

87.

Dante a Forese Donati.

A sentir tossire, povera donna!, la moglie di Forese (Bicci per gli amici), si direbbe che venga da un soggiorno tra i ghiacci. Eppure è agosto! figuriamoci negli altri mesi. Ha voglia di dormire con le calze indosso: è la coperta che è corta. Tutti i suoi malanni vengono dal non avere chi le scaldi il nido. Sua madre, poveretta anche lei, non si dà pace: per un boccon di pane, dice, l'avrei potuta accasare dai conti Guidi.

88.

La risposta di Forese.

Anch'io ho avuto freddo, l'altra notte, perché non avevo nulla da mettermi. Mi son levato appena giorno per veder di portare a casa qualcosa. E pensa! credevo di dissotterrare un tesoro, ma ai fossi ho trovato Alighiero legato come un salame. Chiedeva che lo liberassi, ma non ci sono riuscito, e son tornato a casa.

89.

Dante.

Il nodo te lo faranno alle budella le tue strippate, soprattutto la lonza di castrato; e la pelle, conciata in cartapecora, servirà a fare i conti di quello che hai speso. Finirai in galera dai debiti, e anche se ti mettesti a dieta, non riparesti. Però, mi dicono che sai un mestiere che si guadagna molto e poco si spende, e non c'è paura di cambiali. Ma ai figli di Stagno la andò male.

90.

Forese.

Paga tu il tuo debito allo spedale di San Gallo prima di parlare delle difficoltà altrui. E se tu ci tieni per poverelli, perché mandi a chiedere sovvenzioni a noi? E sì che sei ben mantenuto dal castello d'Altrafonte, di cui sei un cliente fisso. Ma verrà la volta che ti toccherà lavorare. O finirai all'ospizio come i tuoi parenti; e già mi par di vederti a refezione con loro, tutto infagottato.

91.

Dante.

Bicci novello, figliuol di chissà chi (bisognerebbe chiederne a tua madre Tessa): hai tanto ingoiato che rubare agli altri è diventato un mestiere. È ovvio che la gente stia in guardia da te: ti riconoscono dallo sfregio che hai in viso. E quel poveretto del tuo presunto padre è lì che trema al pensiero che t'arrestino. Di te e dei tuoi fratelli si può ben dire che siete tutti buoni cognati alle vostre donne.

92.

Forese.

Di te si sa di certo che sei figliuolo d'Alighiero; e si vede dalla vendetta che hai saputo fare di quel cambio mal riuscito. Se avessi dovuto riparare a un macello, c'era tanto bisogno d'affrettarsi a far la pace? Ma te la sei fatta sotto, e in misura industriale. Te, più ti menano, e più stringi amicizia. Potrei dirti i nomi di quelli che ci hanno fatto assegnamento; ma ce ne vorrebbe di sementa, per fare il conto!

93.

[Dante, citato per la sua autorevolezza in fatto di problemi di cuore, è richiesto di farne valere il peso presso una giovane donna che ha ferito il cuore del richiedente.]

D'ignoto a Dante.

Pregiatissimo Dante Alighieri, un tuo amico, molto meno rinomato (che sono io), s'era querelato a tuo nome con una donna che l'aveva crudelmente ferito, da non avere scampo. Come coinvolto, ti tocca farne vendetta, perché nessun'altra ci si provi. Tu la conosci: è una leggiadra giovinetta che porta Amore negli occhi.

94.

[Dante casca dalle nuvole. Eppoi, è credibile che possa qualcosa presso di lei?]

La risposta di Dante.

Rispondo senza troppo pensarci su, sono preoccupato per te. Però, quando mai ti sei appellato a nome mio? E credi che con una mia lettera potresti guarire delle ferite? Se costei è ancora fanciulla, te ne darà una bella smentita. Stando alla tua descrizione, essa è netta d'ogni colpa come un angelo del paradiso.

95.

[Sonetto di opposizioni, a proposito di un personaggio di grido, tutt'apparenza e niente sostanza.]

Cecco Angiolieri a Dante.

Per una volta, lascerò di cantar di Becchina e dirò del Mariscalco. Che è tutto il contrario di quel che sembra: princisbecco invece d'oro, sale non zucchero, pan di saggina invece che di grano, un'impalcatura non una torre, nibbio, altro che girfalco, non gallo ma gallina.

Va' a Firenze, sonetto, trova le donne e le donzelle; di' loro che la sua è solo apparenza. E io lo racconterò al prode re Carlo di Provenza, e gli toccherà grat-tarsi.

96.

[Qui, verosimilmente a ritorsione di un'analoga filza di accuse di Dante, la parte che secondo Cecco ne spetta a questo sembra rintoccare il 'medice cura te ipsum'.]

Cecco a Dante.

Dante Alighieri, sarò anche un fanfarone, ma tu mi stai bene alle costole. Tutto quel che mi rinfacci può essere ritorto contro di te, per cui c'è poco da farmi la lezione. Siamo dei disgraziati e di poco senno tutt'e due. Smettila dunque, perché io non cesserò di starti addosso come l'assillo al bue.

97.

[I rimbrotti di Guelfo Taviani a Cecco per essersi voluto misurare con Dante.]

La difesa di Guelfo Taviani.

Cecco Angiolieri, sei un perdigiorno: scorrazzi a testa bassa, come un puledro punto dal tafano. Ti par che sia un confronto tra purosangue, motteggiar Dante, un tanto filosofo? Matto sei, altro che gagliardo! I filosofi disprezzano il danaro, intenti come sono alle loro speculazioni mentali. Pensa chi vai rampognando: chi troppo in alto sal... (con quel che segue).

98.

[Nuovo innamoramento del volubile Cino, e sue preoccupazioni espresse a Dante, vista la giovane età della donna.]

Cino da Pistoia a Dante.

Amore torna a farmi gran promesse d'una nuova donna a cui fo la corte.

Io, che lo conosco per mancator di fede, esito ad arrischiarmi perché non ho il dono della fenice di risuscitare dalle ceneri. Basta ch'io levi gli occhi, e il cuore fa presto a risentire pericolosamente delle precedenti sue ferite. Che fare? L'invito è forte, ma la giovinezza di costei temo non sia un pericolo di più.

99.

[Dante risponde che questi sono amori sterili, senza frutto: col rischio di non riuscire a venirne fuori.]

La risposta di Dante.

Un ramo verde può metter fronde anche non piantato in terra, ma non far frutto, per mancanza del naturale nutrimento. Una donna altrettanto verde ti si pianta dentro che non riesci a toglierla di mente. Qui sta il pericolo. Perciò tienetene alla larga.

100.

[Dopo la morte dell'amata: dolore cerca dolore.]

Cino a Dante.

Dante, sono in lutto, e non mi vergogno di farmi veder piangere: il lutto della mia donna mi spoglia d'ogni letizia; ogni mio desiderio è di dolore, e pur di dolermi non temo la morte. Dolore chiama dolore, e se ne sai qualcuno ch'io non conosca, insegnamelo, lo accoglierò volentieri.

101.

[Lettera da un luogo dove Amore tace.]

Dante, questa volta, a Cino.

Qui dove sono, non ho più con chi ragionar d'Amore, nostro comune signore; che è quello che più che mai desidero. Causa del mio silenzio, questo luogo deserto d'ogni bene: non donna che mostri segni d'amore, non uomo che d'amor sospiri: farlo, sarebbe da stolti. Vedete come i tempi son mutati e come poco si cerca il bene.

102.

[Secondo Cino non si può tacere, il bene va predicato a tutti i costi.]

La risposta di Cino.

Al bene, non c'è davvero più spazio, scomparso dalla faccia della terra. Ma

tacere non si può, non si può non levar la voce, come Cristo ci ha insegnato. Sarebbe aggiungere male a male. Dunque, per colei alla quale è fisso il tuo sguardo, non rinunciare all'opera a cui sei chiamato.

103.

[Cino chiede a Dante se è possibile, che, finito un amore, l'anima passi ad un altro.]

Di nuovo Cino.

Dante, quando accade che venga meno quella speranza che due occhi fan germogliare dal seme della bellezza seminato in noi, pare a me che, se morte non segua, l'anima rimasta sola, libera dal timore, possa volgersi ad altro oggetto. Questo mi dice l'esperienza, e questo è ciò che mi capita. Ma prima che la morte sopravvenga, dimmi anche tu se è così.

104.

[Alla luce della propria esperienza, Dante risponde che in amore non c'è libertà, e la passione può sempre tornare a visitarti.]

La risposta di Dante.

Dall'età dei nove anni, Amore mi è stato sempre accanto, e ne ho conosciuto tutti gli effetti. Pretendere di sottrarvisi, è come scampanare a tempesta. Fin dove s'estende la sua signoria, non c'è margine al libero arbitrio, e si consiglia male. Può tornare a metterti sotto, e tu essere costretto a seguirlo.

105.

[Cino confessa a Moroello Malaspina d'essere stato trafitto da una (Mala-)spina, senza trovare corresponsione.]

Cino al marchese Moroello Malaspina.

In cerca, al solito, di tesori amorosi, mi sono punto, Marchese, a una spina di casa vostra, e son ferito a morte. Ma non è di questo che mi dolgo, ma del mio destino, che mi procura solo cause perse. Non vi dico altro, perché non voglio darvi ragione di rallegrarvene. Amore può tutto, e potrebbe rendere malleabile un cuore di pietra, come fu capace di spremere lacrime da un sasso.

106.

[Dante risponde per conto di Moroello che si sa come è Cino. I suoi amori sono superficiali, e non destano gelosia.]

Dante risponde invece del Marchese.

Siete degno di coronare ogni vostro desiderio, in grazia del vostro dolce canto; ma è la volubilità che v'impedisce d'innamorarvi sul serio. Son io, che so che cos'è una ferita d'amore, che riesco a trovare la vena preziosa. Voi, cieco, non percepite lo splendore del metallo. Se anche vi vedessi piangere a dirotto, non suscitereste in me nessuna gelosia.

107.

[Ennesimo rimprovero a Cino per la sua volubilità. Ben altro ha per la mente Dante che correnti pene d'amore.]

Dante ancora a Cino.

Credevo, di queste nostre rime, di non scriverne più: verso altri lidi fa rotta la mia nave. Ma poiché sento che siete sempre pronto a farvi prendere all'amo, stancamente rimetto mano alla penna per voi. Questo innamorarvi or di questa or di quella, è indizio che Amore vi sfiora appena. Siate meno volubile, e i fatti siano più in accordo con le parole.

108.

[Cino, perduta la sua donna, ha continuato a cercare in altre bellezze un baleno di quell'unica amata.]

Cino risponde.

Da quando l'esilio mi ha allontanato dalla più bella donna che la Bellezza infinita abbia creato, sono andato ramingo, sdegnato dalla stessa Morte, in cerca di quel che ho perduto. Se ho detto d'essermi innamorato, è che m'era parso di riconoscere qualche somiglianza dell'unica amata: dalle cui braccia nulla mi ha sciolto e della quale nulla m'induce a sperare. E quella bellezza senza pari la vado ritrovando di volta in volta in diverse parvenze.

Rime di dubbia attribuzione

d. 1.

Ballata, sii brava, va' presto da parte mia dalla mia donna, dille che la mia vita è attaccata a un filo.

Veder lei, diglielo, era per me il compimento del desiderio; non vederla, ora, è l'estremo del martirio. Non so dove cercar conforto se non da lei. Tu aiutami, ti prego.

d. 2.

Donne, non so come ottener grazia da Amore, che m'uccide; anche se peggio sarebbe non sentirlo più.

L'anima non cerca se non la luce degli occhi di lei; ma è da quelli che viene la ferita che mi prosciuga il cuore, sol che mi torni a mente la mano che mi fu porta in pegno di fede.

d. 3.

Bernardo, la mia vita subisce l'assedio di una donna che l'ha tagliata fuori d'ogni soccorso, mentre dentro il desiderio m'uccide. È il rifiuto del mio amore che me l'ha resa nemica mortale.

d. 4.

Date, donna, qualche sollievo al mio cuore ferito, al non saper dove ricorrere, alla voce che va morendo. Ma sono vostro servo, sia fatta la vostra volontà.

d. 5.

I tuoi occhi ladri, come al solito, mi hanno rubato il cuore senza che me n'accorgessi; e tu, che sei loro complice, fai finta di dispiacertene. Ma al desiderio di vederti rispondi come una vipera.

d. 6.

Racconto di una peregrinazione alpestre, d'inverno, presso i parenti di una giovane fuggita con l'amico innamorato (forse di parte avversa?), per cercare di rabbonirli e di rassurarli.

d. 7.

Dante (forse), in persona d'Amore?, a Sennuccio del Bene, estendendo il diminutivo del nome (e della statura, per attestazione dello stesso destinatario) all'intero sistema rimico (-*uzza*, -*uzzo*) del sonetto: per dirgli che no, che era disposto ad interporre i suoi buoni uffici presso madonna, ma che ora si è ricreduto, la diminuzione parendogli riguardare anche il suo cervello.

d. 8.

Dante Alighieri o da Maiano?

L'amore che avete suscitato in me, madonna, grazie ai vostri tanti pregi, mi ha reso vostro servitore; e voi accettatemi per tale e confermatemi nella mia intenzione.

d. 9.

C'è chi si loda d'Amore e chi lo biasima, chi ne ha gioia e chi dolore: da che cosa dipendono queste differenze?

d. 10-13.

Dante (quale?) a Chiaro Davanzati, quistioncelle d'amore.

d. 10 (*Dante*). Tre 'pensieri', ovvero comportamenti amorosi, sulla cui convenienza si chiede il parere dell'amico, quale cioè dei tre sia il più azzardoso: amare senz'altro, richiedere d'amore l'amata, ossia dichiararsi, o tenere tutto per sé.

d. 11 (*Chiaro*). Vero amore non si dà senza timore. Si consiglia di chiedere, perché non c'è donna che non se ne lasci commuovere.

d. 12. Dante preferirebbe non dover chiedere: è il desiderio che conta, il compimento del desiderio è di minor valore: vedi l'uccello, il cui canto è più diletto finché è richiesta d'amore.

d. 13 (*Chiaro*). Se credi di avere un sì non richiesto, ti sbagli. Nulla da obiettare al limitarti a guardarla, solo pensavo che per te amare fosse per ottenere qualcosa: Salvo le votate a Dio, la donna non disdegna le profferte d'amore.

d. 14-15.

Dante (quale?) a Puccio Bellundi.

d. 14 (*Dante*). Il dilemma, stavolta, è tra amare una donna per i suoi meriti o non amarla per questo.

d. 15 (*Puccio*). Dopo un preambolo complimentoso (proprio voi, chiedere a me?), la risposta è che Amore non guarda ai meriti, basta che scatti il desiderio.

d. 16.

I tuoi occhi m'hanno ferito a fondo, ed è, visto come sei armata, ferita mortale. Il mio è stato un incontro sfortunato: mancata la tua vista, è venuta meno la pietà.

d. 17.

Non è tanto il non poterla vedere che mi affligge, ma il timore che l'assenza l'allontani da me, indebolisca il nostro legame; anche se lo spirito amoroso guarda sempre a lei come a sua stella.

d. 18.

Dichiarazione di costanza amorosa: l'amore è sempre quello della prima veduta, vive della memoria del primo giorno. Difficile a dirsi, lo dica dunque Amore, che mi ha fatto suo servitore.

d. 19.

Molti han tentato di dire che cosa è amore: accensione della mente alimentata dal pensiero, desiderio di soddisfare il cuore... Per me, amore non è sostanza, né è figura visibile; è piuttosto un affetto, una passione dell'ordine del desiderio, naturale attrazione della bellezza, sempre a beneplacito del cuore. Questo, finché dura il piacere.

Per agevolare la consultazione si offre di seguito l'incipitario delle *Rime* di Dante e dei corrispondenti, secondo l'ordinamento di Domenico De Robertis.

1. Così nel mio parlar vogli'esser aspro
2. Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete
3. Amor che nella mente mi ragiona
4. Le dolci rime d'amor ch'io solea
5. Amor che movi tua virtù dal cielo
6. Io sento sì d'Amor la gran possanza
7. Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra
8. Amor, tu vedi ben che questa donna
9. Io son venuto al punto della rota
10. E' m'incresce di me sì duramente
11. Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato
12. La dispietata mente che pur mira
13. Tre donne intorno al cor mi son venute
14. Doglia mi reca nello core ardire
15. Amor, da che convien pur ch'io mi doglia
16. Lo doloroso amor che mi conduce
17. Traggemi de la mente Amor la stiva
18. Aï faus ris, pour quoi traï aves
19. Voi che savete ragionar d'amore
20. Parole mie che per lo mondo siete
21. O dolci rime che parlando andate
22. I' mi son pargoletta bella e nova
23. Perché tti vedi giovinetta e bella
24. Chi guarderà giammai senza paura
25. Se vedi gli occhi miei di pianger vaghi
26. A ciascun'alma presa e gentil core
- 26a. *Vedeste, al mio parere, ogni valore* [Guido Cavalcanti]
- 26b. *Naturalmente chere ogne amadore* [Terino da Castelfiorentino?]
- 26c. *Di ciò che stato sè dimandatore* [Dante da Maiano]
27. *Fresca rosa novella* [Guido Cavalcanti]
28. Per una ghirlandetta
29. Deh, Violetta, che 'n ombra d'Amore
30. Madonna, quel signor che voi portate
31. Se Lippo amico sè tu che mi leggi
32. Lo meo servente core

33. O voi che per la via d'Amor passate [1^a redazione]
34. Quando 'l consiglio degli ucce' si tenne
35. Guido, i' vorrei che tu e Lippo ed io
36. *S'io fosse quelli che d'Amor fu' degno* [Guido Cavalcanti]
37. *I' vegno 'l giorno a'tte 'nfinite volte* [Guido Cavalcanti]
38. *Certe mie rime a'tte mandar vogliendo* [Guido Cavalcanti]
39. *Se vedi Amore, assai ti priego, Dante* [Guido Cavalcanti]
40. *Dante, un sospiro messagger del core* [Guido Cavalcanti]
41. Amore e monna Lagia e Guido ed io
42. No me poriano zamai far emenda
43. Com più vi fere Amor co' suo' vincastri
44. Sonar bracchetti e cacciatori aizzare
45. Volgete gli occhi a veder chi mi tira
46. Sonetto, se Meuccio t'è mostrato
47. Per quella via che'lla Bellezza corre [versione **ar**]
- 47a. *Lisetta vòl de la vergogna sciorre* [Aldobrandino Mezzabati]
48. Due donne in cima della mente mia
49. Messer Brunetto, questa pulzelletta
50. Ne le man vostre, gentil donna mia
51. Se 'l viso mio a la terra si china [probabilmente di Dante]
52. Con l'altre donne mia vista gabbate [1^a redazione]
53. Questa donna ch'andar mi fa pensoso [probabilmente di Dante]
54. Non v'accorgete voi d'un che'ssi muore [probabilmente di Dante]
55. Io sento pianger l'anima nel core [probabilmente di Dante]
56. Onde venite voi così pensose?
57. Ciò che m'incontra, nella mente more [1^a redazione]
58. Degli occhi della donna mia si move
59. Degli occhi di quella gentil mia dama
60. Di donne io vidi una gentil schiera
61. Deh ragioniamo insieme un poco, Amore
62. Vede perfettamente ogni salute [1^a redazione]
63. Negli occhi porta la mia donna Amore [1^a redazione]
64. Tanto gentile e tanto onesta pare [1^a redazione]
65. Voi donne, che pietoso atto mostrate
66. Un dì si venne a me Malinconia
67. Venite a 'ntender li sospiri miei [1^a redazione]
68. Era venuta nella mente mia [1^a redazione]
69. Deh pellegrini che pensosi andate [1^a redazione]
70. Oltra la spera che più larga gira [1^a redazione]
- 70a. *Dante Alleghier, Cecco, tu' servo amico* [Cecco Angiolieri]
71. Videro gli occhi miei quanta pietate [1^a redazione]
72. Color d'amore e di pietà sembianti [1^a redazione]
73. Lasso, per forza di molti sospiri [1^a redazione]
74. I' son chiamata nova ballatella
75. *Ben aggia l'amoroso e dolce core* [«Amico di Dante»]
76. *Avegna ched el m'aggia più per tempo* [Cino da Pistoia]
77. *Per pruova di saper com vale o quanto* [Dante da Maiano]

78. Qual che voi siate, amico, vostro manto
79. *Lo vostro fermo dir fino ed orrato* [Dante da Maiano]
80. Non canoscendo, amico, vostro nomo
81. *Lasso, lo dol che più mi dole e serra* [Dante da Maiano]
82. *Amor mi fa sì fedelmente amare* [Dante da Maiano]
83. Savere e cortesia, ingegno ed arte
84. *Provedi, saggio, ad esta visione* [Dante da Maiano]
85. Savete giudicar vostra ragione
86. *Poi che traesti infino al ferro l'arco* [Guido Orlandi]
87. Chi udisse tossir la mal fatata
88. *L'altra notte mi venn'una gran tosse* [Forese Donati]
89. Ben ti faranno il nodo Salamone
90. *Va' rivesti San Gal prima che dichi* [Forese Donati]
91. Bicci novel, figliuol di non so cui
92. *Ben so che fosti figliuol d'Allighieri* [Forese Donati]
93. *Dante Alleghier, d'ogni senno pregiato* [ignoto]
94. Io Dante atte che-mm'hai così chiamato
95. *Lassar vo' lo trovare di Becchina* [Cecco Angiolieri]
96. *Dante Alleghier, s'i so' buon begolaro* [Cecco Angiolieri]
97. *Cecco Angelier, tu mi pari un musardo* [Guelfo Taviani]
98. *Novellamente Amor mi giura e dice* [Cino da Pistoia]
99. I' ho veduto già senza radice
100. *Dante, i' ho preso l'abito di doglia* [Cino da Pistoia]
101. Perch'io non trovo chi meco ragioni
102. *Dante, i' non odo in quale albergo soni* [Cino da Pistoia]
103. *Dante, quando per caso s'abandona* [Cino da Pistoia]
104. Io sono stato con Amore insieme
105. *Cercando di trovar minera in oro* [Cino da Pistoia]
106. Degno fa voi trovare ogni tesoro
107. Io mi credea del tutto esser partito
108. *Poi ch'i' fu', Dante, dal mio natal sito* [Cino da Pistoia]

Rime di dubbia attribuzione

- d. 1. Inn-abito di saggia messaggera
- d. 2. Donne, io non so di che mi preghi Amore
- d. 3. *Bernardo, io veggio ch'una donna vène* [Cino da Pistoia?]
- d. 4. Voi che sguardando 'l cor fediste in tanto
- d. 5. *Lo sottil ladro che negli occhi porti* [Cino da Pistoia?]
- d. 6. Iacopo, i' fui nelle neviccate alpi
- d. 7. Sennuccio, la tua poca personuzza [Dante (forse)]
- d. 8. La gran virtù d'amore e 'l bel piacere [o Dante da Maiano?]
- d. 9. Visto aggio scritto e odito contare
- d. 10. Tre pensier'aggio onde mi vien pensar [Dante (quale?)]
- d. 11. *Per vera esperienza di parlare* [Chiario Davanzati]
- d. 12. Già non m'agenzia, Chiaro, il dimandare [Dante (quale?)]

- d. 13. *Se credi per beltate o per sapere* [Chiaro Davanzati]
- d. 14. *Saper voria da voi, nobile e saggio* [Dante (quale?)]
- d. 15. *Così com nell'oscuro alluma il raggio* [Puccio Bellundi]
- d. 16. *De' tuoi begli occhi un molto acuto strale*
- d. 17. *Non piango tanto 'l non poter vedere*
- d. 18. *Io non domando, Amore* [o Cino da Pistoia?]
- d. 19. *Molti volendo dir che fosse amore*

PAOLO KUTUFÀ

Misoginia e cosmesi.

Lettura di una pagina del Corbaccio di Giovanni Boccaccio

Mysogyny and Cosmetics.

A reading of a page from Giovanni Boccaccio's Corbaccio

ABSTRACT

La lettura ha come oggetto una pagina del Corbaccio, che viene analizzata dal punto di vista stilistico e tematico, al fine di individuarne le possibili fonti per la stesura. In particolare, è preso in esame il tema della cosmesi femminile, mettendolo in relazione con alcuni precedenti della tradizione antica e medievale. L'analisi si conclude ipotizzando possibili debiti nei confronti di due testi medievali dedicati al tema della cosmesi.

This reading of a page from Giovanni Boccaccio's *Corbaccio* engages in a stylistic and thematic analysis in order to identify its literary sources. The main focus is the issue of cosmetics and its relations to some earlier examples taken from ancient and medieval tradition. The analysis ends in the suggestion that the page owes a possible debt to a pair of medieval texts dealing with the subject of women's cosmetics.

*Misoginia e cosmesi.**Lettura di una pagina del Corbaccio di Giovanni Boccaccio*

Ma egli, senza aspetto mutare, seguitò:

– Né era la mia cara donna, anzi tua, anzi del diavolo, contenta d'aver carne assai solamente, ma le voleva lucenti e chiare, come se una giovinetta di pregio fosse, alla quale, essendo per maritarsi, convenisse con la bellezza supplire la poca dota. La qual cosa acciò ch'avvenisse, appresso la cura del ben mangiare e del ben bere e del vestire, sommamente a distillare, a fare unzioni, a trovar sugne di diversi animali e erbe e simili cose s'intendea; e senza che la casa mia era piena di fornelli e di lembicchi e di pentolini e d'ampolle e d'alberelli e di bossoli, io non aveva in Firenze speciale alcuno vicino né in contado alcuno ortolano che infaccendato non fosse, quali a fare ariento solimato, a purgar verderame e a fare mille lavature, e quali ad andar cavando e cercando radici salvatiche ed erbe mai più non udite nominare, se non a lei; senza che infino a' fornaciai a cuocer guscia d'uova, gromma di vino, marzacotto e altre mille cose nuove n'erano impacciati. Delle quali confezioni essa ugnendosi e dipiugnendosi, come se a vendersi dovesse andare, spesse volte avvenne che non guardandomene io e basciandola, tutte le labbra m'invischiavi; e meglio col naso quella biuta che cogli occhi sentendo, non che quello che nello stomaco era del cibo preso, ma appena gli spiriti riteneva nel petto.

Or se io ti dicessi di quante maniere ranni il suo auricome capo si lavava e di quante ceneri fatti (e alcun più fresco e alcuno meno), tu ti maraviglieresti; e vi è più, se io ti disegnassi quante e quali solennità si servavano nell'andare alle stufe e come spesso. Dalle quali io credeva lei lavata dover tornare: e ella più unta ne veniva che non v'era ita. Erano sommo suo desiderio e recreazione grandissima certe femminette, delle quali per la nostra città sono assai, che vanno faccendo gli scorticatoi alle femmine pelando le ciglia e le fronti e col vetro sottile radendo le gote e del collo assottigliando la buccia e certi peluzzi levandone; né era mai che due o tre con lei non se ne fossero a stretto consiglio trovate, come oltre a quella loro arte, sotto titolo della quale, baldanzose, l'altrui case visitano e le donne, sono ottime sensali e maestre di far che messer Mazza rientrar possa in Valleoscura, donde dopo molte lagrime era stato cacciato fuori¹.

(§§317-322)

Questi paragrafi sono tratti dalla lunga invettiva misogina pronunciata dallo Spirito incontrato dal Narratore nella sua visione, che occupa larga parte dell'opera². Al fine di liberare il protagonista dalla passione amorosa

che lo lega a una vedova fiorentina, lo Spirito (che sappiamo essere del defunto marito della donna amata) si appella all'età del Narratore, considerata inadatta a certe pulsioni, e ai suoi studi, che avrebbero dovuto metterlo in guardia sulla natura maligna della passione amorosa. Secondo lo Spirito, però, il sapere dell'innamorato avrebbe dovuto avere anche un altro scopo: quello di renderlo consapevole dell'inferiorità del genere femminile. Da queste premesse origina l'invettiva *in mulieres*, che si sviluppa in una panoramica sui vari difetti che caratterizzano le donne in generale, descrivendone l'avidità, la lussuria, l'indole iracunda e superba, per poi passare a un profilo di quelli che contraddistinguono l'amata del protagonista.

La pagina presente è tratta da quest'ultima sezione, ed affronta il tema della vanità alternando il tono dell'invettiva alla prosa comica, non priva di spunti di carattere farsesco. In particolare, l'estratto affronta dettagliatamente il tema della cosmesi femminile, offrendo un ritratto minuzioso degli usi dell'epoca e inserendosi in una lunga tradizione letteraria che prende le mosse dai grandi autori della latinità classica ed imperiale, dalla quale non si discosta parte della cultura cristiana e medievale. Nonostante il registro moralista e satirico, Boccaccio tratta la cosmesi realisticamente e con grande attenzione documentaria, ma è comunque profondamente influenzato da *tópoi* e stilemi ereditati da fonti letterarie. Questa mescolanza di documento e stilizzazione apre uno spiraglio sulla cultura di Boccaccio riguardo a un tema specifico come quello dei belletti femminili, e permette di formulare alcune ipotesi relativamente alle possibili fonti utilizzate.

L'estratto mostra i tratti tipici della *reprobatio*, e prosegue la requisitoria sulla vanità della donna introdotta nelle pagine immediatamente antecedenti, in cui lo Spirito si sofferma sulle varie prelibatezze che la moglie amava mangiare per «avere bene le gote gonfiate e vermiglie e grosse, e sospinte in fuori le natiche» (§307)³. Qua, invece, l'attenzione è rivolta all'insieme delle pratiche cosmetiche, delle quali è offerta una ricca panoramica, sempre con il tono dell'invettiva, ricorrendo frequentemente a verbi declinati all'imperfetto, al fine di sottolineare il carattere abitudinario delle azioni criticate alla vedova. Lo strumentario stilistico è ereditato dalla satira, come dimostra l'ampio ricorso all'enumerazione e la tendenza all'iperbole (della quale riporto un esempio tratto dai paragrafi immediatamente successivi)⁴:

[...] a distillare, a fare unzioni, a trovare sugne di diversi animali ed erbe e simili cose s'intendea; e, senza che la casa mia era piena di fornelli e di lambecchi e di pentolini e d'ampolle e d'alberelli e di bossoli (*enumerazione*, ndr). [...] E quando i lavamenti erano finiti, se per sciagura le si poneva una mosca in sul viso, questo era sì grande scandlezzo, e sì gran turbazione, che a rispetto fu a' cristiani perdere Acri un diletto (*iperbole*, ndr).

(§§318-325)

Sarebbe forse superfluo aggiungere che, oltre al realismo documentario con cui sono elencati oggetti e procedimenti della toeletta femminile, il registro linguistico dell'intero passo è fortemente livellato verso il basso. Ne sono una dimostrazione, ad esempio, l'utilizzo del termine «buccia» per riferirsi alla pelle, parola che designa anche la pelle degli animali e la corteccia delle piante, e il termine «scorticato» per indicare le pratiche depilatorie (§322). Quest'ultimo termine potrebbe forse derivare dalla lauda di Iacopone da Todi conosciuta col titolo *De l'ornamento delle donne dannoso*, che ai versi 43-44 recita: «Que farà la misera – pro aver polito volto? / porràsece lo scorteco – che 'l coi' vecchio n'à tolto»⁵.

Ulteriore testimonianza del carattere decisamente non aulico di questa prosa è il ricorso alla prosopopea oscena con la quale si insinua, poco velatamente, che le «feminette» che si occupano di cosmesi offrano, oltre ai trattamenti estetici, anche consulto su questioni sessuali: «sono ottime maestre e sensali di fare che messer Mazza rientrar possa in Valleoscura, donde dopo molte lagrime era stato cacciato fuori» (§322). In questa generale ruvidezza lessicale, sebbene apparentemente contrastante, il latinismo di ascendenza virgiliana, «auricome» (§320), assume una chiara valenza parodica⁶.

La somma di queste caratteristiche e artifici stilistici, insieme con le tematiche affrontate, permette di ricondurre la prosa del *Corbaccio* alla poesia comico-realistica toscana, anch'essa fortemente influenzata dalla tradizione satirica. Secondo Paolo Orvieto e Lucia Brestolini, infatti, la poesia dei comico-realistici

è per tradizione apertamente misogina, certo non immune dagli influssi della propaganda cristiana e omiletica antimuliebre e, specificamente, contro il diabolico *cultus* (ornamento cosmetico e d'abbigliamento) delle donne, con autorevole capostipite del genere il *De cultu feminarum* di Tertulliano⁷.

Il trattato di Tertulliano rappresenta certamente il primo esempio di letteratura cristiana specificamente dedicato al tema della cosmesi, ed è

probabilmente tenuto presente da Boccaccio durante la stesura del *Corbaccio*, anche se non sembra offrire molti elementi di concordanza con la nostra pagina. L'unico possibile richiamo si può individuare nel passaggio che descrive la donna pesantemente imbellettata «come se a vendere si dovesse andare» (§319). Questo riferimento all'abbondanza di trucco legata alla prostituzione potrebbe essere ripreso dal passo del *De cultu feminarum* che riporta l'episodio di Tamar, tratto dal libro della Genesi:

Thamar illa, quia se expinxerat et ornaverat, idcirco Iudae suspicioni visa est quaestui sedere adeoque sub velamento latebat, habitus qualitate quaestuariam mentiente ut questuariam et voluit et compellavit et pactus est⁸.

In ogni caso, al di là da questa possibile specifica concordanza, il tono invettivo ed il registro linguistico basso dell'estratto qua analizzato appaiono lontani dalla sostenutezza di Tertulliano. Ciononostante, il *De cultu feminarum* si pone all'origine di una tradizione misogina cristiana sicuramente nota a Boccaccio, come testimoniano due testi copiati nello Zibaldone Laurenziano (BML Pluteo XXIX.8): l'*Adversus Iovinianum* di Girolamo, e la *Dissuasio Valerii ad Rufinum philosophum ne uxorem ducat*, opera di Walter Map per lungo tempo attribuita a Valerio Massimo⁹. Il primo, in particolare, è una fonte largamente utilizzata nel *Corbaccio* anche in relazione alla polemica contro gli orpelli femminili, come ha notato Nicolò Maldina in uno studio dedicato ai legami tra la misoginia boccacciana e la tradizione omiletica tardomedievale¹⁰.

Una tipologia testuale che molto probabilmente è stata utilizzata da Boccaccio come modello stilistico sembra essere la poesia comico-realistica. Il lessico popolareggiante, l'attenzione verso il dettaglio scabroso e il frequente ricorso a metafore oscene non possono non ricordare i vari esempi di *vituperium in vetulam* del fiorentino Rustico Filippi, come il celebre sonetto *Dovunque vai conteco porti il cesso*¹¹. Tuttavia, un modello ancora più plausibile è dato da Cecco Angiolieri, poeta senese certamente conosciuto da Boccaccio, che ne fa addirittura il protagonista di una delle novelle del *Decameron* (IX, 4). In particolare, è da menzionare il sonetto *Quando mie donn'esce la man del letto*, la cui ricchezza di riferimenti a prodotti cosmetici lo rende vicino all'estratto in esame:

Quando mie donn' esce la man del letto
che non s'ha post' ancor del fattibello,

non ha nel mondo sì llaido vasello
che lungo lei non paresse un diletto,

così ha 'l viso di bellezze netto:
infin ch'ella non cerne al burattello
biacca, allume scagliuol' e bambagello:
par a veder un segno maladetto.

Ma rrifassi d'un liscio smisurato,
Che non è om che la veggia 'n chell' ora,
ch'ella nol faccia di sé 'nnamorato.

E mme ha ella così corredato,
che di null'altra cosa metto cura,
se non di lei: o ecc'om ben amendato¹²!

Il tema della donna maliziosa che inganna l'uomo con la sua bellezza artificiale è ben rappresentato nel *Corbaccio*, ed è in generale un *tópos* della letteratura misogina. Sembra però legittimo ipotizzare che questo sonetto sia stato una fonte diretta per l'opera boccacciana, dato che, come indicato da diversi studiosi, risulta assai simile ad un altro passo del *Corbaccio* che tratta di cosmesi¹³. Parlando «della freschezza della carne del viso» della moglie, lo Spirito dice:

la quale [freschezza] se a te e agli altri stolti, come a me, possibile fosse stato d'avere, quando la mattina dal letto usciva, veduta, prima che posto s'avesse il fattibello, leggermente il vostro errore avreste riconosciuto. Era costei, e oggi più che mai credo che sia, quando la mattina usciva dal letto, col viso verde, giallo, maltinto d'un colore di fumo di pantano, e broccuta quali sono gli uccelli che mudano, grinza e crostuta e tutta cascante, in tanto contraria a quello che pareva poi che avuto avea spazio di lecchisarsi, che appena che niuno il potesse credere, che veduta non l'avesse, come vid'io già mille volte.

(§§397-398)

Com'è evidente, questo passo del *Corbaccio* narra un episodio presoché identico a quello del sonetto di Cecco Angiolieri: al mattino, la donna esce dal letto priva dei suoi belletti, mostrando il suo vero, riprovevole aspetto, e di conseguenza il carattere artificiale della bellezza per mezzo della quale ha sedotto il marito. Inoltre, l'incipit del sonetto è richiamato, nel passo del *Corbaccio*, in modo quasi letterale:

Quando mie donn'esce la
man' del letto / che non s'ha
post'ancor del fattibello,

(*Quando mie...*vv.1-2)

[...] quando la mattina usciva
dal letto, [...] prima che posto
s'avesse il fattibello,

(*Corbaccio*, §398)

Poche righe dopo di questa che sembra a tutti gli effetti una citazione dalla poesia angiolieriana compare il termine «biacca» (§399) che, sebbene di uso comune, ricorre anche nel sonetto menzionato. Tutto lascia intendere che Boccaccio abbia utilizzato la poesia comica di Cecco Angiolieri come modello stilistico e contenutistico, e che probabilmente avesse ben presente questo componimento al momento di trattare il tema della cosmesi femminile.

Spostando l'attenzione oltre le fonti letterarie medievali e cristiane, risulta difficile non ricollegare il *Corbaccio* alla sesta satira di Giovenale, modello ineludibile di scrittura misogina¹⁴. Oltre alla già menzionata violenza linguistica e ai tipici strumenti retorici della satira, con essa il *Corbaccio* condivide l'obiettivo specifico dell'invettiva: la donna sposata. Il testo di Giovenale offre anche degli spunti interessanti che riguardano da vicino il nostro passo, giacché presenta un attacco diretto al trucco femminile. A questo tema è dedicato, nella sezione centrale dell'opera, un numero considerevole di versi, ben cinquanta, dal 460 al 510. Di questi, particolarmente interessante per il nostro passo è l'incipit, che ritrae la scena del marito che, nell'atto di baciare la moglie, si sporca la bocca coi disgustosi prodotti che lei porta spalmati sul viso: «Interea foeda aspectu ridendaque multo / pane tumet facies aut pinguis Poppaena / spirat et hinc miseri viscantur labra mariti»¹⁵. Lo Spirito del *Corbaccio* racconta brevemente la medesima scena: «Delle quali confezioni essa ugnendosi e dipignendosi, come se a vendere si dovesse andare, spesse volte avvenne che, non guardandomene io e basciandola, tutte le labbra m'invischiai». Degna di attenzione è senz'altro la formula finale, «le labbra m'invischiai», che traspone letteralmente, volgendolo ovviamente alla prima persona singolare, il «viscantur labra mariti» di Giovenale.

Sebbene la concordanza lessicale lasci pochi dubbi sul fatto che questa scena sia ripresa direttamente da Giovenale, è giusto ricordare che essa ricorre anche nel libro III dell'*Ars amatoria* di Ovidio (vv. 209-212):

Non tamen expositas mensa deprendat amator
Pyxidas: ars faciem dissimulata iuvat.

Quem non offendat toto faex inlita vultu,
Cum fluit in tepidos pondere lapsa sinus¹⁶?

Com'è noto, però, il punto di vista di Ovidio sul *cultus* femminile è diametralmente opposto rispetto a quello di Giovenale. Il poeta di Sulmona si schiera infatti dalla parte delle raffinatezze e dei lussi della vita urbana, contrapponendoli alla *rusticitas* del mondo rurale, tanto da aver addirittura composto un poemetto interamente dedicato alla cosmesi delle donne (i *Medicamina faciei feminae*, di cui ci sono pervenuti soltanto 100 versi). Sebbene questa prospettiva stoni con la misoginia del *Corbaccio*, è stato ampiamente dimostrato che la poetica ovidiana ha esercitato una profonda influenza su Boccaccio¹⁷, tanto che non sarebbe forse troppo azzardato sostenere che la dialettica tra Ovidio e Giovenale trovi un corrispettivo nella varietà dei giudizi sul genere femminile presente nelle opere del Certaldese, specialmente considerando la liberalità che contraddistingue le opere della gioventù rispetto agli accenti misogini che emergono in quelle più tarde. Tuttavia, tale argomento esula dai fini del presente lavoro e meriterebbe comunque una trattazione ben più ampia e approfondita rispetto a quanto è possibile fare in questa sede.

Per completare il commento alla nostra pagina, non rimane che analizzare il tratto che maggiormente lo rende degno d'interesse, ossia lo straordinario realismo e la ricchezza dei dettagli con i quali vengono descritte pratiche di bellezza usate dalla donna¹⁸. Da dove Boccaccio abbia tratto queste informazioni è pressoché impossibile da stabilire con certezza e l'ipotesi più probabile è che siano frutto dell'osservazione diretta. È tuttavia opportuno notare che la quasi totalità dei prodotti e delle ricette usate dalla donna coincide con le istruzioni presenti ne *De ornatu mulierum*, il più importante e conosciuto manuale di cosmesi medievale, ad opera di Trotula de Ruggiero, medica della Scuola medica salernitana¹⁹.

Procedendo con ordine, per prima cosa nel passo sono menzionate «sugne di diversi animali» (§318). Questa informazione, seppur vaga, trova dei corrispettivi nel *De ornatu*, come ad esempio una ricetta per far crescere i capelli che prevede radici (anche queste menzionate nell'estratto) e grasso di maiale («Ad capillos longos faciendos. Radicem altee tere cum auxungia porci, et diu bullire facias in uino»)²⁰. Dopodiché viene citato l'«ariento solimato» (§318), termine con il quale, secondo l'enciclopedia Treccani, Boccaccio si riferirebbe al sublimato corrosivo, derivato dal mercurio, usato come disinfettante durante il medioevo²¹. Ebbene, anche il mercurio è raccomandato più volte da Trotula, con il termine «argent[um] viv[um]»²², come ingrediente per trattamenti depilatori o per la rimozione della scabbia. Lo stesso vale per l'utilizzo delle

uova, della feccia del vino, del ranno (acqua bollita con le ceneri), e per le raccomandazioni riguardo l'«andare alle stufe» (§320), ossia i bagni pubblici. Per il «marzacotto» (§318, massicotite, o giallo di piombo), non ci sono corrispettivi nel *De ornatu*, ma si tratta di un pigmento minerale derivato dal piombo come la biacca (bianco di piombo), che invece è molte volte citata da Trotula.

Le varie coincidenze con il trattato di Trotula de Ruggiero confermano, da un lato, la verosimiglianza degli usi e costumi ritratti nel *Corbaccio*, e dall'altro suggeriscono la possibilità che Boccaccio si sia servito proprio di questo testo come supporto per la stesura del passo in analisi. Sebbene, data la diffusione e la quotidianità delle pratiche cosmetiche, sia difficile dare per certo il debito dell'autore verso un testo specifico, tuttavia si possono evidenziare alcuni elementi che renderebbero plausibile l'ipotesi che Boccaccio perlomeno conoscesse quest'opera.

Il primo punto è dato dalla grande fama della medica salernitana. Infatti, come nota Ferruccio Bertini nel saggio a lei dedicato, «nel tardo Medioevo, quando si parlava di disturbi e di malattie femminili oppure di cosmesi, si faceva riferimento a Trotula come a un'autorità indiscussa»²³. A questa fama fanno riscontro i numerosi esemplari dell'opera pervenutici, di cui vari risalenti all'epoca di Boccaccio: «sono fino ad oggi noti circa un centinaio di manoscritti di età compresa tra il XIII e il XIV secolo contenenti, in tutto o in parte, i tre trattati (il *De ornatu* e le due versioni del *De passionibus*) attribuiti a Trotula»²⁴.

A questa ricchezza di manoscritti contemporanei al Certaldese si aggiunge la presenza di un opuscolo dello stesso tema, intitolato *Libro degli adornamenti delle donne*, di area fiorentina. Questo testo è evidentemente una traduzione e riduzione del *De ornatu*, e il suo primo editore moderno, Giorgio Manuzzi, l'ha attribuito ad Aldobrandino da Siena datandolo al 1287²⁵. L'Opera del Vocabolario Italiano, invece, più cauta sull'argomento, rifiuta l'attribuzione al medico senese, e postdata l'opera ai primi decenni del XIV secolo²⁶. In ogni caso, l'esistenza di questo opuscolo certifica che l'opera di Trotula de Ruggiero era ben nota in area senese e fiorentina almeno fin dagli inizi del XIV secolo.

Inoltre, l'appartenenza stessa di Trotula alla Scuola medica salernitana permette di istituire un legame con Boccaccio. Durante gli anni della gioventù passati a Napoli (1327-1340), questi ebbe probabilmente modo di conoscere personalmente un medico esponente della medesima scuola, Matteo Silvatico, alla corte di re Roberto d'Angiò. Secondo Vittore Branca, infatti, il personaggio del medico salernitano Mazzeo

della Montagna, protagonista della novella IV, 10 del *Decameron*, sarebbe direttamente modellato su di lui²⁷. Sebbene sia difficilmente dimostrabile, non è tuttavia da escludere che Boccaccio possa essere venuto a conoscenza dell'opera di Trotula de Ruggiero attraverso il suo contatto con Silvatico. Peraltro, come ha indicato Iolanda Ventura, il periodo condiviso dai due presso la corte di re Roberto coincise con un'epoca di internazionalizzazione della cultura scientifica napoletana, che implicò un'intensa circolazione di manoscritti anche di argomento medico²⁸.

Sul possibile rapporto tra Boccaccio e la Scuola medica salernitana si è occupata anche Anne Robin, in un saggio che si interroga sul debito del *Decameron* nei confronti dei *regimina sanitatis* medievali²⁹. Robin suggerisce che la conoscenza dei *regimina* da parte di Boccaccio si possa far risalire al periodo napoletano, dato che, grazie soprattutto all'influsso della Scuola salernitana, questo genere di testi era molto diffuso nel regno angioino. Difatti, in generale, la Scuola godette di notevole fama nel XIV secolo (alla quale contribuì certamente il celebre commento di Arnaldo da Villanova al *Regimen Sanitatis Salernitanum*)³⁰, e alcuni studi mostrano come la sua eredità sia ben presente anche in ambito letterario, soprattutto grazie al ruolo di Costantino l'Africano, che diffuse a Salerno importanti traduzioni di opere mediche greche ed arabe³¹.

Le possibili fonti di Boccaccio riguardo ai prodotti cosmetici non si limitano al *De ornatu mulierum*. Alcune concordanze lessicali rimandano anche ad un altro esempio di trattatistica medievale dedicata alle donne, ossia il *Reggimento e costumi di donna*, prosimetro didascalico incentrato sull'educazione femminile³². L'opera fu scritta da Francesco da Barberino, letterato e uomo politico attivo a Firenze, autore anche dei *Documenti d'Amore*, altro testo didascalico, ma sull'educazione degli uomini. Sappiamo con certezza che Boccaccio lo conosceva sia nella sua veste di uomo politico sia in quella di letterato, come testimonia l'encomio presente nel XV libro delle *Genealogia deorum gentilium*, in cui il Barberino è definito

[...] hominem honestate morum et spectabili vita laudabilem, qui et si sacros canones longe magis quam poeticam noverit, nonnulla tamen opuscula rithmis vulgari ydiomate splendidis, ingenii sui nobilitatem testantia, edidit, quae stant et apud Ytalos in precio sunt³³.

Al di là del giudizio di valore, il fatto che Boccaccio si riferisca a più di un *opusculum* indica come molto probabilmente egli conoscesse il *Reggimento*, che ebbe una fortuna assai minore rispetto ai *Documenti*

d'Amore, come è chiaramente attestato dal fatto che ci è giunto in tradizione singola e che l'autografo è andato perso non molto tempo dopo la sua composizione.³⁴ Ci sono infatti giunti due soli manoscritti, entrambi conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana: il Barberiniano Latino 4001, vergato attorno alla metà del XIV secolo, e il Capponiano 50, seicentesco, che è una copia del primo.

Delle venti parti in cui il *Reggimento e costumi di donna* è suddiviso, in questa sede interessa la sedicesima, che tratta anche degli «ornamenti» e presenta una sorta di ricettario di prodotti cosmetici. Questo presenta una terminologia comune al passo del *Corbaccio*, ed espressioni come «unguenti sustanziosi e grossi» o «dibucciar la pelle» ricordano il vocabolario boccacciano con le sue già menzionate «unzioni», «sugne» e «bucc[e]». Nell'edizione di Sansone, le ricette si trovano nella parte in prosa e sono inserite in appositi *exempla* che il più delle volte raccontano di madri intente a consigliare le figlie riguardo a precise pratiche di bellezza. Alcuni di questi scorci narrativi rimandano alla fine della sezione dedicata agli «ornamenti» per la descrizione dettagliata di certe ricette di prodotti cosmetici, le quali non sono però riportate nel manoscritto, che presenta ampie lacune, rendendo purtroppo impossibile il confronto con gli usi riportati nel *Corbaccio*³⁵.

Tuttavia, vale la pena menzionare uno specifico passo del *Reggimento e costumi di donna* che mostra alcuni particolari elementi di concordanza con il *Corbaccio*. A parlare è la personificazione di una virtù, Temperanza, e sta esponendo a tutte le «donne e donzelle» il corretto uso delle varie pratiche cosmetiche:

Il sole e 'l vento, la fame e la sete
e la paura e 'l fummo e le stufe
e lavar col vino e col ranno
e i bagni dell'acque solforee
e di vinaccia e ogni lavar di mosto,
dimagra, annera e innaspra la pelle.

Sarà ormai semplice riconoscere alcuni elementi familiari, come le «stufe», il «ranno», e i termini «vino», «vinaccia» e «mosto» che, in questo contesto, richiameranno certamente la «gromma di vino» menzionata nel *Corbaccio*. Le «acque solforee» rimandano poi ad un passo precedente della stessa opera boccacciana, in cui lo Spirito parla dell'abitudine di schiarirsi i capelli «or con solfo e quando con acque lavorate» (§207). Cionondimeno, quel che maggiormente attira l'attenzione è la partico-

lare somiglianza con il seguente brano, immediatamente successivo a quello oggetto della presente analisi:

[...] *il sole*, l'aere, il dì, 'l sereno e 'l nuvolo, se molto non venieno a suo modo, fieramente l'offendevano. La polvere, 'l *vento* e 'l *fummo* aveva ella in odio a spada tratta. [corsivi miei]

(§§323-324)

Queste righe presentano il medesimo andamento enumerativo dei versi di Francesco da Barberino, ed anche per quanto riguarda la scelta lessicale vi sono delle evidenti analogie tra i due brani. Difatti, è degno di nota che i termini «sole», «vento» e «fummo» non solo ricorrano nel passo boccacciano, ma lo facciano in un contesto analogo e per di più nello stesso ordine. Pertanto, sebbene si stia sempre parlando di termini che appartengono al linguaggio quotidiano, la densità delle ricorrenze e la loro distribuzione nella prosa del *Corbaccio* lasciano pensare che, nel momento di comporre le sezioni relative alla cosmesi femminile, Boccaccio avesse ben presente il *Reggimento e costumi di donna*, ed in particolare i versi citati.

Cercando di dare una valutazione complessiva rispetto a quanto detto finora, l'aspetto che maggiormente s'impone all'attenzione è l'incredibile ricchezza e varietà di risorse che contribuiscono alla prosa del *Corbaccio*. Dalla tradizione letteraria classica e paleocristiana, fino ad arrivare alla trattatistica medievale e alla poesia comico-realistica, la cosmesi diviene un ricettacolo di voci che hanno molto da dire non solo sulla cultura personale di Boccaccio, ma anche sul suo modo di intendere la letteratura. Potrà certamente suonare come un'ovvietà, ma fornirne un'analisi anche rispetto ad argomenti apparentemente minuti, come quello delle pratiche cosmetiche qua considerato, può essere un'operazione utile a comprendere lo spettro culturale dal quale l'autore attinge. Questo vale in particolar modo per quanto riguarda i suoi rapporti con il sapere medico, tema su cui recentemente si è concentrata ampia parte della critica³⁶. Le proposte avanzate in questa sede sono da considerarsi come un tentativo di offrire un contributo in tal senso.

NOTE

¹ G. Boccaccio, *Corbaccio*, a cura di G. Natali, Milano, Mursia, 1992, pp. 87-89. Ogni riferimento al *Corbaccio* è tratto da quest'edizione, e il numero del paragrafo viene indicato tra parentesi nel corpo del testo.

² Data l'incertezza sul possibile carattere autobiografico del *Corbaccio*, si è preferito non utilizzare il nome Giovanni per riferirsi al protagonista dell'opera. Sull'argomento cfr. G. Padoan, *Sulla datazione del Corbaccio*, «Lettere Italiane», XV, 1 (1963), pp. 1-27; M. Marti, *Per una metalettura del Corbaccio: il ripudio di Fiammetta*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLIII (1976), pp. 60-86; R. Hollander, *Boccaccio's Last Fiction: "Il Corbaccio"*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1988.

³ G. Boccaccio, *Corbaccio* cit., p. 84.

⁴ Riguardo alla presenza e al ruolo delle figure dell'iperbole e dell'enumerazione nella satira, si rimanda a Attilio Brilli (a cura di), *Dalla satira alla caricatura: storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo, 1985, in particolare pp. 171-77; 179-82. Esempi di iperboli ed enumerazioni si ritrovano numerosi nella satira VI di Giovenale, fonte di primaria importanza per il *Corbaccio* (come menzionato più avanti), cfr. ad esempio Decimo Giunio Giovenale, *Satire*, a cura di B. Santorelli, Milano, Mondadori, 2011, VI, vv. 287-291, 336-341, 402-412. Sulla tendenza all'iperbole in Giovenale, cfr. anche F. Bellandi, *Mito e ideologia: età dell'oro e mos maiorum in Giovenale*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XXVII (1991), pp. 89-128.

⁵ Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di F. Mancini, Roma, Laterza, 1974, p. 128.

⁶ L'aggettivo deriva da «auricomus» (*Aeneis*, VI, v. 141), cfr. Boccaccio, *Corbaccio* cit., nota 708, p. 88.

⁷ P. Orvieto e L. Brestolini, *La poesia comico-realistica*, Roma, Carocci, 2000, p. 50.

⁸ «La famosa Thamar per il fatto che si era truccata e adornata aveva fatto supporre a Giuda di essere lì seduta per mettersi in vendita, e quindi si celava dietro il velo, facendosi passare per una meretrice per la qualità del suo abbigliamento, e, come una meretrice, egli la volle, la chiamò e mercanteggiò con lei», Tertulliano, *L'eleganza delle donne*, a cura di S. Isetta, Firenze, Nardini, 1986, pp. 122-23.

⁹ L'edizione consultata del manoscritto è l'*Edizione Critica Ipertestuale dello Zibaldone Laurenziano (Pluteo XXIX.8) autografo di Giovanni Boccaccio*, digitalizzata dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università «La Sapienza» di Roma, curata da R. Mordenti, accessibile liberamente all'indirizzo <<http://rmcisadu.let.uniroma1.it/boccaccio/>> (ultimo accesso: 6 agosto 2020). Del manoscritto è consultabile, oltre all'indice, solo l'*Elegia di Costanza* e l'*Adversus Iovinianum*. Della *Dissuasio Valerii* si è fatto riferimento all'edizione contenuta in Walter Map, *De nugis curialium. Courtiers' Trifles*, a cura di M.R. James, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 288-315.

¹⁰ Cfr. N. Maldina, *Retoriche e modelli della predicazione medievale nel Corbaccio*, «Studi sul Boccaccio», XXXIX (2011), pp. 155-87. Per i punti in cui il *Corbaccio* mostra debiti nei confronti dell'*Adversus Iovinianum*, si rimanda al commento di Giulia Natali ai §§209-249. Cfr. Boccaccio, *Corbaccio* cit., pp. 53-65.

¹¹ Sul rapporto tra il *Corbaccio* e la poesia comico-realistica toscana cfr. anche I. Castiglia, *Il labirinto d'amore. Istanze morali e ragioni artistiche nel "Corbaccio" di Giovanni Boccaccio*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 2011, pp. 69-74.

¹² Cecco Angiolieri, *Quando mie donn'esce la man' del letto*, in G. Contini (a cura di) *Poeti del Duecento. Poesia «realistica» toscana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 40.

¹³ Cfr. Boccaccio, *Corbaccio* cit., nota 890, p. 109; Contini (a cura di) *Poeti del Duecento. Poesia «realistica» toscana* cit., nota 1, p. 40; Castiglia, *Il labirinto d'amore. Istanze morali e ragioni artistiche nel "Corbaccio" di Giovanni Boccaccio* cit., pp. 69-70.

¹⁴ Riguardo al debito del Corbaccio nei confronti della sesta satira di Giovenale, si segnala lo studio di Kenneth Clarke sulle annotazioni del codice Mannelli (Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Pl. 42,1). Tra le altre cose, il saggio mostra come il copista abbia letto il monologo dello Spirito in chiave metaletteraria, come intessuto di citazioni dalla sesta satira, della quale Boccaccio si proporrebbe di reinterpretare e rinnovare i motivi misogini. Cfr. K.P. Clarke, *Taking the Proverbial: Reading (at) the Margins of Boccaccio's Corbaccio*, «Studi sul Boccaccio», XXXVIII (2010), pp. 105-44 (in particolare pp. 117-25).

¹⁵ «Ma fino a quel momento, orribile a vedersi e al contempo ridicola, la sua faccia appare gonfia per un grosso impacco di pane, o esala il fetore degli impiastri di Poppea, e al povero marito ne restano invischiata le labra», Decimo Giunio Giovenale, *Satire* cit. pp. 94-95. La vicinanza di questo passo a quello del Corbaccio è notata anche da Natali nel suo commento, cfr. Boccaccio, *Corbaccio* cit., nota 706, p. 88.

¹⁶ «Ma che l'amante non vi colga mai con i vasetti delle vostre creme! L'arte che vi fa belle sia segreta. Chi non vi schiferebbe nel vedervi la feccia sparsa sopra tutto il viso, quando vi scorre e sgocciola pesante tra i due tiepidi seni?», Publio Ovidio Nasone, *L'arte d'amare*, traduzione di E. Barelli, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 250-51.

¹⁷ R. Ferreri, *Ovidio e le Rime di G. Boccaccio*, «Forum Italicum» VIII, 1 (1974), pp. 46-55. M. Labate, *Padri e figlie: suggestioni ovidiane in una novella di Boccaccio* (Decameron 5, 7), «Dictynna» III (2006), <<https://journals.openedition.org/dictynna/218>>; S.U. Baldassarri, «*Adfluit incautus insidiosus Amor*»: la precettistica ovidiana nel *Filostrato* di Boccaccio, «Rivista di Studi Italiani», XIV, 2 (1996), pp. 20-42; B. Barbiellini Amidei, *A proposito dell'invocazione a Venere, al Sonno e al libro nella «Fiammetta»*, in A.M. Cabrini e A. D'Agostino (a cura di), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 197-213; M. Aghelu, *Due eroidi in forma di sirventese tra le rime del Saviozzo*, «Studi e problemi di critica testuale», XCV (2017), pp. 53-68; Id., *Per un commento alle Rime del Saviozzo: lettura del sirventese «O magnanime donne, in cui biltate»*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobbon, Roma, Adi editore, 2017, <http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=-cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896>.

¹⁸ Lo stesso tema è affrontato in modo molto analogo nel *De casibus*, in un capitolo che si mostra apertamente misogino già dal titolo, *In mulieres*. Cfr. Boccaccio, *De casibus virorum illustrium* I, 18, a cura di P.G. Ricci e V. Zaccaria, in Id., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. IX, Milano, Mondadori, 1998, pp. 90-101.

¹⁹ Per l'incerta storicità della figura di Trotula de Ruggiero, e per le possibili attribuzioni dei trattati che portano il suo nome si rimanda agli studi di F. Bertini e M.H. Green. Cfr. F. Bertini, *Trotula, il medico*, in *Medioevo al femminile*, a cura di F. Bertini, F. Cardini, M. Fumagalli Beonio Brocchieri, C. Leonardi, Laterza, Roma 1989, pp. 97-119; Monica H. Green (a cura di), *Trotula. Un compendio medievale di medicina delle donne*, traduzione di V. Brancone, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. LXXXIX-XCI.

²⁰ «Per far crescere lunghi i capelli... Pesta la radice di altea assieme a grasso di maiale, e dovrai farli bollire a lungo con del vino», Trotula de Ruggiero, *De ornatu mulierum* cit., pp. 290-91.

²¹ Sollimato, in *Treccani.it - Vocabolario online*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana <<http://www.treccani.it/vocabolario/sollimato/>> (ultimo accesso: 8 agosto 2020).

²² Trotula, *De ornatu mulierum* cit., p. 279.

²³ Bertini, *Trotula, il medico* cit., p. 106.

²⁴ Bertini, *Trotula, il medico* cit., p. 106. In totale ci sono giunti 131 manoscritti in latino e 52 traduzioni in varie lingue. Per un'analisi approfondita della tradizione dell'opera di Trotula e per il censimento degli esemplari manoscritti cfr. M.H. Green, *The Development of the Trotula*, «Revue d'histoire des textes», XXVI (1996), pp. 119-203.

²⁵ Cfr. Aldobrandino da Siena, *Libro degli adornamenti delle donne*, a cura di G. Manuzzi, Firenze, Tipografia del Vocabolario della Crusca, 1863.

²⁶ *Libro degli adornamenti delle donne*, in *Bibliografia dei Testi Volgari*, OVI – Istituto del CNR Opera del Vocabolario Italiano <<http://pluto.ovi.cnr.it/btv/147>> (ultimo accesso: 8 Agosto 2020).

²⁷ Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, IV, 10, Torino, Einaudi, 1992, nota 10, p. 666.

²⁸ I. Ventura, *Cultura medica a Napoli nel XIV secolo*, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso, A. Petriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012, pp. 251-88.

²⁹ A. Robin, *Una modalità di conservazione della vita: il regimen sanitatis della brigata del Decameron*, in *Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature Humeurs*, a cura di G. Alfano, A. Robin, M. Guillemont e R. Béhar, Berna, Peter Lang, 2016, pp. 53-66.

³⁰ Cfr. P.O. Kristeller, *La Scuola di Salerno. Il suo sviluppo e il suo contributo alla storia della scienza*, in Id. *Studi sulla Scuola medica salernitana*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1986, pp. 11-96.

³¹ Cfr. N. Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2015; G. Gubbini, «Pneuma»: la scuola siciliana, *la scuola medica salernitana e l'eredità in Petrarca*, «Romance Philology», LXVIII, 2 (2014), pp. 231-47.

³² Per quanto riguarda la struttura formale dell'opera, si adotta qui la tesi sostenuta da G. Sansone nella sua edizione critica, ma è argomento incerto e dibattuto. Cfr. Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, a cura di G.E. Sansone, Roma, Zauli, 1995, pp. XXIII-XLIV; C. Giunti, *Il Reggimento di Francesco da Barberino: prosa ritmica o versi sciolti?*, «Studi e problemi di critica testuale», LXIII (2001), pp. 43-74; Id., «Né parlerai rimato». *Sulla struttura formale del Reggimento e costumi di donna di Francesco da Barberino*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXXI (2010), pp. 73-111.

³³ «[...] uomo davvero lodevole per onestà di costumi e vita mirabile. Egli sebbene abbia conosciuto più i sacri canoni che la poesia, pure pubblicò alcune operette in versi splendidi (in lingua volgare), attestanti la nobiltà del suo ingegno; operette che tuttora esistono e sono apprezzate in Italia», Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, XV, 6, a cura di V. Zaccaria, in Id. *Tutte le opere* cit., vol. VII-VIII (2), pp. 1530-33.

³⁴ Sull'argomento si rimanda all'introduzione all'edizione critica curata da G.E. Sansone. Cfr. Francesco da Barberino, *Reggimento* cit., pp. XV-CII.

³⁵ L'ultimo degli *exempla*, al folio 78v, è appena introdotto con queste parole: «Una donna fue a Messina, ch'ebe nome madonna Bencara, della quale si legge che». Il testo si interrompe e segue una prima, ampia lacuna. Dopodiché, analogamente, vengono brevemente introdotte cinque ricette, ognuna delle quali è seguita da una lacuna più

breve della prima, ma comunque di diversi righi. Si tratta di un caso unico nel manoscritto, che non presenta in alcuna altra sede lacune più lunghe di due o tre parole, se si eccettuano quelle dovute alle macchie d'umido che rendono praticamente illeggibile l'ultimo folio. È possibile che il testo mancante dovesse essere scritto in un inchiostro di colore diverso, e che lo scriba abbia lasciato lo spazio vuoto per poi tornarci in seguito, cosa mai avvenuta. Il Barb. Lat. 4001 è stato consultato nella versione digitalizzata, accessibile all'indirizzo <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4001> (ultimo accesso: 03/12/2020). Si ringrazia la Dott.ssa Vitoria Laudisio Neira per la consulenza codicologica. Cfr. Francesco da Barberino, *Reggimento* cit., p. 203.

³⁶ Cfr. Tonelli, *Fisiologia della passione* cit.; S.K. Wray, *Boccaccio and the doctors*, «Journal of Medieval History» XXX (2004), pp. 301-22; *Boccaccio e la paleopatologia*, a cura di F.M. Galassi (*et al.*), «Heliotropia», XV (2018), pp. 267-80. Quando mie donn'esce la man' del letto / che non s'ha post'ancor del fattibello, (*Quando mie...* vv. 1-2)[...] quando la mattina usciva dal letto, [...] prima che posto s'avesse il fattibello, (*Corbaccio*, §398).

NUCCIO ORDINE

Un verso di Orazio nel De monade di Giordano Bruno: per una storia di un'espressione proverbiale («Est aliquid prodisse tenus») e di un tema (l'audacia nel cimentarsi in imprese difficili)

*Horace and the theme of valor over victory
in Giordano Bruno's De monade*

ABSTRACT

Nella *Cena* e nei *Furori* si ritrova un tema che ricorre con insistenza nella filosofia bruniana: quello della postura da tenere in un'impresa difficile, in cui la dignità della corsa vale più della conquista della vittoria. Nel *De monade* (1591), all'interno di un'ampia riflessione dedicata alla «sconfitta gloriosa», Bruno inserisce il primo emistichio di un verso della prima epistola di Orazio (I, 1, 32). Si tratta di una ripresa, finora rimasta ignota, caratterizzata da due varianti che investono l'avverbio e il tempo verbale: l'espressione del poeta latino «*Est quadam prodire tenus*» diventa nel poema del filosofo «*Est aliquid prodisse tenus*». Così, alla ricerca delle possibili fonti del Nolano, ho compiuto un viaggio *à rebours* che mi ha consentito di mettere in relazione la citazione bruniana con un commento alla *Lettera agli Efesini* di San Paolo redatto da Wolfgang Musculus (importante esponente della Riforma vissuto per lungo tempo in Svizzera) e con un *topos* dell'elegia latina (il tema della *recusatio*, dell'inadeguatezza delle forze di fronte a una grande impresa, unito a quello della lode per l'*audacia* mostrata comunque dall'autore) che da Properzio, passando per Pico della Mirandola e Poliziano, arriva fino a Erasmo da Rotterdam. Un viaggio che mi ha permesso di capire meglio il pensiero di Bruno (e la straordinaria rete di relazioni tessuta dal filosofo in Europa) e, nello stesso tempo, di ricostruire la parziale fortuna del verso oraziano (poi diventato gnomico fino al punto di essere usato finanche come motto associato a un'immagine) in autori e testi rinascimentali non facilmente collegabili tra loro.

In the *Cena* and the *Furori* we find a recurring theme in Brunian thought: the attitude to be adopted in a difficult undertaking in which it is more honourable to partake in the contest than to obtain victory. In *De monade* (1591), within a broad reflection dedicated to the “glorious defeat”, Bruno inserts the first hemistich of a verse of Horace's first Epistle (I, 1, 32). This borrowing, however, which has so far gone unnoticed, transforms the adverb and the verb tense of the original: Horace's phrase “*Est quadam prodire tenus*” becomes in Bruno's poem “*Est aliquid prodisse tenus*”. Thus, in search of Bruno's possible sources, I made a journey *à rebours* that allowed me to relate his quote to a commentary by Wolfgang Musculus on Saint Paul's *Letter to the Ephesians* and to a *topos* of Latin elegy (the theme of *recusatio*) which, starting with Propertius and passing through Pico della Mirandola and Poliziano, finally reaches Erasmus of Rotterdam. The journey allowed me to better understand Bruno's thought (and the extraordinary network of relationships woven by the philosopher throughout Europe) as well as to retrace the partial success of Horace's verse (which later became gnomic to the point of being used even as a motto associated with an image) in Renaissance authors and texts that have no obvious connection to each other.

*Un verso di Orazio nel De monade di Giordano Bruno:
per una storia di un'espressione proverbiale
(«Est aliquid prodisse tenus»)
e di un tema (l'audacia nel cimentarsi in imprese difficili)**

1. *Giordano Bruno e le citazioni occulte*

Le opere italiane e latine di Giordano Bruno pullulano di citazioni 'occulte'. Occulte perché non dichiarate esplicitamente, ma comunque riconoscibili: all'orecchio colto dei suoi contemporanei, infatti, la paternità di quel verso o di quell'espressione, anche in presenza di varianti, non avrebbe creato nessuna difficoltà.

Stavo inseguendo nella *Cena* e nei *Furori* un tema ricorrente nel pensiero bruniano (quello della postura da tenere in un'impresa difficile, in cui la dignità della corsa vale più della conquista della vittoria), quando mi sono imbattuto in alcuni esametri del *De monade* (1591): qui, all'interno di un'ampia riflessione dedicata alla 'sconfitta gloriosa', Bruno inserisce il primo emistichio di un verso della prima epistola di Orazio (I, 1, 32). Si tratta di una ripresa, finora rimasta ignota, caratterizzata da due varianti che investono l'avverbio e il tempo verbale: l'espressione del poeta latino «*Est quadam prodire tenus*» diventa nel poema del filosofo «*Est aliquid prodisse tenus*». Così, alla ricerca delle possibili fonti del Nolano, ho compiuto un viaggio *à rebours* che mi ha consentito di mettere in relazione la citazione bruniana con un commento alla *Lettera agli Efesini* di san Paolo redatto da Wolfgang Musculus (importante esponente della Riforma vissuto per lungo tempo in Svizzera) e con un *topos* dell'elegia latina (il tema della *recusatio*, dell'inadeguatezza delle forze di fronte a una grande impresa, unito a quello della lode per l'*audacia* mostrata comunque dall'autore) che da Properzio, passando per Pico della Mirandola e Poliziano, arriva fino a Erasmo da Rotterdam. Un viaggio che mi ha permesso di capire meglio il pensiero di Bruno (e la straordinaria rete di relazioni tessuta dal filosofo in Europa) e, nello stesso tempo, di ricostruire la parziale fortuna del verso oraziano (poi diventato gnomico fino al punto di essere usato finanche come motto associato a un'immagine) in autori e testi rinascimentali non facilmente collegabili tra loro. Nelle pagine che seguono riassumo i vari passaggi di questa *quête* filologica ed ermeneutica.

2. *L'importante non è «guadagnar il palio» ma correre con dignità: Cena ed Eroici furori*

La ricerca della verità e i tortuosi sentieri che la caratterizzano costituiscono un tema fondamentale nel pensiero di Giordano Bruno¹. Qui l'intreccio diretto tra filosofia e vita diventa un nodo essenziale che investe molte pagine delle opere italiane e latine². E, proprio all'interno di questo contesto, il Nolano si interroga sulla postura che bisogna tenere nell'avventura della conoscenza e in quella della vita. Così nel suo primo dialogo italiano, *La cena de le Ceneri* (1584), l'autore dedica appassionate riflessioni alle difficoltà che sono connaturate a qualsiasi impresa difficile da compiere. Le doti richieste e le prove da superare sono molte. Però la cosa più importante non è tanto «guadagnar il palio», ma non morire «da codardo e poltrone»:

Le cose ordinarie e facili son per il volgo et ordinaria gente. Gli uomini rari, eroichi e divini passano per questo camino de la difficultà, a fine che sii costretta la necessità a concedergli la palma de la immortalità. Giungesi a questo che, quantumque non sia possibile arrivar al termine di guadagnar il palio: correte pure, e fate il vostro sforzo in una cosa de sì fatta importanza, e resistete sin all'ultimo spirto. Non sol chi vince vien lodato, ma anco chi non muore da codardo e poltrone: questo rigetta la colpa de la sua perdita e morte in dosso de la sorte, e mostra al mondo che non per suo difetto, ma per torto di fortuna è gionto a termine tale. Non solo è degno di onore quell'uno ch'ha meritato il palio: ma ancor quello e quel altro ch'ha sì ben corso, ch'è giudicato anco degno e sufficiente de l'aver meritato, ben che non l'abbia vinto; e son vituperosi quelli ch'al mezzo de la carriera desperati si fermano, e non vanno (ancor che ultimi) a toccar il termine con quella lena e vigor, che gli è possibile [...]. Venca dunque la perseveranza: per che se la fatica è tanta, il premio non sarà mediocre (*Cena*, pp. 93-95 / 475-76).

È la postura l'elemento fondamentale, non il risultato. La vittoria non dipende solo da noi. Ma la nostra 'gara' non è finalizzata al 'palio'. Ciò che conta è l'esperienza che compiamo nel correre verso la meta. Solo durante il 'viaggio', infatti, sarà possibile 'arricchirsi', conquistando quelle conoscenze che ci renderanno uomini 'eroici', uomini 'degni', uomini in grado di combattere quotidianamente per diventare 'migliori'.

Negli *Eroici furori* (1585) Bruno riprenderà lo stesso tema della *Cena*, affrontando però, in maniera più specifica, la questione della dignità della vita. Cicada, anticipando le riflessioni del *De monade* su cui mi soffermerò

tra poco, insiste proprio sul fatto che «una degna et eroica morte» è di gran lunga migliore di «un indegno e vil trionfo»:

Cicada. Ma de gli uomini non tutti possono giongere a quello dove può arrivar uno o doi³.

Tansillo. Basta che tutti corrano; assai è ch'ognun faccia il suo possibile; perché l'eroico ingegno si contenta più tosto di cascar o mancar degnamente e nell'alte imprese, dove mostre la dignità del suo ingegno, che riuscir a perfezione in cose men nobili e basse.

Cicada. Certo che meglio è una degna et eroica morte, che un indegno e vil trionfo.

Tansillo. A cotal proposito feci questo sonetto:

Poi che spiegat'ho l'ali al bel desio,
quanto più sott'il piè l'aria mi scorgo,
più le veloci penne al vento porgo;
e spreggio il mondo, e vers'il ciel m'invio.

Né del figliuol di Dedalo il fin rio
fa che giù pieghi, anzi via più risorgo;
ch'i' cadrò morto a terra, ben m'accorgo:
ma qual vita pareggia al morir mio?

La voce del mio cor per l'aria sento:
“Ove mi porti, temerario? china,
che raro è senza duol tropp'ardimento”;

“Non temer (respond'io) l'alta ruina.
Fendi sicur le nubi, e muor contento:
s'il ciel sì illustre morte ne destina”

(*Eroici furori*, pp. 143-45 / 568-69)⁴.

Bisogna osare per mostrare la dignità del proprio ingegno. Né la tragica fine di Icaro può essere considerata un ostacolo. Quando si vola verso l'alto, quando si affrontano grandi imprese, il rischio del fallimento e della morte è inevitabile. Anche qui, ciò che conta è solcare le vette del cielo («Fendi sicur le nubi, e muor contento») senza temere «l'alta ruina».

Qualche anno dopo, nel *De monade*, Bruno spiegherà ancora meglio l'importanza di questa avventura verso la 'perfezione dell'essere umano' per dare un senso più forte alla vita.

Nel trattato (il *De monade numero et figura* viene pubblicato nel 1591 a Francoforte assieme a due altre opere latine, il *De minimo* e il *De immenso*) il Nolano analizza la 'monade' e alcune questioni che legano matematica e geometria alla filosofia e a una 'numerologia' simbolica (le relazioni, per

esempio, che alcune figure geometriche intrattengono con i 'numeri' da cui derivano). Una prospettiva che non ha niente in comune con la «ragione calcolatoria» del «gregge dei matematici o dei geometri»: qui si indagano «i numeri della natura» e «le figure naturali, per mezzo delle quali, l'ottima madre, distingue le rispettive virtù e proprietà»⁵.

Ma Bruno – cosciente delle difficoltà che potrà incontrare l'inesperto lettore: «Questo libro è difficile, lo confesso, anzi per chi non sa leggere tale scrittura riconosco che è addirittura impossibile a leggersi»⁶ – ci regala comunque stupende riflessioni sulla vita e sulla ricerca del sapere nella dedica a Enrico Giulio (duca di Brunswich e Wolfenbüttel) e in diverse pagine disseminate negli undici capitoli. Elogiando le qualità del «principe eccelso», il Nolano coglie l'occasione per ricordare a coloro «che impugnano lo scettro» di esercitare il potere «senza calpestare» i più deboli: «Te non creò Dio per disprezzare i popoli che ti devono riverire, né ti ha comandato di calpestare coloro che ti devono rispettare, come, invece, è costume di un non piccolo numero di potenti che impugnano lo scettro come strumento per asservire il popolo negletto». Per Bruno, infatti, «niente è più grave dell'arbitrio dei potenti; l'avida, rozza stirpe, potendo arbitrariamente crearsi i propri diritti, crede di toccare il cielo e di poter impunemente calpestare ogni diritto»⁷.

3. De monade: meglio preferire «una morte gloriosa» a «una vita imbellè»

Ai doveri dei principi corrispondono anche i doveri che ogni singolo individuo ha nei confronti di se stesso. Innanzitutto, la battaglia quotidiana per dare un senso alla propria vita:

Come potrà essere piacevole la vecchiaia anche per un intelletto ben dotato, se la vita è stata trascorsa inutilmente e la giovinezza se ne è volata via insulsa-mente? Vai incontro alla morte come se tu non fossi vissuto, allorché la vita, trascorso il suo tempo, ti abbandona. Sarai calpestato come un fungo di nessun conto, disprezzato come l'ombra di un infelice e di un disonorato⁸.

Una vita degna coincide con la fatica, con l'impegno, con i nobili obiettivi che ogni essere umano si propone di abbracciare. E ogni impresa lodevole, però, dovrà sempre fare i conti con ostacoli e impedimenti, proporzionati al valore stesso degli obiettivi. Ma per coloro che saranno animati da 'eroico furore' non c'è da temere, perché «qualunque impresa è possibile per chi la vuol fare»:

Non ti scoraggino gli ostacoli che ti si possono presentare, dal momento che qualunque impresa è possibile per chi la vuol fare: niente è facile che non riesca difficile per chi lo fa contro voglia. Ricercando, insistendo, incalzando, sembrerà facile ciò che, non essendo stato affrontato, è apparso troppo faticoso⁹.

Non è decisivo, è bene ricordarlo ancora una volta, raggiungere la meta. Non è dato a tutti arrivare primi al traguardo. È molto più importante compiere il percorso con dignità e con onore («tuttavia, pur non vincendo, sii ugualmente degno della vittoria e degno di sederti accanto al vincitore»). Tutto dipende dal ‘come’ corriamo. Vincere non vale se abbiamo barato. Avremo ricevuto una palma della vittoria immeritata. Basta una corretta e onorevole ‘postura’ per dare un senso forte alla vita. ‘Vivere’, in un’accezione puramente biologica, non serve a nulla: si può essere ‘morti’ vivendo una vita inoperosa, oziosa, immobile, dominata dall’ignoranza. E si può continuare a ‘vivere’, anche dopo la morte, se si combatte ogni giorno per diventare ‘uomini eroici’. Ecco perché quando viene meno la dignità morale e intellettuale, allora è meglio preferire «una morte gloriosa» a «una vita imbelles»:

Se non è stato concesso a tutti di raggiungere la meta e riportare la palma della vittoria, poiché questo tocca ad uno soltanto, tuttavia, pur non vincendo, sii ugualmente degno della vittoria e degno di sederti accanto al vincitore e sii partecipe di quelle lodi che la sorte ti ha negato. Non è un disonore l’essere vinto, se ti sei dimostrato valoroso nella lotta. Come disse quel gallo: «Al termine della vita, non ingloriosamente mi addentro nelle tenebre: sebbene mi sia toccato di soccombere nel primo combattimento, per me è sufficiente questo: sono caduto in battaglia; ho messo a confronto la mia forza, la molle vecchiaia non mi ha consegnato, pigro per l’età, alla morte tra le galline. Ho combattuto, è già molto: ho creduto di poter vincere (ma alle membra venne negata la forza dell’animo) e la sorte e la natura hanno represso ogni velleità ed ogni sforzo. È già qualcosa l’essersi cimentati: la vittoria, mi sembra, è nelle mani del Fato; per quel che mi riguarda ho fatto il possibile e ciò che mi appartiene non lo potranno negare né i secoli futuri né ciò che appartiene al vincitore cioè il non aver temuto la morte ed il non aver consentito ad alcun mio simile di anteporre una morte gloriosa ad una vita imbelles. Il valore ha potuto emulare la gloria»¹⁰.

Nel lessico di queste pagine – oltre alle riflessioni sul palio avanzate nella *Cena* – è possibile ritrovare molti elementi del programma che la Fatica aveva già annunciato nello *Spaccio*: non basta «vivere», bisogna «ben vivere» («e non far ch’io mi prometta cosa per quanto viva, ma per quanto ben viva»: p. 311 / 310)¹¹.

4. «*Est aliquid prodisse tenus*»: il commento di Musculus e di san Tommaso alle lettere di san Paolo e un'epistola di Orazio

Ma c'è di più. Meritano un'attenzione particolare alcuni versi che costituiscono il cuore del discorso tenuto dal gallo nel *De monade*. Dopo aver sottolineato il suo sforzo per combattere con onore («Pugnavi, multum est» [«Ho combattuto, è già molto»]), il nobile volatile ribadisce: «*Est aliquid prodisse tenus; quia vincere fati / in manibus video esse situm*» [«È già qualcosa l'essersi cimentati: la vittoria, mi sembra, è nelle mani del Fato»]. Ho potuto trovare un solo antecedente del primo emistichio del primo verso decisivo: «*Est aliquid prodisse tenus*», infatti, figura tal quale nel commento (intitolato *In epistolas Apostoli Pauli, ad Galatas et Ephesios* e pubblicato a Basilea nel 1561)¹² che Wolfgang Musculus (Müslin, Meuslin o Maüslin) dedica a un passo della *Lettera agli Efesini* di san Paolo:

[*In virum perfectum, inquit, in mensuram plene adultæ ætatis Christi.*] *Est aliquid prodisse tenus* [È già qualcosa l'essersi cimentati], come dice quel poeta. Tuttavia, il ministero del vangelo non ci è stato dato solo per questo, cioè perché arriviamo alla fede e al riconoscimento di Cristo: ma a noi si chiede di crescere e avanzare nell'una e nell'altra cosa, finché non abbiamo cessato di essere semplici e infantili in Cristo, ma siamo cresciuti fino al raggiungimento dell'età virile [*il sottolineato è sempre mio*]¹³.

Musculus (1497-1563) – importante esponente della Riforma, vissuto diversi anni in Svizzera, tra Basilea e Berna¹⁴ – commenta il quarto capitolo della lettera, in cui san Paolo parla delle implicazioni nella vita pratica delle verità enunciate nei primi tre capitoli. Qui l'espressione «*ut ille ait*» [‘come dice quel poeta’] contiene un segnale molto forte: Musculus, infatti, la usa per evocare un importante precedente che il lettore colto dell'epoca non avrebbe avuto difficoltà a individuare. Ma della formula «*Est aliquid prodisse tenus*» non c'è traccia nella letteratura classica (su questa questione ritornerò tra poco). Era necessario, quindi, allargare il campo di indagine per risalire al verso o ai versi di cui, effettivamente, Musculus si era servito per plasmare la sua espressione. Non c'è dubbio che il teologo trovi la sua fonte in un esametro della prima epistola di Orazio: «*Est quadam prodire tenus, si non datur ultra*» [‘Si può avanzare un poco, se più oltre non è concesso’]¹⁵. «*Est aliquid prodisse tenus*» è una *variatio* di «*Est quadam prodire tenus*». La contiguità delle due espressioni – oltre a giustificarsi sul piano della memoria del significante (la ripresa segue molto da

vicino la prima parte dell'esametro oraziano) – trova un indiscutibile riscontro sul piano dei contenuti. Sul costruito latino gravemente zoppi-cante, perché la preposizione *tenus* verrebbe a trovarsi senza la sua reggenza, mi soffermerò nel paragrafo successivo.

Orazio, infatti, invitato da Mecenate a continuare la sua attività di poeta lirico, ribadisce proprio nella prima delle sue *Epistole* l'intenzione di abbandonare questa strada per abbracciare, all'interno di un orizzonte filosofico, la ricerca del vero e dell'onesto («Nunc itaque et versus et cetera ludicra pono: / quid verum atque decens curo et rogo et omnis in hoc sum» ['Dunque / ora abbandono la lirica e i giuochi; / al vero, alle virtù mi volgo e curo, / a questo solo attendo'])¹⁶. E per riuscire nel suo intento, il Venosino considera necessaria l'adesione ad alcuni principi morali: fuggire il vizio e l'ignoranza («Virtus est vitium fugere et sapientia prima / stultitia caruisse» ['La prima virtù / è la fuga dal vizio, la saggezza / non essere ignoranti'])¹⁷; considerare l'oro inferiore al valore della virtù («Vilius argentum est auro, virtutibus aurum» ['L'argento è vile più dell'oro, e l'oro / delle virtù'])¹⁸; imparare a sfidare, con la schiena dritta, la Fortuna per diventare un uomo libero («an qui Fortunae te responsare superbae / liberum et erectum praesens hortatur et aptat?» ['o chi al tuo fianco ti esorta e fa capace / di resistere libero ed eretto / ai colpi che c'infligge la Fortuna?'])¹⁹; ambire alla sapienza, perché nessuno è più ricco e più potente di chi sa («Ad summam: sapiens uno minor est Iove, dives, / liber, honoratus, pulcher, rex denique regum / praecipue sanus, nisi cum pituita molesta est» ['In conclusione: il sapiente è inferiore / soltanto a Giove, è ricco, rispettato / singolarmente sano – se il catarro / non lo disturba'])²⁰.

La prima epistola oraziana, insomma, diventa un invito a considerare la filosofia come un prezioso strumento per orientarsi nel difficile cammino verso la personale ricerca della perfezione, dove anche i piccoli passi possono assumere un valore positivo. Qui il Venosino si presenta nelle vesti di chi cerca la verità senza legarsi a nessuna scuola («nullius addictus iurare in verba magistri» ['non mi sono legato a garantire la parola di alcun maestro'] I, 1, 14). Si tratta di riflessioni filosofiche in grande sintonia con l'antidogmatismo di Bruno e con la sua visione dinamica della *venatio sapientiae*, concepita come un'infinita caccia che non approderà mai alla conquista definitiva della conoscenza²¹.

Del nostro esametro oraziano, non a caso si era ricordato anche un umanista fiorentino fortemente interessato alle relazioni tra letteratura e filosofia: Angelo Poliziano infatti, in un verso di una delle sue *Silvae*, inti-

tolata *Ambra*, evoca il *prodire tenus* all'interno di un elogio dell'eloquenza di Omero e della forza delle sue parole nel penetrare la mente («scit et unde moveri / et quo sit *prodire tenus*» ['sa da qual punto prendere le mosse / e fino a dove spingersi'])²².

Ma le esortazioni di Orazio, *mutatis mutandis*, possono anche essere adattate alle scelte morali che il credente deve compiere per abbracciare la virtù e il bene. Vorrei ancora segnalare, ai fini della mia indagine, due elementi interessanti che figurano in due passi dell'esegesi di san Tommaso alla *Lettera agli Efesini* di san Paolo commentata da Musculus. Il grande filosofo domenicano, infatti, è convinto che il nucleo centrale dell'insegnamento paolino si fondasse soprattutto sul tema della grazia e che la *Lettera agli Efesini* discutesse, in particolare, la necessità di conservare l'unità della Chiesa²³.

Nel primo passo san Tommaso, analizzando la libertà della volontà divina, ricorda che Dio «vuole incoronare Pietro perché ha ben combattuto» [*vult coronare Petrum, quia legitime certavit*]²⁴: qui (e, in maniera allusiva, nel caso del combattente gallo del *De monade*) mi pare evidente che vi sia un preciso rinvio a un brano della seconda lettera di san Paolo a Timoteo. L'apostolo di Tarso, infatti, nel capitolo dedicato al suo testamento spirituale ricorda la sua battaglia e il relativo premio della vita eterna: «Bonum certamen certavi, cursus consummavi, fidem servavi; in reliquo reposita est mihi iustitiae corona [...]» ('Ho combattuto la buona battaglia, ho terminato la corsa, ho conservato la fede. Ora mi aspetta la corona di giustizia': 4, 7-8)²⁵. Nell'espressione paolina il tema del combattimento si coniuga con quello della corsa e della corona che Dio assegna a chi taglia il traguardo. Nella *Prima lettera ai Corinzi*, in maniera più esplicita, san Paolo incita i fedeli a correre per arrivare primi: «Nescitis quod hi, qui in stadio currunt, omnes quidem currunt, sed unus accipit bravium?» ('Non sapete che i corridori nello stadio corrono tutti, ma uno solo ottiene il premio?': 9, 24). Adesso non è difficile cogliere le differenze tra l'uso della metafora agonistica in san Paolo e in Bruno: se l'apostolo mette l'accento sulla necessità di arrivare primi, il Nolano invece insiste sull'importanza della postura da tenere durante la corsa («Non solo è degno d'onore quell'uno che ha meritato il palio: ma ancor quello e quel altro c'ha sì ben corso»)²⁶.

L'altro passo commentato riguarda il quarto capitolo della *Lettera agli Efesini* (proprio quello in cui Musculus adopera l'espressione «*Est aliquid prodire tenus*»), in cui Tommaso evoca il ruolo della *sinderesi* nell'azione umana. L'uomo, per agire rettamente, deve affidarsi a tre

principi che già possiede interiormente (la ragion pratica, la *sinderesi* e la legge di Dio):

Perciò ogni qualvolta uno viene diretto da questi tre elementi ordinati l'un l'altro, cosicchè l'azione sia ordinata secondo il giudizio della ragione e la ragione giudichi secondo la retta conoscenza, ossia la *sinderesi*, e la *sinderesi* sia ordinata secondo la legge divina, allora l'azione è buona e meritoria²⁷.

Ora le coincidenze cominciano a essere davvero tante. Innanzitutto, è ben noto l'interesse di Bruno per san Paolo (si pensi al tema del vasaio, il *figulus*, evocato nella *Cabala del cavallo pegaseo* e, più in generale, alle severe critiche destinate a colpire la teoria della predestinazione)²⁸. E non bisogna dimenticare che anche Orazio è fortemente presente nelle opere italiane. E addirittura, nel *De la causa*, il Nolano cita esplicitamente un verso proprio della prima epistola su cui ci siamo lungamente soffermati²⁹. Così ci pare altamente probabile che il Nolano, onnivoro lettore, abbia potuto avere tra le mani, durante il suo soggiorno a Ginevra o a Parigi³⁰, anche il commento di Musculus alle lettere paoline. Con occhio vigile proprio sulla quarta parte del commento alla *Lettera agli Efesini*, su cui si era già soffermato san Tommaso evocando il tema della *sinderesi*, molto caro a Bruno. Tema che, pur ricorrendo in altre opere dell'Aquinate³¹, non sarebbe comunque sfuggito all'attenzione del nostro filosofo campano. Il Nolano, infatti, evoca a più riprese la *sinderesi* nelle sue opere. Nell'*Epistola esplicatoria* dello *Spaccio*, per esempio, sarà lo stesso Giove a ricordarne l'importante ruolo nella sua riforma celeste:

Nel giorno dunque che nel cielo si celebra la festa de la Gigantoteomachia (segno de la guerra continua e senza triegua alcuna che fa l'anima contra gli vizii e disordinati affetti) vuole effettuar e definir questo padre quello che per qualche spacio di tempo avea proposto e determinato: come un uomo, per mutar proposito di vita e costumi, prima vien invitato da certo lume che siede nella specola, gaggia o poppa de la nostra anima, che da alcuni è detto "*sinderesi*", e qua forse è significato quasi sempre per Momo. Propone dunque a gli dèi, ciò è essercita l'atto del raziocinio del interno consiglio, e si mette in consultazione circa quel ch'è da fare; e qua convoca i voti, arma le potenze, adatta gl'intenti: [...]. All'ora si dà spaccio a la bestia trionfante, cioè a gli vizii che predominano, e sogliono conculcar la parte divina; si ripurga l'animo da errori, e viene a farsi ornato de virtudi: e per amor della bellezza che si vede nella bontà e giustizia naturale, e per desio de la voluttà conseguente da frutti di quella, e per odio e téma de la contraria difformitade e dispiacere. Questo s'intende accettato et accordato da tutti et in tutti gli dèi: quando le virtudi e potenze de l'anima

concorreranno a faurir l'opra et atto di quel tanto che per giusto, buono e vero definisce quello efficiente lume; ch'addirizza il senso, l'intelletto, il discorso, la memoria, l'amore, la concupiscibile, l'irascibile, la *sinderesi*, l'elezione: facultadi significate per Mercurio, Pallade, Diana, Cupido, Venere, Marte, Momo, Giove et altri numi (pp. 29-33 / 185-87; corsivo mio).

La *sinderesi* – che Bruno aveva già menzionato nel *Sigillus sigillorum*³² e che riprenderà successivamente negli *Eroici furori*³³, nel poema francofortese *De immenso*³⁴ e nella *Lampas triginta statuarum*³⁵ – è la coscienza naturale, fondata su basi razionali, che può condurre l'uomo a compiere la metamorfosi, a combattere i vizi, a dare «spaccio a la bestia trionfante», a impegnarsi nella vita pratica per perseguire il bene. Si tratta di un concetto chiave nella sua filosofia morale. Non c'è da stupirsi, quindi, se l'interesse per questi temi abbia potuto provocare l'incontro, passando per san Paolo e san Tommaso, tra Bruno e il commento di Musculus dove appare, lo ripeto, la stessa espressione presente nel *De monade* («Est aliquid prodisse tenus») da cui sono partito per compiere questo viaggio a ritroso. Alla stessa maniera, non è difficile immaginare la contiguità tra i precetti morali enunciati da Orazio nella sua prima epistola e le tesi sostenute da Bruno negli eroici versi autobiografici che ho sin qui analizzato.

5. «*Est quadam prodire tenus*»: la tradizione manoscritta delle *Epistole* di Orazio, il commento di Nicodemus Frischlin (1587) e la raccolta di Polycarpus Olpkenius (1615)

La presenza del verso oraziano («*Est quadam prodire tenus*») nel commento di Musculus con la stessa forma che figurerà nel *De monade* («*Est aliquid prodisse tenus*») avrebbe potuto far pensare a una possibile origine nella tradizione manoscritta oraziana. Ma il verso in tradizione diretta ci è pervenuto solo nella forma «*Est quadam prodire tenus*, si non datur ultra». E con la stessa forma appariva anche nell'autorevolissimo codice di Blandigny (il *Blandinius vetustissimus*), che purtroppo andò distrutto in un incendio divampato nel 1566 nell'Abbazia benedettina di Saint-Pierre-au-Mont-Blandin a Gand e le cui lezioni furono fortunatamente conservate nelle edizioni di Orazio del filologo fiammingo Jacques de Crucque (latinizzato Cruquius) pubblicate ad Anversa tra il 1565 e il 1579.

Nelle edizioni critiche delle opere oraziane di Friedrich Klingner e di Stephan Borzsák è registrata solo la variante «quodam» («*Est*

quodam prodire *tenus*») con l'ablativo neutro del pronome, attestata in alcuni manoscritti e in numerose edizioni antecedenti a quella settecentesca di Richard Bentley (1711). A partire da quest'ultimo – in sintonia con quanto aveva già voluto nella seconda metà del Cinquecento il grande latinista francese Denis Lambin, nella sua edizione che sarà considerata la più autorevole fino ai primi anni del XVIII secolo³⁶ – l'ablativo femminile «*quadam*», in tmesi rispetto a «*tenus*», fu considerato il testo genuino, anche in ragione di altre costruzioni analoghe a «*quadamtenus*» («*quatenus*», «*aliquatenus*», «*hactenus*», «*eatenus*», «*illatenus*»)³⁷.

Adesso appare molto possibile, per non dire quasi certo, che la citazione oraziana, nella forma usata da Musculus prima e da Bruno poi, possa derivare da un errore di memoria banalizzante, passato successivamente da un autore all'altro per via di citazioni e non per accesso diretto a un qualche filone tradizionale del testo di Orazio. Errore favorito, probabilmente, anche da scarsa familiarità con l'uso di *est* (nel senso di *licet*) e, al contrario, dalla familiarità con la locuzione *est aliquid*, intesa nel senso di «è già qualcosa» («ha una qualche importanza», «vale la pena»). Probabilmente per i lettori rinascimentali la sostituzione di *quadam* (o *quodam*) con *aliquid* rendeva più facile la lettura del verso, anche se aveva la non trascurabile conseguenza di rendere il costrutto latino gravemente zoppicante, perché la preposizione *tenus* verrebbe a trovarsi senza la sua reggenza: vocabolari³⁸ e grammatiche³⁹ non ne registrano, infatti, un uso avverbiale. Per quanto riguarda invece il tempo verbale, la scelta di *prodisse* al posto di *prodire* potrebbe far pensare all'impiego, usato spesso anche in poesia come Albert Howard ha dimostrato⁴⁰, dell'infinito perfetto senza valore di *perfectum*, agevolato in questo caso proprio dalla precedente variazione *est aliquid*: «è già qualcosa essere avanzati fino a un certo punto».

Del resto, una possibile spiegazione della banalizzazione si può ricavare indirettamente da alcuni commenti al verso oraziano, nei quali (anche laddove nel testo appare la forma corretta «*Est quadam prodire tenus*») gli interpreti intendono appunto *est* nel senso di *est aliquid*. È il caso, solo per citare un autore molto importante ai fini di questa indagine, del commento di Nicodemus Frischlin (1547-1590), pubblicato a Francoforte nel 1587. Così, infatti, si esprime l'umanista e poeta tedesco nella sua parafrasi del verso: «*Est certe aliquid quâdam tenus prodire, & qualemcumque rei cognitione assequi: si perfecta haberi non possit*»⁴¹. Un'interpretazione ancora avvalorata da Concetto Marchesi⁴², ma poi ricordata, solo per essere scartata, da Antonio La Penna⁴³ e Paolo Fedeli⁴⁴.

In ogni caso, trecento anni dopo il commento di Frischlin, anche l'autorevole filologo tedesco Adolf Kiessling (1889) spiegherà il significato di *est* nel senso di *est aliquid*:

est nicht = *licet*, was neben si non datur ultra, nämlich über die durch *quadamtenus* bezeichnete Grenze hinaus, recht müssig wäre, sondern wie sat., II 5, 103 im Sinne eines *est aliquid* es ist schon der Mühe wert⁴⁵.

Mi sono soffermato sul commento di Frischlin soprattutto per i suoi rapporti con il Nolano. L'umanista tedesco giunge a Wittenberg nel luglio del 1587, come certifica l'albo accademico in cui è registrata la sua immatricolazione in qualità di «philosophiae et medicinae doctor comes Palatinus»⁴⁶. In questa stessa città, Bruno era approdato l'anno prima e il 20 agosto del 1586 anche lui risultava iscritto nell'albo dell'università («Iordanus Brunus Nolanus doc. Italus»)⁴⁷. I due si conobbero e si frequentarono. Ma la loro relazione, secondo una testimonianza annotata in un'inventario manoscritto di Martin Crusius intitolata *Contra Frischlinum*, finì per deteriorarsi. Il Crusius, professore di retorica a Tubinga e nemico giurato del Frischlin, racconta che Bruno gli avrebbe espresso personalmente giudizi negativi sull'umanista tedesco. Quest'ultimo, infatti, avrebbe raccontato al Nolano della generosità di Rodolfo II a Praga, da cui lui stesso aveva ricevuto un ricco stipendio, illudendolo probabilmente sulla facilità di ottenere un onorevole sostegno economico:

21 Novembris [1588] mihi D. Iordanus Brunus Italus Nolanus (qui Witenbergae privatim docuerat) dicit, cum Frischlinus iactasset se habere quotannis 300 taleros a Cesare, se credidisse, et Pragam abiisse, spe a Cesare pro se quoque consequendi, sed frustra⁴⁸.

Ora non è difficile immaginare che il Frischlin, una volta giunto a Wittenberg nel 1587 con il suo commento a Orazio appena stampato a Francoforte⁴⁹, abbia avuto occasione di parlare del poeta latino con Bruno che in quella città, grazie anche alla pubblicazione di diverse sue opere⁵⁰, era già conosciuto e seguito da un gruppo di allievi, tra cui Hieronymus Besler, Gregor Schönfeld e uno sconosciuto I.M.N.⁵¹.

Ma la ripresa del verso nella forma «*Est aliquid*» appare addirittura nel titolo di una rarissima raccolta di testi parodici oraziani pubblicata nel 1615 a Braunschweig. L'unico esemplare conosciuto è conservato nella biblioteca di Wolfenbüttel: *Parodiarum Horatianarum manipulus: Horatius Est*

*aliquid prodire tenus, si non datur ultra*⁵² (fig. 1). Ne è autore un misterioso Polycarpus Olpkenius (Polycarp Olpkenius) di cui, nonostante accurate ricerche, non sono riuscito a trovare nessun accenno biografico. L'unica occorrenza di un «Polycarpus Olpkenius Brunsvicensis», datata 24 maggio 1605, figura nell'elenco degli studenti registrati nell'Album Academiae Helmstadiensis⁵³. Se dovesse trattarsi della stessa persona (come è molto probabile, viste la rarità del cognome e la corrispondenza del luogo di stampa della raccolta oraziana, Braunschweig, con la città da cui proviene il nostro misterioso personaggio), entrerebbe in gioco un'altra coincidenza. A Helmstedt, infatti, soggiorna anche Giordano Bruno, iscritto nell'Albo dell'Academia Iulia il 13 gennaio del 1589 («Jordanus Brunus Nolanus Italus»)⁵⁴. Qui, ancora una volta, la presenza del Nolano non passa inosservata: il 1 luglio 1589 pronuncia l'accorata *Oratio consolatoria* (poi stampata lo stesso anno dal famoso incisore e tipografo dell'Università Iacobus Lucius) in occasione della morte del duca Giulio di Braunschweig, avvenuta il 3 maggio; compone alcuni trattati, pubblicati postumi nell'edizione ottocentesca delle opere latine, in cui riflette sulla tradizione magica e sui 'vincoli' che essa può generare; riceve dal duca Enrico Giulio, succeduto al padre, un dono di cinquanta fiorini e a lui dedicherà nel 1591 proprio il *De monade*, in cui figura il nostro verso oraziano⁵⁵; partecipa il 13 aprile del 1590 a una disputa organizzata da Johannes Heidenreich, autorevole professore di teologia nell'Università di Helmstedt nel decennio 1588-1598, di cui parla il suo allievo Hieronymus Besler in una lettera inviata il 15 aprile dello stesso anno allo zio Wolfgang Zeileisen; e, infine, viene scomunicato da Gilbert Voët, esponente di spicco della Chiesa luterana di Helmstedt, contro cui Bruno scrive una lettera indirizzata al prorettore dell'Università Daniel Hoffmann⁵⁶.

Mentre rimane difficile, se non impossibile, ipotizzare un incontro tra Bruno e Polycarpus Olpkenius, (l'iscrizione di quest'ultimo [1605] nell'Albo degli studenti dell'Università di Helmstedt avviene quindici anni dopo la partenza del filosofo), rimane comunque interessante il fatto che in quello stesso *milieu*, anche a distanza di tre lustri, restasse vivo l'interesse per il verso di Orazio, a tal punto da essere utilizzato nel titolo della raccolta. Una riflessione a parte, per soffermarmi ancora su un piccolo dettaglio, merita il motto che appare nel frontespizio della rara operetta dell'Olpkenius: «Per Angusta Ad Augusta» («per vie anguste ad auguste cose»). Pur sembrando molto distante dall'esametro oraziano, a causa dell'apparente evocazione del successo, la sentenza potrebbe esprimere invece una contiguità con l'interpretazione del nostro verso

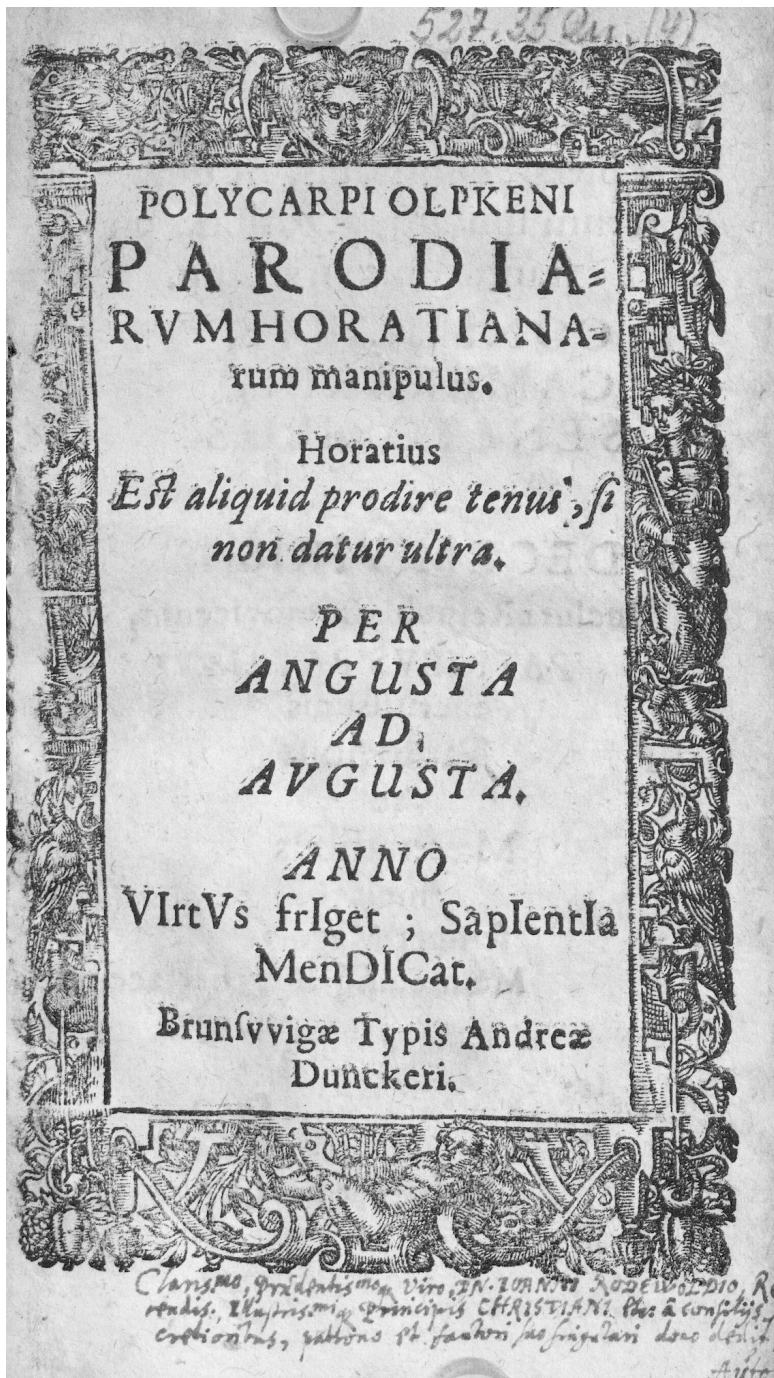
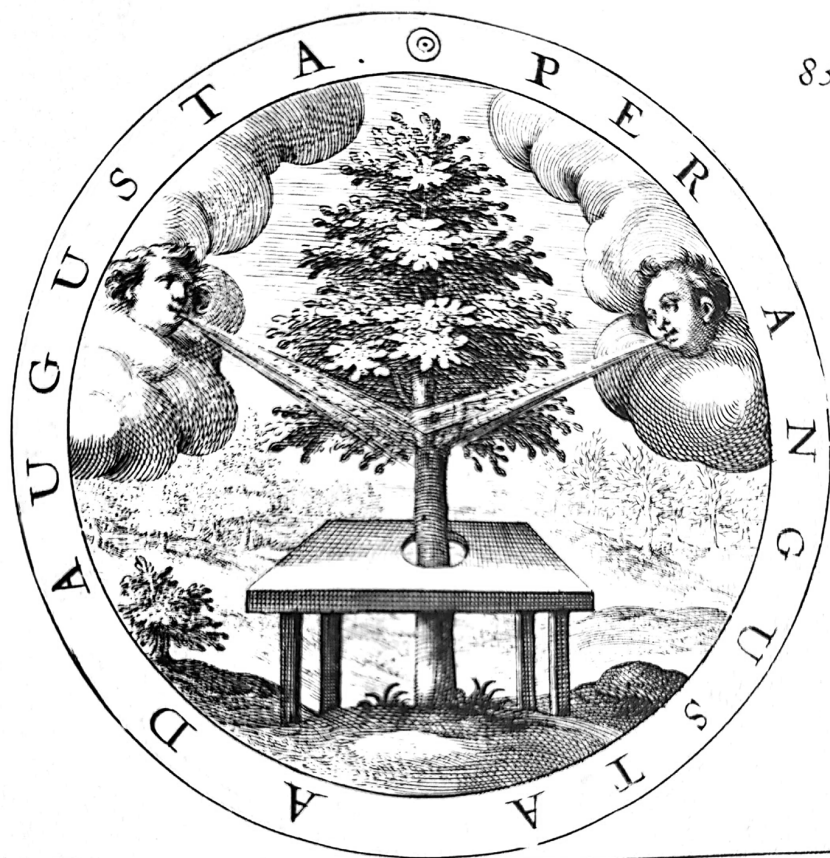


Fig. 1. P. Olpkenius, *Parodiarum Horatianarum manipulus* [...], Brunsvigae, Dunckerus, 1615.

© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

<<http://diglib.hab.de/drucke/527-35-quod-4s/start.htm>> (CC BY-SA).>



*ANGUSTIS, AUGUSTA, vijs petit ARDUA VIRTUS,
Non datur, ad Cœlum currere lata via .*



Fig. 2. (vd. nota 57) G. Rollenhagii, *Selectorum Emblematum. Centuria secunda*, c. 85
<<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t8w95j62b&view=1up&seq=197>>
Public domain.

proposta da Bruno: ogni percorso ambizioso (indipendentemente dalla sua riuscita) non solo richiede la necessità di percorrere strade poco battute ma deve fare i conti con le difficoltà e con il rischio del fallimento connaturato all'audacia dell'impresa che si vuole compiere⁵⁷ (fig. 2).

6. Tra Quattrocento e Settecento: altri esempi dell'uso proverbiale del verso di Orazio

Adesso, dopo aver inseguito il verso oraziano in vari testi rinascimentali, mi pare evidente che la sua fortuna, soprattutto nella forma 'banalizzata', sia dovuta alla sua forza gnomica, alla sua capacità di trasformarsi in locuzione proverbiale capace di valere, nello stesso tempo, come dichiarazione di modestia dell'autore, come attestazione della difficoltà dell'impresa, come incitazione a proseguire anche se non si raggiungerà la meta definitiva, come presa di coscienza dell'aver già fatto abbastanza e come preparazione alla probabile caduta quando si è giunti molto in alto.

Coluccio Salutati, uno dei più importanti esponenti della cultura umanistica, ricorda l'esametro oraziano nel suo *De laboribus Herculis*, in cui analizza il mito del grande eroe greco, assunto a simbolo della capacità umana di confrontarsi con limiti e ostacoli. Aspirare alla perfezione, anche se non la si raggiunge, aiuta comunque a compiere passi in avanti:

Habent singule, habent et omnes latitudines suas et proprietates intra quas, licet ad illam non possit perfectionem accedi, laudabiliter tamen versamur et excellimus. Discamus igitur et quantum possum proficiamus. Nam ut inquit Flaccus, licet tantum «non possis oculo quantum contendere Linceus, non tamen iccirco contemnas lippus inungi; nec quia desperes invicti membra Gliconis, nodosa corpus nolis prohibere ciragra». Etenim ut ipse idem subiecit: «*Est quoddam prodire tenus, si non datur ultra*»⁵⁸.

Sempre in ambito fiorentino, Francesco da Castiglione riprende il verso oraziano in una lettera indirizzata il 21 dicembre 1469 a Lorenzo e Giuliano de' Medici in occasione della morte del loro padre Piero. In questa consolatoria, l'esperto grecista e teologo ricorda i suoi giovanili carmi latini inviati a Cosimo e a Piero per sottolineare la sua decisione di aver abbandonato la poesia con l'obiettivo di dedicarsi a studi di carattere più elevato: «Missa iam haec omnia feci ad gravioraque post ea tempora me studia contuli, etsi in utroque parum profeci. Sed, iuxta Venusinum poetam, "*Est quadam prodire tenus, si non datur ultra*"»⁵⁹.

Sulla base della provenienza geografica degli esempi da me reperiti mi

pare che, in un primo momento, la diffusione più ampia sia avvenuta soprattutto in ambienti svizzeri e tedeschi, principalmente attraverso opere di autori protestanti. All'alba del Cinquecento, l'espressione ricorre in Johannes Murmellius (circa 1480-1517), erudito umanista e professore a Münster, che eserciterà una notevole influenza sul celebre teologo tedesco Johannes Bugenhagen, ministro della chiesa luterana di Wittenberg e riformatore del clero nelle città di Brunswick e di Wolfenbüttel. Nel suo *Officium discipulorum*, in apertura del capitolo 3 dedicato a ciò di cui un buon studente ha bisogno per diventare un uomo istruito, la forma proverbiale serve a indicare proprio la difficoltà dell'impresa:

At difficillimum est inquires universa illa consequi, quod partim fortuna, partim ipse sibi homo, deus solus omnia praestare potest. Fateor equidem, hoc arduum esse, et longe difficillimum ideoque doctos homines in omni saeculo paratos fuisse testor. Verum quamvis pauca desint, nemo ob id litterarum studiis se abdicet. *Est aliquo prodire tenus, si non datur ultra*. Non omnes Aristoteles aut Cicerones aut Hieronymi Aurelii esse possumus, neque ea ingenii felicitas, quae in Johanne Pico nuper fuit omnibus contigit⁶⁰.

Nella Basilea di Musculus, all'interno di un dibattito sulle relazioni tra medicina razionale e medicina empirica, anche l'umanista Theodor Zwinger usa l'espressione oraziana come formula proverbiale in una lettera indirizzata nell'estate del 1575 al galenista Gregor Horst:

ignorasse vero neutiquam pudendum ei, qui Naturam dei famulam et ministram sapientissimam esse norit, satisque habeat *quadam prodire tenus, cum non datur ultra* (il corsivo è mio)⁶¹.

Anni dopo, nell'edizione rivista e ampliata del suo *Theatrum humanae vitae* (1586) stampata sempre a Basilea, Zwinger riprenderà lo stesso verso oraziano nella forma «Est aliqua prodire tenus»:

Singularium observatio indefinita est nec a quoquam mortalium perfecte comprehendi potest. Attamen *est aliqua prodire tenus, si non datur ultra*. Quicquid scimus, inquit Plato, vel per nos ipsos invenimus, vel ab alio didicimus (il corsivo è mio)⁶².

Ma nel 1592, ancora in Svizzera, l'espressione viene associata a una figura, assumendo ormai un ruolo emblematico. Nella traduzione italiana dei *Salmi* a cura di Giulio Cesare Pascali, infatti, si trova una xilografia, nella cui cornice ovale (caratterizzata, in basso, da un pellicano intento a nutrire i suoi tre pulcini) appare il motto «Est aliquid prodire tenus» (fig. 3). Collo-

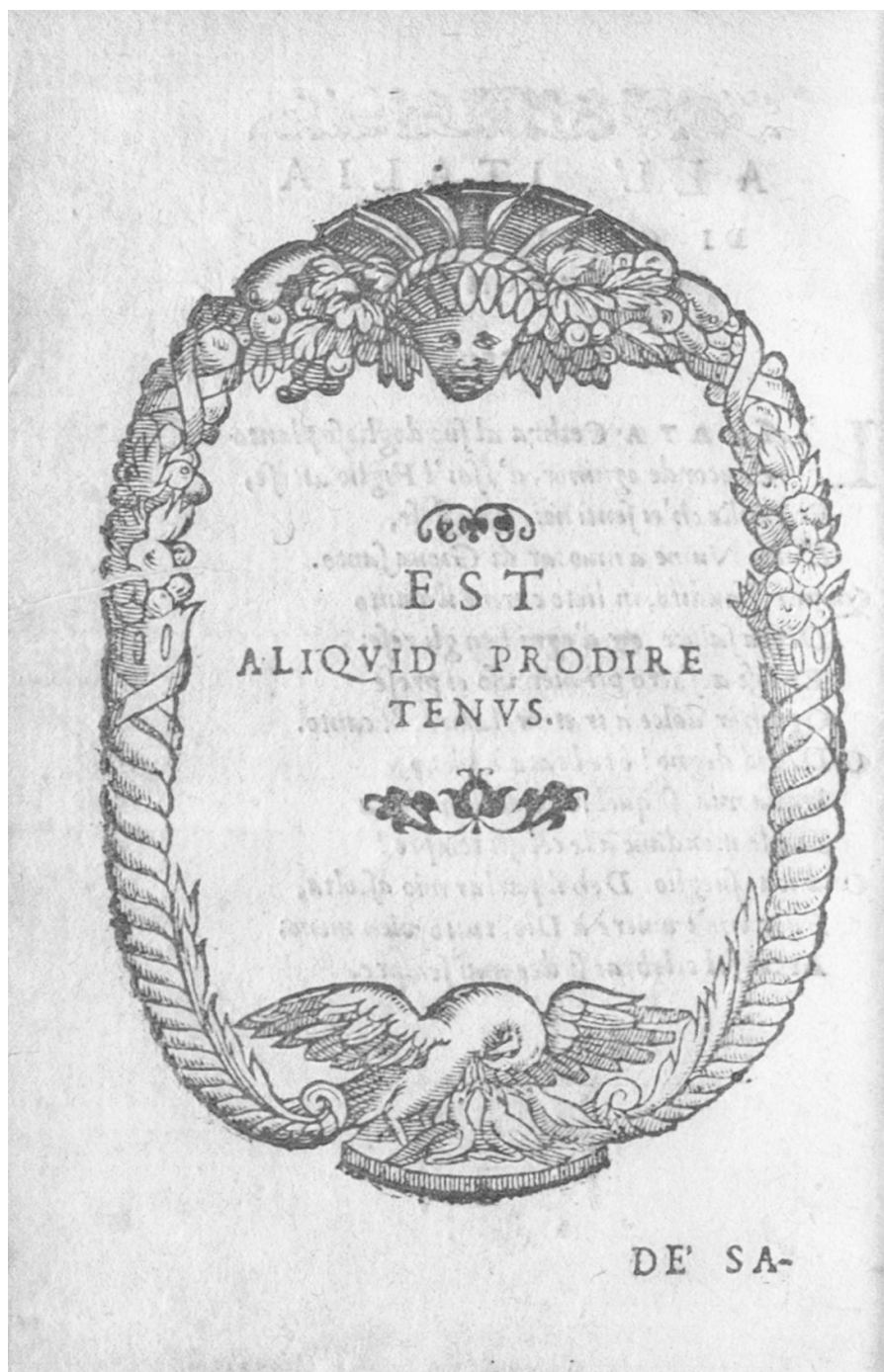


Fig. 3 G.C. Paschali, *De' sacri Salmi di Davide*, Geneva, per Iacopo Stoer, 1592.
<<https://doi.org/10.3931/e-rara-6672>> Public domain.

cata subito dopo il sonetto «All'Italia» e prima dei *Salmi*, l'immagine allude probabilmente alla difficile impresa dell'autore non solo sul piano della traduzione e delle scelte metrico-stilistiche: diffondere temi cari ai riformati, in una realtà come quella italiana di fine Cinquecento, non era certo una facile missione⁶³. L'identico motto – collocato all'interno di una cornice meno elaborata, con in basso raffigurato un vaso di frutta o di verdure – ritorna in chiusura delle *Rime spirituali*⁶⁴ dello stesso Pascali (fig. 4), dedicate a Orazio Micheli, il cui padre Francesco era stato un importante punto di riferimento per i riformati italiani in esilio a Lione e a Ginevra⁶⁵.

Si tratta di un esempio eloquente di interazione tra parole e immagini sulla scia dello straordinario successo dei libri di emblemi ('inventati' da Andrea Alciato)⁶⁶ e in perfetta sintonia con il dibattito rinascimentale sulle relazioni tra poesia e arte (alimentato, soprattutto, dall'oraziano *ut pictura poesis*)⁶⁷. L'interesse per la lirica del Venosino anche in questo ambito troverà, quindici anni dopo i due lavori del Pascali, una importante testimonianza in un volume interamente composto dalle sentenze tratte dai suoi componimenti: nel 1607, infatti, viene pubblicata ad Anversa la raccolta *Q. Horatii Flacci Emblemata* a cura di Otto Van Veen (latinizzato in Otto Vaenius), illustre incisore e maestro di Rubens. Un'opera che conferma – a partire dal titolo (è probabilmente l'unico caso in cui il nome del poeta che la ispira campeggia nel frontespizio) e dalle numerose ristampe e traduzioni – la forza gnomica dei versi oraziani e il loro uso in chiave moralistica. Qui, collegato al motto «Minerva duce» e al tema della virtù castigatrice dei vizi, ritroviamo il nostro esametro nella forma «Est quodnam [sic] prodire tenus, si non datur ultra» (figg. 5 e 6)⁶⁸.

Ma è tempo di ritornare alle vicende di Giulio Cesare Pascali. Adesso mi sembra importante segnalare un'altra coincidenza che, al di là dell'uso dello stesso verso di Orazio, mi permette di accostare l'esule italiano a Giordano Bruno. Nel 1557, infatti, il nostro rifugiato messinese pubblica a Ginevra una traduzione italiana della *Institutione della religion christiana di messer Giovanni Calvino*, dedicata a Gian Galeazzo Caracciolo marchese di Vico. Si tratta di un nobile napoletano, fuggito a Ginevra nel 1551 per aderire ufficialmente al calvinismo. Qui fonda una Chiesa italiana che nel giro di pochi anni diventerà un fondamentale ritrovo per i compatrioti riparati oltr'Alpe per motivi religiosi. E proprio in ragione del suo autorevole ruolo nella città protestante (Calvino stesso lo elogia nella dedica, datata 24 gennaio 1556, premessa al suo *Commentaire de la 1^{re} Épître aux Corinthiens*)⁶⁹, Caracciolo entra immediatamente in contatto con Bruno

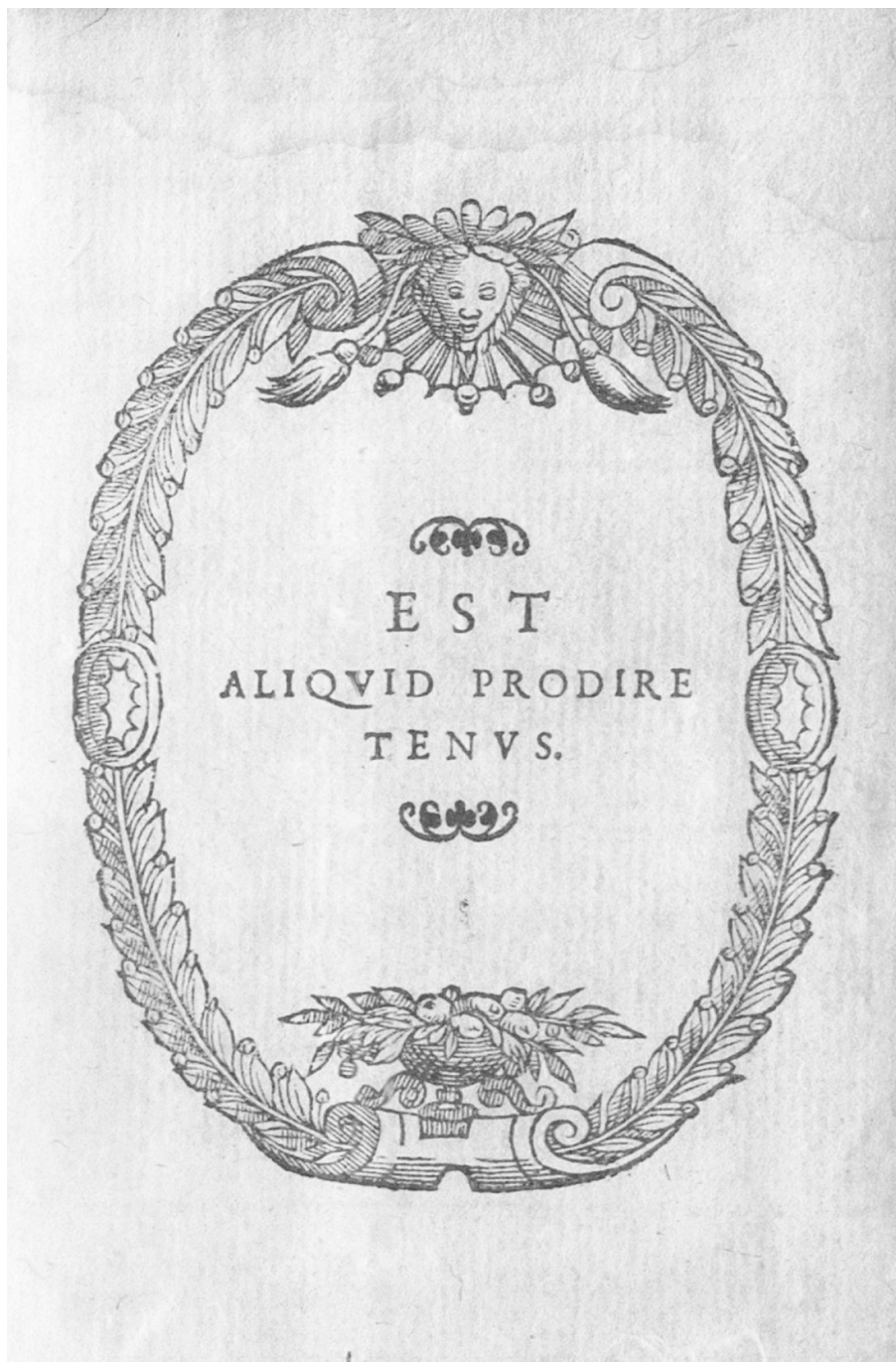


Fig. 4. G.C. Paschali, *Rime spirituali* [...]

a' cui è dietro aggiunto il primo canto del suo *Univerſo*, [Geneva], per Iacopo Stoer, 1592.
 <<https://doi.org/10.3931/e-rara-6690>> Public domain.

48

MINERVA DVCE

Lib. v.
Epist. x.

*Est quòdnam prodire tenuis, si non datur ultra:
Fervet avaritia, miseròque cupidine pectus?
Sunt verba & voces, quibus hunc lenire dolorem
Possis, & magnam morbi deponere partem.
Laudis amore tumes? sunt certa piacula, quæ te
Ter purè lecto poterunt recreare libello.*

Virum probum, Minerva verbis, scriptisque, ad vitæ tranquillitatem promoveat: docetque Diuitias, Insignia honorum, Sellas curules, Fasces, Laureas, Statuas, Triumphos, & alia generis eiusdem, ab effrenatis Cupidinibus oblata, respuere.

Senec.
Epist. 86.

Relinque ambitum: timenda res est, vana, ventosa, nullum habens terminum,

Lib. 2.
Satyr. 4.

— quem vis mediæ erue turbâ:
Aut ob avaritiam aut miserâ ambitione laborat.

Delos libros la leccion.
Que es madre de la verdad,
Sana, con facilidad,
Qualquier mal de la razon;
Con ella las honrras vanas
Se desprecian, y con ella
La virtud hermosa y bella
Pone al sabio honrradas canas,
Quita las dificultades
Del vicio, y sus desconciertos,
Que quien habla con los muertos,
No aprende sino verdades.

Indien dat eersicht heeft ontfeken
Of t'vier van eenighe ghebreken
Het binnenste van v ghemoeit
Minerva sulx verduyden doet.
Ewel overlesen van haer boecken
Eghemoet besaticht / dat men acht
Diet tweerdigh hoogheit / eer / of pracht
Om niet soo veel onrust te soecken.

D'Avaritia e d'Amor ti bolle il petto?
Pallade estinguerà gl' indegni ardori.
Desir d'Ambition ti tien soggetto?
Essa t'insegnerà sprezzar gl'honori.
Brami l'altezza? e l'oro il tuo diletto?
Seco in horror haurai corone, & ori.
Leggi, e rileggi dunque, e con Minerva
Haurai libera l'alma, e non piu serua.

Si tu sens que ton cœur s'allume
D'Auarice ou d'Ambition;
Ou bien que ta poitrine fume
Du feu d'une autre passion:
Appren, lisant quelque bon liure;
Que c'est fort peu, qu'un grand estat,
Et de l'or le brillant esclat;
Et qu'il n'est bien, que de bien viure.

La Déesse autrefois adorée en Athene,
Tantost par doux propos & tantost par escripts,
Addoucit l'aspreté des vénéfches esprits,
Qu'ore l'ambition, ore l'amour promene.

Fig. 5. O. van Veen, *Quinti Horati Flacci Emblemata*, Antverpiae, apud Philippum Lisaert, 1612.
"Source gallica.bnf.fr / BnF".



Fig. 6. *Ibidem*. "Source gallica.bnf.fr / BnF".

non appena il filosofo raggiunge Ginevra nella primavera del 1579. Al nobile napoletano, infatti, il Nolano fa riferimento nelle dichiarazioni rilasciate agli inquisitori veneti:

Onde [da Chambéry] voltai alla volta de Genevre; et arrivato là, andai ad alloggiar all'hosteria; et pocco doppo il marchese de Vico napolitano, che stava in quella città, me domandò chi ero et se era andato lì per fermarmi et professar la religione di quella città. Al quale doppo che ebbi dato conto di me et della causa perché ero uscito dalla religione, soggiorsi ch'io non intendevo di professar quella di essa città, perché non sapevo che religione fosse; et che per ciò desideravo più presto de star lì per viver in libertà et di esser sicuro, che per altro fine. Et persuadendomi in ogni caso a demetter quell'habito ch'io havevo, pigliai quei panni et me feci far un paro di calce et altre robbe; et esso Marchese con altri Italiani mi diedero spada, capello, cappa et altre cose necessarie per vestirme, et procurorno, acciò potesse intertenermi, de mettermi alla correctione delle prime stampe⁷⁰.

Bruno inizia a lavorare come correttore di bozze («stetti, in quell'esercitio, circa doi mesi»)⁷¹ e già il 20 maggio del 1579 risulta iscritto nell'Università in qualità di professore di teologia. Ma anche il soggiorno ginevrino, in perfetta coerenza con le altre vicende della sua *peregrinatio* europea, si conclude con un'improvvisa partenza, in seguito a un arresto (6 agosto 1579) e a una scomunica (13 agosto), frutto di conflitti scoppiati con Antoine de la Faye (professore nello stesso Ateneo) e con alcuni ministri calvinisti.

Un'indagine più specifica, difficile da intraprendere in questa sede, avrebbe probabilmente potuto offrire ulteriori riscontri. Gli esempi individuati, in ogni caso, testimoniano che anche nel Cinquecento il verso di Orazio seguiva a conservare il suo valore proverbiale. Ma se nel XVI secolo la forma classica del verso continua ancora a convivere con le versioni banalizzate, nel Seicento è ormai la formula «Est aliquid prodire tenus» a conoscere maggiore successo.

Nella monumentale raccolta di proverbi e sentenze in latino, a cura di Hans Walther⁷², l'espressione con la variante «aliquid» viene registrata in due sillogi di aerea germanica: nella *Gnomologia Proverbialis-Poetica* di Jeremia Simon (1660)⁷³ e nel *Viridarium selectissimis paroemiarum et sententiarum Latino-Germanicarum flosculis* (1677)⁷⁴ il verso appare sempre accompagnato dalla traduzione tedesca. Ma diversi esempi secenteschi, presenti anche in ambito scientifico, mostrano la diffusione del verso oraziano in altre lingue e in altri Paesi europei.

Prima di soffermarmi su qualche altro significativo esempio, vorrei

ricordare che nel dibattito teologico il proverbio appare in ben due luoghi dell'*Augustinus* di Cornelius Jansen (1585-1638), un'opera fondamentale (redatta intorno al 1628 e pubblicata postuma a Lovanio nel 1640) per l'esposizione della dottrina giansenista sulla grazia e sulla predestinazione. Qui l'autore lo menziona nel sesto capitolo del quarto libro del secondo tomo («Causam enim reddens, cur sit laudanda ista patientia, non dicit, quia omni ex parte bona est, sed quia *dicere non poterimus, melius ei fuisset, ut Christum negando nihil eorum pateretur, quae passus est confitendo*. Satis enim iudicat, non alia ratione esse laudandam, quam quia *est aliquid prodire tenus si non datur ultra*»)⁷⁵ e nel trentacinquesimo capitolo del quinto libro del terzo tomo («Quandoquidem huiusmodi sit timoris poenarum, ac doloris inde nascentes ratio & effectus, facile in mentem cuipiam venire posset, nullum esse timoris gehennae fructum. Cuiusmodi cogitationibus respondeo, multum esse per omnem modum. Nam quamvis perfectius longe sit iustitiam diligere, non tamen propterea timor poenarum exterminandus est. *Est aliquid prodire tenus*»)⁷⁶.

In Inghilterra, invece, nella seduta del 24 maggio 1624 della House of Commons, viene registrato un intervento di Sir Edward Coke (uno dei più illustri giuristi dell'epoca elisabettiana) in cui si parla del dialogo con i Lords a proposito di un disegno di legge per regolamentare i monopoli. L'espressione di Orazio viene evocata dal parlamentare per invitare i suoi colleghi a prendere ciò che si può, se non è possibile ottenere ciò che si vorrebbe:

SIR EDWARD COKE reports the conference had with the Lords about the bill of monopolies. That the Lords will not consent to have the bill to touch or concern all, but only those that are hereafter to be granted, not those patents which are now in present execution, but to reserve them for their time only and to make sure against any in future. He lets the House know that the bill has sufficiently provided that no more shall be gotten, and that such of these as are contrary to law are, by this bill, no way confirmed but remain only in the same case they were before and liable to law and the penalty of it, and may yet be questioned for grievances. He inveighs against these licences or grants, saying *licentia sumus omnes deteriores*, but persuades the House though they cannot have what they would, to take what they may. *Est aliquid prodire tenus si non datur utor* [sic]⁷⁷.

In un contesto dominato dalla necessità di conoscere a fondo le persone con cui si ha a che fare (specialmente per coloro che, in qualità di principi o governanti, occupano posti di comando), Ludovico Zùccolo incoraggia i lettori a scandagliare i pensieri e gli affetti dei nostri inter-

locutori. E anche se non sarà possibile arrivare a conoscere tutti i segreti, ogni passo compiuto in questa direzione sarà utilissimo per avanzare in maniera più agevole. Nell'oracolo XCIX del suo trattato *Considerationi politiche e morali sopra cento oracoli*, intitolato «Ch'è impresa difficilissima il conoscere i cervelli degli huomini», cita il verso di Orazio per ricordare che proprio nelle imprese difficili anche una piccola conquista contribuisce a farci progredire:

Chi più si avvanzerà in questa dottrina, meglio saprà di chi fidarsi, & di chi diffidarsi. Chi più caminerà innanzi in questa pratica, meglio regolerà à le attioni sue. Né perché l'impresa sia malagevole, ci dobbiamo tuttavia spaventare; che quando non possiamo giungere al colmo di questa cognitione, il levarci almeno da terra alquanto più dell'ordinario ci porterà frutto non vile, ci produrrà non picciolo honore. «Non possis oculo, quantum contendere Lynceus, / Non tamen idcirco contendas lippus inungi: / Nec quia speres invicti membra Glyconis, / Nodosa corpusnolis prohibere chiragra. / Est quoddam prodire tenus, si non datur ultra»⁷⁸.

Anche Gabriel Naudé, possessore di diverse opere di Giordano Bruno e suo estimatore⁷⁹, impiega il proverbio, in una lettera inviata a Peiresc il 23 maggio del 1636, per mitigare il suo giudizio negativo sulla pubblicazione di un manoscritto dedicato alle antichità di Rieti:

On me vient de mettre entre les mains certains MS. des Antiquités de Rieti que l'auteur veut faire bientost imprimer. Ce sera peu de chose, à mon advis, mais neanmoins *est aliquid prodire tenus si non datur ultra*, et cela donnera occasion à quelqu'autre de faire davantage⁸⁰.

Nel suo *Lexicon atriale Latino-Latinum* (1657), il grande pedagogista e filosofo Comenio registra il verso oraziano all'interno del commento dedicato al proverbio «Esto, quod esse possis». L'invito a essere ciò che si può viene anche messo in relazione a due adagi analizzati da Erasmo, «Auloedus sit qui citharoedus esse non possit» («Sia suonatore di aulo chi non può esserlo di cetra»)⁸¹ e «Si bovem non possis, asinum agas» («Se non puoi condurre un bue, conduci un asino»)⁸²:

Esto, quod esse possis: Auloedus sit, qui Citharoedus esse non possit. Est aliquid prodire tenus, si non datur ultra. Bovem si nequeas, asinum agas⁸³.

L'espressione ritorna, sempre con valore proverbiale, anche in alcuni testi filosofici e scientifici, come testimonia il polemico dibattito tra

Robert Boyle e Thomas Hobbes a proposito di alcuni esperimenti di pneumatica. Nel 1660, infatti, Boyle pubblica una lettera-trattato intitolata *New experiments physico-mechanical, touching The Spring of the Air, and its Effects*, in cui dà conto delle sue più recenti scoperte sull'aria e sul vuoto. In una pagina dedicata all'esperimento XXXIII, l'autore ricorre alla formula oraziana per ribadire che anche quei procedimenti, da cui è impossibile dedurre spiegazioni precise, possono comunque servire come base di partenza per congetture più vicine alla verità:

And though (as hath been already acknowledg'd) we cannot peradventure, obtain by the recited means so exact an account as were to be wish'd, of what we would discover: Yet, if it serve us to ground Conjectures more approaching to the Truth, then we have hitherto met with, I hope it will be consider'd (which a famous Poet judiciously says) *Est quoddam prodire tenus, si non datur ultra*⁸⁴.

Due anni dopo (1662) Thomas Hobbes critica gli esperimenti di pneumatica condotti da Boyle nel *Dialogus physicus de natura aeris*. Lo stesso verso, nella forma «*Est aliquid*», ritorna in un passo polemico del dialogo tra i personaggi A (*alter ego* dell'autore) e B (il suo antagonista), in cui si mettono in discussione lo sperimentalismo (considerato vulnerabile assieme alle conoscenze che produce) e gli apparenti progressi ottenuti dai congegni costruiti da Boyle. Ammettere, come aveva fatto il suo avversario, imperfezioni e la non conoscenza delle cause significa svelare i limiti delle speculazioni sperimentali:

A. Fateris ergo nihil hactenus a collegis tuis promotam esse scientiam causarum naturalium, nisi quod unus eorum machinam invenerit, qua motus excitari aeris possit talis, ut partes sphaerae simul undiquaque tendant ad centrum, et ut hypotheses Hobbianae, ante quidem satis probabiles, hinc reddantur probabiliores.

B. Nec fateri putet; nam *Est aliquid prodire tenus, si non datur ultra*.

A. Quid *tenus*? Quorsum autem tantus apparatus et sumptus machinarum factu difficilium, ut eatenus tantum prodiretis quantum ante prodierat Hobbius? Cur non inde potius incepistis, ubi ille desiit? [...]»⁸⁵.

Ma la *querelle* tra i due studiosi non finisce qui. Nella sua replica alle critiche di Hobbes, pubblicata a caldo nel 1662, Boyle riprende ancora Orazio (ma questa volta nella forma «*Est aliquid*») per ribadire che il verso, lungi da essere una dichiarazione di arroganza, esprimeva invece una disponibilità al confronto e al dialogo:

But I confess I somewhat wonder Mr. Hobbes should quarrel with me, (for 'tis I that in my Epistle employ the following Verse) for saying *Est aliquid prodire tenus, si non datur ultra*. And this not, as some would perhaps suspect, because I do not imitate him, in speaking of my self, as he does of himself, but because he thinks the expression too arrogant⁸⁶.

Dell'identico proverbio si ricorderà anche Gottfried Wilhelm Leibniz (nella cui biblioteca esisteva una copia proprio del *De monade* di Bruno, assieme a un esemplare del *De infinito*)⁸⁷ nella sua lunga lettera, indirizzata il 28 novembre-6 dicembre del 1686 al giansenista Antoine Arnauld, in cui si discute la natura delle forme delle sostanze corporali:

Je souhaiterais d'être instruit de vos méditations touchant la possibilité des choses, qui ne sauraient être que profondes et importantes, d'autant qu'il s'agit de parler de ces possibilités d'une manière qui soit digne de Dieu, mais ce sera selon votre commodité. Pour ce qui est des deux difficultés que vous trouvez dans ma lettre, l'une touchant l'Hypothèse de la Concomitance ou de l'Accord des substances entre elles, l'autre touchant la nature des formes des substances corporelles; j'avoue qu'elles sont considérables, et si j'y pouvais satisfaire entièrement, je croirais pouvoir déchiffrer les plus grands secrets de la nature universelle. Mais *est aliquid prodire tenus*⁸⁸.

Tre anni dopo, in un'epistola inviata il 6 giugno del 1689 al teologo olandese Philippus van Limborch, John Locke userà il verso oraziano all'interno di una riflessione sul tema della tolleranza:

Vir Doctissime, Tolerantiam apud nos jam tandem lege stabilitam te ante haec audiisse nullus dubito. Non eâ forsan latitudine qua Tu et Tui similes veri et sine ambitione vel invidiâ. Sed aliquid est prodire tenus. his initiis jacta spero sunt libertatis et pacis fundamenta quibus stabilienda olim erit Christi ecclesia⁸⁹.

Con la forma «*Est quodam*», l'espressione appare anche in una missiva che il noto arabista Ludovico Marracci (1612-1700) indirizza al collega orientalista tedesco Andreas Acoluthus, nel dicembre del 1694, per giustificare le imperfezioni presenti nella sua traduzione del *Corano*:

Ego vero non tam peritum me in Idiomate Arábico profiteor, ut translationem meam Alcorani ab omni errore imunem esse persuadeam. Etiam antequam opus hoc aggrededer, me in multis hallucinaturum esse credidi. Non tamen ab incepto desistendum putavi facturum quantum possem, ut non errarem, & si non perfectum, saltem minus imperfectum attingerem. Nihil enim amplius in

rebus humanis mortalibus conceditur. Nimirum, est quodam prodire tenus, si non datur ultra⁹⁰.

Mi pare adesso inutile insistere sull'uso proverbiale del verso oraziano. La sua fortuna è tale che non c'è da stupirsi se addirittura nel Settecento «Est aliquid prodire tenus» diventi titolo di una dissertazione polemica di Giovanni Roberto Papafava dei Carraresi (1771) contro uno scritto di Rodolfo Coronini in cui venivano derise le origini nobiliari della sua famiglia⁹¹. Qui si tratta di una disputa araldica, priva di qualsiasi riferimento diretto al nostro poeta latino.

7. Esempi medievali dell'uso proverbiale del verso di Orazio: da Abelardo alla regina Cunegonda di Slavonia

Mi sia consentita ancora una breve digressione. L'espressione oraziana non inizia certo la sua storia nel Rinascimento. Già nel Medioevo è presente in forma proverbiale in opere di diversa natura. Proprio tra il IX secolo e il XII, infatti, si registra uno straordinario numero di manoscritti che testimonia la fortuna dell'Orazio moralista⁹². Le *Epistole* e le *Satire*, in particolare, incontrano il favore di un pubblico fortemente interessato al tema della ricerca della verità e, più in generale, a riflessioni su precetti etici in grado di orientare la propria vita⁹³. A partire dal XIII secolo, in particolare, l'attenzione per i contenuti morali favorì la presenza dei suoi versi più gnomici in *Florilegia*, *Compendia* e *Sermonnaires*⁹⁴.

Tra le opere dei più prestigiosi lettori medievali del Venosino, tralasciando il *De divinis officiis* (attribuito in un primo momento a Alcuino ma poi considerato da altri autori un testo più tardo)⁹⁵, una delle prime significative occorrenze dell'esametro appare nella *Theologia Scholarium* di Abelardo. Qui il filosofo riprende il verso oraziano per giustificare il fatto che non si riuscirà mai a risolvere tutti i dubbi:

Sed fortassis inquires: quid ergo profuerunt tot sanctorum patrum de fide tractatus, si adhuc aliquē supersunt dubitationes, quibus nondum satisfactum sit? – Audi illud poetę dictum: «Est quoddam prodire tenus, si non datur ultra». Sufficiebat eis questiones quas audiebant absolvere, et sui temporis dubitationes terminare, posterisque exemplum relinquere, consimilibus si forte acciderint, operam dare. – Bene, inquires, si acciderint, et tunc arma sumenda cum hostis immineret. Annuo tunc quidem esse sumenda, sed ante fabricanda ac praeparanda. Quid si hostis cesset semper, numquid satis debet esse nobis nostra obtinere quiete, et non acquisitis aliis hęc amplificare? Atque utinam illud saltem

possemus, si istud maximum assequi non possumus. Sed attende, obsecro, illud quoque poeticum: «Nondum tibi defuit hostis»⁹⁶.

Sempre sul tema dell'imperfezione e della lotta quotidiana per la perfezione, Abelardo commenta la lettera di san Paolo ai Romani e la miseria morale degli uomini di fronte alle esigenze della Legge, avvalendosi ancora una volta del nostro esametro:

Fuit autem magnae dispensatio providentiae rudi adhuc penitus et indisciplinato populo ac durae ceruicis semper atque rebeli inchoationis aliqua, non perfectionis, dare mandata, ut saltem in aliquo addisceret obedire qui nullam adhuc aut pene nullam expertus fuerat obedientiam, ut poeta meminit: «Est quodam prodire tenus, si non datur ultra»⁹⁷.

Gualtiero di Châtillon (1135-1201) usa il verso del poeta latino, con valore di sentenza, in una delle sue satire per invitare i lettori a cercare di superare i propri limiti («Quid dixisse proderit de virtute multa? / An mirabor pecora vitiis sepulta, / pecora volentia semper esse stulta? / Est quodam prodire tenus, si non datur ultra»)⁹⁸. Un esempio di strofa *cum auctoritate* (la cui invenzione, da alcuni studiosi, è stata attribuita allo stesso Gualtiero), composta da quattro esametri col verso finale tratto sempre da un noto autore classico: proprio alla forza proverbiale dell'ultimo esametro, infatti, è affidato il compito di riassumere il senso dei primi tre e chiudere l'intero periodo ritmico⁹⁹.

L'identico verso appare anche in un altro componimento intitolato *Contra ambitiosos et avaros*, attribuito da alcuni allo stesso Gualtiero di Châtillon¹⁰¹ e da altri a Walter Map¹⁰¹, in un contesto in cui l'autore, attraverso una sottile autoironia, si diverte a giocare con le parole per rivendicare i suoi modesti 'progressi': «Licet autem proferam verba parum culta, / et a mente prodeant satis inconsulta, / licet aenigmatica non sint vel occulta, / est quoddam prodire tenus si non datur ultra».

L'*Ars versificatoria* (redatta prima del 1175) di Matthieu de Vendôme contiene una delle più prestigiose riprese dell'esametro oraziano. Questo trattato, che cronologicamente occupa il primo posto tra le poetrie medievali, dedica alla forma delle parole la sua seconda parte. L'Elegia, nel ruolo di personaggio principale, appare in sogno all'autore e gli insegna che il fascino della poesia si fonda su tre elementi: il contenuto del pensiero, la forma delle parole e la qualità dell'espressione¹⁰². E benché siano ben conosciuti i debiti di quest'opera con l'*Ars poetica* oraziana, mi pare comunque significativo che, nella sezione dedicata al

contenuto del pensiero, il nostro verso sia il primo dei due esempi forniti: «Ex venustate interioris sententiae, ut apud Oratium: Est quoddam prodire tenus, si non datur ultra»¹⁰³.

Anche Hugo de Mâcon, nel prologo del quarto libro dei suoi *Gesta militum* (composto intorno al 1245), riecheggia l'espressione con l'inserimento di «aliquid»: «quis pictor tam recta trahit, quod linea queque / congruat in pictis conveniente modo? / quis cytharista fides sic concordat, oberrans / ne quandoque sonet cordula? Nemo quidem! / est aliquid, placuisse quibus, si non datur ultra, / nec labor humanus perficit omne suum. / dic aliquid verum! Qui dicit vera, laborem / non suffert, veri gratia verba probat».

A conferma dell'ampia circolazione in vari ambienti vorrei ricordare, infine, anche una lettera della regina Cunegonda di Slavonia (in ceco Kunhuta), che ebbe un ruolo non marginale nella vita politica e culturale della Boemia. In un'epistola indirizzata nel 1270 a Maria Laskarina (moglie del re Béla IV di Ungheria), la regnante chiede alla sua interlocutrice di perdonare suo fratello e le ricorda che la perfezione è veramente difficile da raggiungere come testimonia l'esametro di Orazio:

Verum quia patet relatione scriptorum vestrorum de infortunio karissimi fratris nostri domini M., ne videamur vestram dilectionem offendere, nec non petere pro eodem, sicut in prioribus litteris, nostrum vobis aperimus animum, suppliciter insistentes pro eiusdem pace et commodo reformandis. Veruntamen vestra serenitas animadvertat perspicacius, quid aliud quam quod potest, angustiato iniuriose restat agere, cum inplorans humiliter gratie debitum nequeat adipisci. Propter quod non miremini si compulsus aliud cogatur facere, quam vobis sit placitum et sibi expediens. Quia hoc est poetico turbatus corde forsitan: *est quoddam prodire tenus, si non datur ultra*¹⁰⁴.

8. «*Quodsi deficiant vires, audacia certe / Laus erit: in magnis et voluisse sat est*»: Properzio, Pico della Mirandola, Erasmo

Ma l'indagine non può fermarsi qui. C'è ancora un altro filone da esplorare, sempre legato ai versi di cui mi sono occupato finora. Il gallo, negli esametri del *De monade* di Bruno, rivendica il suo sforzo, il suo impegno, il suo «aver osato»: «Est aliquid prodisse tenus; quia vincere fati / in manibus video esse situm» [‘È già qualcosa l’essersi cimentati: la vittoria, mi sembra, è nelle mani del Fato’]¹⁰⁵. L'avventura della conoscenza porta con sé anche la possibilità di perdersi, di essere sconfitto. Non a caso nel

De umbris idearum (1582) uno dei componimenti iniziali è dedicato proprio alla 'gloria rovinosa' («Precipitemve gloriam») di chi si disseta nelle acque del mitico fiume Gallo, in Frigia. Bere con moderazione significa aver 'salva' la vita. Ma bere «senza sobrietà» ti fa correre il rischio di essere assorbito da quelle acque («Si obsorpseris insobrie, t'absorbebit, / Adusque ut agas animum, / Non bibiturus iterum») e di finire in preda alla pazzia dell'insaziabile sete di sapere («Inqu'insaniam t'adigent»):

Est fluvius in Phrygia dictus Gallus,
De quo si bibas modicum,
Medetur malis corporis.

Si absorpseris insobrie, t'absorbebit,
Adusque ut agas animum,
Non bibiturus iterum.

Sic etiam literae sophiae parum tactae
Civilem ad vitam conferunt
Et condelectant plurimum.

Si nimium t'ingurgitas, te turbabunt,
Inqu'insaniam t'adigent,
Precipitemve gloriam.

Cum fueris igitur hactenus factus prudens,
Ne tantum damnum incurreres,
Magistrorum suffragio,

Tantummodo sophiam placuit pitissare,
Tantum labris attingere
Et naribus olfacere.

Propterea non bene facere te declaro,
Huc dum, iudex, acceleras,
Quo quasses Midae aurículas¹⁰⁶.

In questi versi Bruno contrappone le due forme di asinità: quella negativa (di chi si limita, superficialmente, ad assaggiare la sapienza per poi sputarla via o annusarla con le narici senza inalarla in profondità)¹⁰⁷ e quella positiva degli uomini eroici che nella loro corsa per abbracciare la conoscenza rischiano di perdere se stessi e la propria vita.

Ma nelle parole del gallo evocate nel *De monade*, oltre all'allusione al

tema asinino a lui molto caro, mi sembra che Bruno stia anche riformulando un *topos* diffuso nell'elegia latina. Nella decima elegia del secondo libro, Properzio annuncia un'importante svolta poetica: i suoi versi adesso non si occuperanno più d'amore, ma celebreranno le battaglie di Augusto. All'interno di questo contesto, il poeta coglie l'occasione per evidenziare la debolezza delle sue forze di fronte alla grande impresa e, nello stesso tempo, la sua «audacia»: «Quodsi deficiant vires, audacia certe / Laus erit: in magnis et voluisse sat est» ['Che se pure mi venissero meno le forze, certo mi sarà motivo di lode l'audacia: nelle grandi cose è sufficiente anche l'aver osato']¹⁰⁸. Il distico – nello svolgere il motivo della *recusatio*, con cui si sottolinea l'incapacità (l'inadeguatezza delle forze) dell'autore a cantare temi epici e di guerra – pone però, con forza, l'accento proprio sull'*audacia* (come testimonia la presenza dell'avverbio «certe» in conclusione del primo esametro e in *enjambement* con il «Laus erit» del pentametro successivo). Properzio, insomma, ci fa capire che, sebbene le forze siano inadeguate, il coraggio di cimentarsi nell'impresa è comunque, di per sé, motivo di lode sicura¹⁰⁹. Del resto, l'*audacia* porta sempre con sé il rischio dell'insuccesso¹¹⁰. Ma, si sa, ogni *recusatio*, al di là del suo uso retorico, investe, attraverso l'elezione di uno specifico genere poetico, anche le scelte più strettamente legate alla vita stessa del poeta.

Il distico di Properzio – una cui possibile fonte risale, ancora una volta, a un verso delle *Satire* di Orazio («vires / deficiunt»)¹¹¹ – non è sfuggito a Giovanni Pico della Mirandola. Nel suo celebre *Discorso sulla dignità dell'uomo*, in cui figurano pagine vibranti dedicate al gallo come simbolo dell'ascesa verso la sfera solare-intellettuale¹¹², lo riprende proprio per giustificare la sua straordinaria impresa delle *Conclusiones* (le novecento tesi filosofiche che avrebbe voluto sottoporre a un dibattito pubblico a Roma nel gennaio del 1487). Il filosofo, infatti, vuole rispondere a coloro che lo accusano di 'inadeguatezza' per essersi cimentato in un'impresa più grande di lui:

Ma più difficile è per me difendermi contro quelli che mi dicono inadeguato a quest'impresa: infatti ho l'impressione che, se mi proclamerò adeguato, incorrerò forse nella taccia di immodesto e di presuntuoso; se mi riconoscerò inadeguato, in quella di temerario e di sconsiderato. Guardate in quale difficoltà mi sono imbattuto, in quale posizione mi vengo a trovare, mentre non posso senza colpa promettere da parte mia ciò che non posso poi mantenere¹¹³.

Ma Pico non si dà per vinto e, nonostante la consapevolezza dei propri limiti, difende l'importanza di affrontare sfide ambiziose anche se si ha la certezza di uscirne sconfitti:

Pertanto, anche l'aver imposto alle mie spalle un carico tanto gravoso non è dipeso dal non essere consapevole della mia debolezza, ma dal sapere come la peculiarità di questo genere di battaglie, ossia di quelle letterarie, consista nel fatto che da esse è proficuo uscirne sconfitti. Ne consegue che anche gli uomini più deboli non solo non debbano evitarle, ma anzi possano e debbano a buon diritto intraprenderle di propria iniziativa, giacché chi soccombe riceve dal vincitore un beneficio, non un danno, come quello che grazie a lui fa ritorno a casa più ricco, ossia più dotto, e meglio preparato alle successive battaglie. Animato da queste speranze, io, debole soldato, non ho avuto timore di ingaggiare un combattimento tanto impegnativo coi più forti e più valorosi di tutti. Se poi questa sia una decisione temeraria o meno, lo si potrà giudicare meglio, in ogni caso, dall'esito della contesa, piuttosto che dalla mia età¹¹⁴.

Fallire non conta. Ciò che è importante, invece, è perseguire i propri scopi fino in fondo, senza fermarsi davanti a nessun ostacolo. Essere sconfitti «in un'impresa tanto difficile e tanto grande, sarà cosa degna più di perdono che di accusa»:

E certo, in imprese così ardue, era inevitabile che io o soccombessi o riuscissi: qualora io riesca, non vedo per quale motivo ciò che sarebbe meritorio conseguire in dieci questioni, sia ritenuto biasimevole aver conseguito anche in novecento. Qualora io soccomba, costoro, se mi odiano, avranno di che accusarmi, se mi amano, di che scusarmi: infatti, che un adolescente di debole ingegno e di limitata cultura abbia fallito in un'impresa tanto difficile e tanto grande, sarà cosa degna più di perdono che di accusa. Che anzi come dice il poeta: «si deficiant vires, audacia certe / laus erit: in magnis et voluisse sat est» ['se manchino le forze, ti sarà / gloria certo l'audacia; nelle imprese / grandi, è abbastanza anche l'aver voluto']¹¹⁵.

Qui Pico cita esplicitamente Properzio. Ma mi sembra significativo che, proprio nella pagina immediatamente successiva al distico latino, il Mirandolano inserisca due riprese, quasi letterali, di due versi consecutivi tratti dall'epistola oraziana: nel primo riferimento rivendica la libertà di «non giurare sulle parole di nessuno» (l'espressione «in nullius verba iuratus»¹¹⁶ deriva dall'esametro «nullius addictus iurare in verba magistri» ['non mi sono legato a garantire la parola di nessun maestro'] I, 1, 14), mentre nel secondo allude al navigare tra gli inevitabili flutti della ricerca

filosofica senza necessariamente rifugiarsi nel porto di una scuola, 'Né questo mi venga imputato, di giungere come ospite dovunque la tempesta mi spinga' (l'affermazione «Nec id in me quisquam damnet, quod me quocumque ferat tempestas, deferar hospes»¹¹⁷ è tratta dal verso «quo me cumque rapit tempestas, deferor hospes» ['ovunque la bufera mi sospinge, mi lascio trasportare come un ospite'] I, 1, 15).

Ma il distico properziano non è solo destinato alle dispute filosofiche. La sua forza proverbiale non poteva sfuggire alle ironiche riflessioni contenute nell'*Elogio della follia* (la sezione in cui si deridono gli alchimisti)¹¹⁸ e al grande repertorio degli *Adagia*. All'ultima parte del pentametro, infatti, Erasmo (che per distrazione lo attribuisce a Tibullo) dedica uno specifico adagio, proprio per sottolineare che, indipendentemente dal risultato, nell'affrontare una grande impresa basta solo «l'aver tentato» per essere lodati:

Nelle grandi imprese basta il solo impegno. Niente è più celebre di questa massima di Tibullo che Angelo Poliziano ha tradotto con eleganza in greco. Apuleio scrive nel quarto libro del *Florilegio* [20]: «più con impegno che con capacità, per questo forse bisogna complimentarsi più volentieri: in tutte le buone azioni si deve lodare lo zelo, i risultati dipendono dalla Fortuna.» La stessa cosa sostiene Marco Varrone in Gellio nel capitolo diciottesimo del suo primo libro [2]: «in ciò non critico affatto l'azione di Lelio ma ne lodo l'impegno; il successo dipende dalla fortuna, la lode dall'aver tentato.» Si può usare quando si tenta di affrontare qualcosa più grande delle proprie forze e, nonostante non si sia all'altezza di quanto richiesto per l'impresa, tuttavia si è lodati per il fatto stesso di aver tentato un progetto grandioso¹¹⁹.

Il riferimento a Poliziano testimonia quanto i versi di Properzio fossero ormai diventati proverbiali. Il collezionista Giovanni Ciampolini, infatti, chiede al grande umanista fiorentino di tradurre in greco un epigramma latino (in cui l'ultimo verso è una ripresa di quello properziano) per scolpirlo nella sua casa romana il 28 giugno 1490¹²⁰. Lo stesso distico viene anche ricordato da Paolo Giustiniani in un passo delle *Cogitationes quotidiane de amore Dei*: nel 1506, intento a scrivere sull'isola di Murano questo suo diario spirituale, rivendica l'audacia di essersi cimentato nella lettura delle riflessioni di Origene sul *Cantico dei Cantici* (un altro dei testi molto cari al Nolano)¹²¹.

Adesso, però, il quadro comincia a essere più chiaro. Bruno imbastisce il testo del *De monade*, tenendo presente (probabilmente) la prima epistola di Orazio, il commento di Musculus alla *Lettera agli Efesini* per la ripresa

letterale del verso centrale, la tradizione elegiaca attraverso il distico di Properzio, le riflessioni di Pico e certamente l'adagio di Erasmo. Nelle fonti segnalate dall'umanista di Rotterdam tra l'altro (sia nel *Florilegio* di Apuleio che nelle *Notti attiche* di Aulo Gellio) al tema della lode per chi si cimenta è legato anche il tema della fortuna che determina il successo. Il gallo, infatti, rivendica l'essersi cimentato ('È già qualcosa l'essersi cimentato') e, nello stesso tempo, attribuisce al Fato-Fortuna l'esito della vittoria ('la vittoria, mi sembra, è nelle mani del Fato').

Mi pare del tutto inutile ricordare che Bruno conosce bene Properzio (negli *Eroici furori*, dove il *topos* dell'inafferrabilità dell'amata da parte dell'amante viene piegato alla *quête* del filosofo che cerca disperatamente di abbracciare l'infinità del sapere, figura anche la Cinzia properziana in un elenco di donne amate dai poeti)¹²², così come conosce il *Discorso sulla dignità dell'uomo*¹²³ e gli stessi *Adagia* erasmiani.

E probabilmente a proposito della Fortuna, nonostante la diversità del contesto dell'opera e le divergenze con lo stesso Pico, Bruno avrebbe potuto anche ricordarsi della pagina conclusiva del *De fortuna* di Giovanni Pontano. Proprio nelle ultime righe di questo trattato, il grande umanista napoletano incitava i lettori a lottare contro la fortuna, con la consapevolezza che coloro che si battono, pur non potendola vincere, avrebbero potuto comunque vantarsi di non essere considerati codardi:

Ut si minus tueri valuerimus quae fortunae sunt, nostraque neutique in manu posita, quae nostra tamen habentur, rationique quae nostra est, vel cognata sunt, vel subdita, ea sic tueamur, ne vel inimicam nobis, ubi praestari id poterit, fortunam fecisse iudicemur, inque odium provocasse eam rerumque nostrarum perniciem, aut quo minus ab illa superemur, ubi nobiscum in certamen venerit, ne non annisi summis etiam conatibus videamur. Quodsi in finibus illam suis suisque in agris conserta manu vincere minime concessum nobis fuerit, id saltem praestabimus, ne, dum minime victores e pugna discedimus, victi ignaviter abeamus¹²⁴.

Al tema della Fortuna, infatti, Bruno dedica pagine di una straordinaria bellezza nello *Spaccio de la bestia trionfante*. Si tratta di riflessioni che, sulla scia di Machiavelli, invitano l'uomo eroico a forzare il corso della ruota e a rendersi protagonista del suo destino. Attraverso la Fatica e il sapere è possibile afferrare la «Fortuna pe' capelli» (*Spaccio*, p. 307 / 309) e condizionare la traiettoria della propria vita. Per Bruno, ogni essere umano è responsabile del suo percorso: spetta a lui il compito di saper vivere con dignità, di saper utilizzare fino in fondo le sue potenzialità naturali¹²⁵.

Altro certamente ci sarebbe da aggiungere per un'analisi più approfondita. Ma l'identificazione dell'esametro oraziano come fonte del verso presente nel *De Monade*, mi ha permesso di offrire un'ulteriore testimonianza dell'uso di una tecnica che in Bruno mi pare predominante quando si tratta di riflettere sulle grandi questioni che gli stanno a cuore: riprende temi e spunti celebri, li estrapola dai loro contesti di provenienza, per poi riplasmarli e adattarli, in maniera originale, alla sua 'nolana filosofia'.

BIBLIOGRAFIA

Per le opere italiane di Giordano, oltre alle pagine dell'edizione parigina *Belles Lettres*, ho fornito di seguito anche il rinvio alle pagine dell'edizione italiana UTET.

Testi

ABELARDO: *Commentaria in Epistolam Pauli ad Romanos*, in Id., *Opera theologica*, cura et studio E.M. Buytaert, Tvrnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii, 1969.

– *Theologia "Scholarium"*, in Id., *Opera theologica*, cura et studio E.M. Buytaert et C.J. Mews, Tvrnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii, 1987.

Album Academiae Helmstadiensis, Band I, Bearbeitet von P. Zimmermann, Hannover, Selbstverlag der Historischen Kommission, 1926.

Album Academiae Vitebergensis, II, Halis 1894.

ALCUINO: *De divinis officiis*, in *Patrologia Latina* 101, Paris, accurante J.-P. Migne, 1851.

Robert BOYLE: *An examen of Mr. T. Hobbes his Dialogus Physicus de Naturae Aeris*, Oxford, printed by F. G. for Thomas Robinson bookseller, 1662, in *The Works of Robert Boyle*, edited by M. Hunter and E.B. Davis, London, Pickerling & Chatto, 1999.

– *New experiments physico-mechanical, touching the Spring of the Air*, Oxford, printed by H. Hall, 1660 in *The Works of Robert Boyle*, edited by M. Hunter and E.B. Davis, London, Pickerling & Chatto, 1999.

– *Nova experimenta Physico-Mechanica de Vi Aeris Elastica*, Oxoniae, Excudebat H. Hall Academiae Typographus, 1661.

– *Opere*, a cura di C. Pigghetti, Torino, UTET, 1977.

Giordano BRUNO, *Cabala del cavallo pegaseo / Cabale du cheval pégaséen*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. VI, texte établi par G. Aquilecchia, traduction de T. Dagron, introduction et notes par N. Badaloni, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

- *Candelaio / Chandelier*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. I, texte établi par G. Aquilecchia, traduction d'Y. Hersant, introduction philologique générale par G. Aquilecchia, introduction et notes par G. Barberi Squarotti, avec un essai de N. Ordine, deuxième édition revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (1993).
- *De gli eroici furori / Des fureurs héroïques*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. VII, texte établi par G. Aquilecchia, traduction de P.-H. Michel revue par Y. Hersant, introduction et notes de M.A. Granada, nouvelle édition revue et corrigée par Z. Sorrenti, Paris, Les Belles Lettres, 2008 (1999).
- *De immenso*, in Id., *Opera Latine conscripta*, publicis sumptibus edita, recensabat F. Fiorentino [F. Tocco, H. Vitelli, V. Imbriani, C. M. Tallarigo], apud Dom. Morano [Florentiae, typis successorum Le Monnier], Neapoli 1879-1891. Per la traduzione italiana: Giordano BRUNO, *L'immenso*, in Id., *Opere latine*, a cura di C. Monti, Torino, UTET, 1980.
- *De la causa, principio et uno / De la cause, du principe et de l'un*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. III, texte établi par G. Aquilecchia, traduction de L. Hersant, introduction et note complémentaires de Th. Leinkauf, notes de G. Aquilecchia, nouvelle édition revue et corrigée par Z. Sorrenti, Paris, Les Belles Lettres, 2016 (1996).
- *De monade, numero et figura*, in Id., *Opera Latine conscripta*, publicis sumptibus edita, recensabat F. Fiorentino [F. Tocco, H. Vitelli, V. Imbriani, C. M. Tallarigo], apud Dom. Morano [Florentiae, typis successorum Le Monnier], Neapoli 1879-1891. Per la traduzione italiana: Giordano BRUNO, *La monade, il numero, la figura*, in Id., *Opere latine*, a cura di C. Monti, Torino, UTET, 1980.
- *De umbris idearum*, in Id., *Opere mnemotecniche*, t. I, edizione diretta da M. Ciliberto, a cura di M. Matteoli, R. Sturlese, N. Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2004.
- *Documentis I. Le procès*, in Id., *Œuvres complètes* introduction et texte de L. Firpo, traduction et notes de A.-Ph. Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2000.
- *La cena de le Ceneri / Le souper des Cendres*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. II, texte établi par G. Aquilecchia, traduction d'Y. Hersant, introduction par A. Ophir, notes par G. Aquilecchia, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- *Lampas triginta statuarum. La lampada delle trenta statue*, in Id., *Opere magiche*, edizione diretta da M. Ciliberto, a cura di S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2003.
- *Sigillus sigillorum*, in Id., *Opere mnemotecniche*, t. II, edizione diretta da M. Ciliberto, a cura di M. Matteoli, R. Sturlese, N. Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2004.
- *Spaccio de la bestia trionfante / Expulsion de la bête triomphante*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. V, texte établi par G. Aquilecchia, traduction de J. Balsamo,

- introduction par N. Ordine, notes par J. Seidengart, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
- Giovanni CALVINO: *In omnes Pauli Epistolas atque in Epistolam ad Hebraeos, item in canonicas Commentarii*, [Gèneve], Robert Estienne, 1556.
- COMENIO: *Lexicon atriale Latino-Latinum*, Amstelodami, Apud Joannem Janssonium, 1657.
- ERASMO: *Adagi*, a cura di E. Lelli, Milano, Bompiani, 2013.
- *Elogio della follia*, a cura di C. Carena, Torino, Einaudi, 1997.
- Nicodemus FRISCHLIN: *Nicodemi Frischlini, in Q. Horatii Flacci venusini Epistolarum libros duos paraphrasis*, Francoforti ad Moenum, per Ioannem Spies, 1587.
- Cornelio GIANSENIO: *Augustinus*, Parisiis, sumpt. M. Soly et M. Guillemot, 1641.
- Paolo GIUSTINIANI: *Trattati, lettere e frammenti, II: I primi trattati dell'amore di Dio*, a cura di E. Massa, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974.
- GUALTIERO DI CHÂTILLON: *Moralisch-Satirische Gedichte Walters von Chatillon*, herausgegeben von K. Strecker, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1929.
- Thomas HOBBS: *Dialogus physicus De natura aeris [...] item De duplicatione cubi*, in Id., *Opera philosophica quae latine scripsit omnia in unum corpus nunc primum collecta*, studio et labore G. Molesworth, Londini, apud Longman Brown Green et Longman, 1845.
- Denis LAMBIN, *Q. Horatius Flaccus... Dionys. Lambini Monstroliensis emendatus*, Lugduni, apud Ioann. Tornaesium, 1561.
- Gottfried Wilhelm von LEIBNIZ: *Discours de Métaphysique – Correspondence*, introduction et édition par Ch. Leduc, Paris, Vrin, 2016.
- David LLOYD: *Memoires of the lives, actions, sufferings and deaths of those noble, reverend and excellent personages that suffered...for the protestant religion and the great principle thereof, allegiance to their sovereign...from the year 1637 to the year 1660 and from thence continued to 1666, with the life and martyrdom to king Charles I*, London. S. Speed, 1668.
- John LOCKE, *The correspondence of John Locke*, edited by E.S. Beer, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- Walter MAP, *The Latin Poems commonly attributed to Walter Mapes*, collected and edited by Th. Wright, Esq. M.A. F.S.A. etc., London, by John Bowyer Nichols and Son, 1841.
- MATHIEU DE VENDÔME: *Ars versificatoria*, in Id., *Opera*, edidit F. Munari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.
- Joannes MURMELLIUS: *Officium discipulorum*, Coloniae, Henricus Mameranus, 1551.
- Wolfgang MUSCULUS: *In epistolas Apostoli Pauli, ad Galatas et Ephesios, commentarij. Per Wolfgangum Musculum Dusanum, ex officina Hervagiana, Basileae* 1561.

Gabriel NAUDÉ: *Consigli per la formazione di una biblioteca*, a cura di M. Bray, presentazione di J. Revel, Napoli, Liguori, 1994.

- *Les correspondants de Peiresc. XIII. Gabriel Naudé. Lettres inédites écrites d'Italie à Peiresc 1632-1636*, publiées et annotées par Ph. Tamizey de Larroque, Paris, Léon Techener, 1887.

Polycarpus OLPKENIUS: *Parodiarum Horatiarum manipulus: Horatius Est aliquid prodire tenus, si non datur ultra. Per Angusta Ad Augusta*, Brunswigae, Dunc-kerus, 1615.

- *Xeniorum Martiale Praecinente Degustatorum Loculamentum...*, Brunswigae, Duncerus 1616.
- *Sors Christianorum Oder Christen-Glück...*, Lüneburg, Sterne, 1634.

ORAZIO: *Epistole*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di P. Fedeli, traduzione di C. Carena, Torino, Einaudi, 2009.

- *Epistole. I*, introduzione, traduzione e commento a cura di A. Cucchiarelli, Pisa, Edizioni della Scuola Normale, 2019.
- *Le opere, II, tomo quarto, Le Epistole, L'Arte poetica*, commento di P. Fedeli, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1997.
- *Q. Horatius Flaccus*, Erklärt von A. Kiessling, Berlin, Weidmannsche Buch-handlung, 1889.
- *Q. Horatius Flaccus. Recensuit atque interpretatus est Io. Gaspar Orellius*, Turici, Sumptibus Orellii, Fuesslini et Sociorum, 1852.
- *Q. Orazio Flacco, Le Opere. Antologia*, introduzione e commento a cura di A. La Penna, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 495.
- *Satire*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di P. Fedeli, traduzione di C. Carena, Torino, Einaudi, 2009.
- *Satire ed Epistole*, scelte e annotate da C. Marchesi, Milano-Messina, Prin-cipato, 1965.

Giovanni Roberto PAPAFAVA dei Carraresi, *Dissertazione est aliquid prodire tenus*, senza frontespizio [una copia di questo raro testo è conservata nella Biblioteca dell'ITC di Padova con la segnatura: III 13].

Giulio Cesare PASCHALI: *De' sacri Salmi di Davidde*, Geneva, per Iacopo Stoer, 1592.

- *Rime spirituali [...] a' cui è dietro aggiunto il primo canto del suo Universo*, [Geneva], per Iacopo Stoer, 1592.

Giovanni PICO DELLA MIRANDOLA: *Discorso sulla dignità dell'uomo*, a cura di F. Bausi, Varese, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2003.

Angelo POLIZIANO: *Ambra*, in Id., *Silvae*, a cura di F. Bausi, Firenze, Olschki, 1996.

- *Liber epigrammatum graecorum*, a cura di F. Pontani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

Giovanni PONTANO: *I dialoghi, La fortuna, La conversazione. In appendice le lettere*, a cura di F. Tateo, Milano, Bompiani, 2019.

- PROPERZIO: *Elegie. Libro II*, introduzione, testo e commento di P. Fedeli, Cambridge, Francis Cairns, 2005.
- e Albio TIBULLO: *Opere*, a cura di G. Namia, Torino, UTET, 1973.
- Proverbia sententiaeque latinitatis Medii Aevi*, Gesammelt und herausgegeben von H. Walther, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963.
- Gabriel ROLLENHAGEN: *Selectorum Emblematum. Centuria secunda*, Ultraiecti, ex officina Crispiani Passaei, 1613.
- Coluccio SALUTATI: *De laboribus Herculis*, edidit B.L. Ullman, Turici, In Aedibus Thesauri Mundi, 1951.
- Johann Georg SEYBOLD: *Viridarium selectissimis paroemiarum et sententiarum Latino Germanicarum flosculis amoenissimus [...]*, Nürnberg, W.M. Endter, 1677.
- Jeremia SIMON: *Gnomologia Proverbialis-Poetica*, Leipzig, Michael, 1683.
- William SPRING: *Diary of Sir William Spring* [Ms Eng. 980, Houghton Library, Harvard University]. Cito dall'edizione online: <https://www.british-history.ac.uk/no-series/proceedings-1624-parl/may-24#p12>.
- Luigi TANSILLO: *Il Canzoniere edito ed inedito. Secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti a stampa*, Liguori, Napoli, 1996.
- TOMMASO D'AQUINO: "Commento" al *Corpus Paulinum (Expositio et lectura super epistolas Pauli apostoli)*. Lettera agli Efesini, Lettera ai Filippesi, Lettera ai Colossesi, traduzione e introduzione a cura di B. Mondin, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2007.
- Otto VAN VEEN: *Quinti Horati Flacci Emblemata*, Studio Othonis Vaenii Batavolugdunensis, Antverpaie, apud Philippum Lisaert, 1612 [La prima edizione: *Quinti Horati Flacci Emblemata*, Studio Othonis Vaenii Batavolugdunensis, Antverpaie, Ex Officina Hieronymi Verdussen, 1607].
- Giuseppe VERDI: *Ernani*, in *Tutti i libretti*, introduzione e note di L. Baldacci, con una postfazione di G. Negri, Torino, UTET, 1996.
- Ludovico ZÜCCOLO: *Considerationi Politiche e Morali sopra cento Oracoli d'illustri Personaggi antichi*, Venetia, Presso Marco Ginami, 1622 [1621].
- Theodor ZWINGER: *Theatrum humanae vitae*, Basilae, per Eusebium Episcopium, 1586.

Critica

- Simonetta ADORNI BRACCESI (2010): *Micheli, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXIV, pp. 199-202.
- Violetta de ANGELIS (1998): *Gualtiero di Châtillon*, in *Enciclopedia oraziana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. III.
- Francesca BATTISTA (2006): *Italian Rhetoric and Courtly Love in the Formulary of Queen Kunhuta. A Critical Edition of the Letter Collection of Magister Bohuslav with an English Introduction (Codex Vindobonensis Palatinus 526)*, tesi di dottorato discussa nell'Università Carolina di Praga nel 2006.

- Francesco BAUSI (2011): *Umanesimo a Firenze nell'età di Lorenzo e Poliziano. Jacopo Bracciolini, Bartolomeo Fonzio e Francesco da Castiglione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Reinhard BODENMANN (2000): *Wolfgang Musculus (1497-1563). Destin d'un autodidacte lorrain au siècle des Réformes*, Genève, Droz.
- Giulio BUSI - Raphael EBGI (2014): *Giovanni Pico della Mirandola. Mito, magia Qabbalah*, Torino, Einaudi.
- Eugenio CANONE (1992): «*Hic ergo sapientia aedificavit sibi domum*». Il soggiorno di Bruno in Germania (1586-1591), in *Giordano Bruno. Gli anni napoletani e la "peregrinatio" europea*, a cura di E. Canone, Cassino, Università degli Studi di Cassino.
- Tommaso Riccardo CASTIGLIONE (1935): *Un poeta siciliano riformato: Giulio Cesare Pascali: contributo alla storia dell'emigrazione protestante nel secolo XVI*, Religio, I, pp. 3-35.
- Dario CECCHETTI (1998): *Denys Lambin*, in *Orazio. Enciclopedia oraziana*, vol. III Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, pp. 305-306.
- Benedetto CROCE (1949): *Un calvinista messinese: Giulio Cesare Paschali*, in Id., *Varietà di storia letteraria e civile. Serie prima*, Bari, Laterza, pp. 79-95.
- Edmond FARAL (1982): *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Genève-Paris, Slatkine-Champion.
- Giuseppe FUMAGALLI (1921): *Chi l'ha detto*, Milano, Hoepli.
- Hilary GATTI (2003): *La Bibbia nei Dialoghi italiani di Bruno*, in *La filosofia di Giordano Bruno. Problemi ermeneutici e storiografici. Atti del Convegno internazionale, Roma 23-24 ottobre 1998*, a cura di E. Canone, Firenze, Olschki, pp. 199-213.
- Carlos GILLY: *Theodor Zwinger e la crisi culturale della seconda metà del Cinquecento* (uso l'edizione italiana presente in internet: <http://www.saavedra-fajardo.org/Archivos/Libros/Libro0844.pdf>).
- Miguel A. GRANADA (2000): *Giordano Bruno e la 'dignitas hominis': presencia y modificación de un motivo del platonismo renacentista*, in Id., *El umbral de la modernidad*, Barcelona, Herder.
- (2012): *Bruno, la Biblia y la religión: las aguas sobre el firmamento y la unión con Dios*, in Id., *Giordano Bruno. Universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*, Barcelona, Herder.
- Giuseppe GRASSO (1998): s.v. *Francia*, in *Enciclopedia Oraziana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, v. III.
- Alastair HAMILTON (2018): *After Marracci: The Reception of Ludovico Marracci's Edition of The Qur'an in Northern Europe from the Late Seventeenth to the Early Nineteenth Centuries*, «Journal of Qur'anic Studies», 20.
- Albert A. HOWARD (1890): *On the use of the perfect infinitive in Latin with the force of the present*, «Harvard Studies in classical philology», 122.

- Antonio IURILLI, (1998): s.v. *Otto Van Veen*, in *Enciclopedia Oraziana*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 503-505.
- (2004): *Orazio nella letteratura italiana. Commentatori, traduttori, editori italiani di Quinto Orazio Flacco dal XV al XVII secolo*, Manziana, Vecchiarelli.
- Lateinische Syntax Und Stilistik* (1965): von J.B. Hofmann, neubearbeitet von A. Szantyr, Munich, Beck.
- Rensselaer Wright LEE (2011): *Ut pictura poesis: la teoria umanistica della pittura*, traduzione italiana di C. Blasi Foglietti, con uno scritto di M. Maggi, Milano, SE, [1967].
- Karl MÜLLNER (1970): *Reden und Briefe Italianischer Humanisten*, München, Fink [rist. anast. della I ediz., Wien, Hölder, 1899].
- Nuccio ORDINE (2015): *Tre corone per un re. L'impresa di Enrico III e i suoi misteri*, prefazione di M. Fumaroli, Milano, Bompiani.
- (2017³) [1987]: *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, premessa di E. Garin, prefazione di I. Prigogine, nuova edizione accresciuta, Milano, La nave di Teseo.
- (2019^{4a}) [2003¹]: *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, prefazione di P. Hadot, Venezia, Marsilio.
- (2019^{3b}) [2007]: *Contro il Vangelo armato. Giordano Bruno, Ronsard e la religione*, presentazione di G. Giorello, prefazione di J. Céard, Milano, Cortina.
- Ester PIETROBON (2014): *La parafrasi dei Salmi di Giulio Cesare Pascali tra impegno apostolico e reinvenzione stilistica*, «Rivista di storia e di letteratura religiosa», L, 2, pp. 285-314.
- (2015): «Come unita in un sol corpo»: la sezione lirica del salterio di Giulio Cesare Pascali, «Filologia e critica», XL, 2-3, pp. 317-45.
- Stefano PRANDI (2018): *Giulio Cesare Pascali e la tradizione riformata dei volgarizzamenti dei Salmi*, in *Bibbia e scrittura letteraria tra renovatio Ecclesiae e Riforma cattolica in Italia nel Cinquecento*, a cura di P. Bertini Malgarini, R. Pettinelli, U. Vignuzzi, «Archivio Italiano per la storia della Pietà» (XXXI), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 259-84.
- Saverio RICCI (1990): *La fortuna del pensiero di Giordano Bruno. 1600-1750*, prefazione di E. Garin, Firenze, Le Lettere.
- Mario RICHTER (1965): *Giulio Cesare Paschali. Attività e problemi di un poeta italiano nella Ginevra di Calvino e di Beza*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», I, pp. 228-57.
- Steven SHAPIN e Simon SCHAFER (1994): *Il Leviatano e la pompa ad aria. Hobbes, Boyle e la cultura dell'esperimento*, Firenze, La Nuova Italia.
- Vincenzo SPAMPANATO (2000): *Vita di Giordano Bruno con documenti editi ed inediti*, préface de N. Ordine, Les Belles Lettres, Paris [rist. anast. dell'edizione: Principato, Messina, 1921].
- Alessio STASI (2001): «Canto gli onor delle sonziache sponde». *Note su Rodolfo*

Coronini e i Fasti goriziani, in Rodolfo CORONINI, *Fasti goriziani*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna.

Rita STURLESE (1987): *Bibliografia, censimento e storia delle antiche stampe di Giordano Bruno*, premessa di E. Garin, Firenze, Olschki.

Claudia VILLA (1996): s.v. *Censimento dei codici di Orazio*, in *Enciclopedia Oraziana*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 319-29.

NOTE

* Anticipo qui un mio saggio che sarà pubblicato sulla rivista belga «Les Études classiques». In questo lavoro – partendo da alcune riflessioni elaborate nella terza edizione del mio primo libro dedicato a Giordano Bruno: N. ORDINE (2017³), pp. 136-58 – ho ricostruito la fortuna di un verso di Orazio nelle opere del Nolano e nella cultura rinascimentale.

¹ Sulla ricerca della verità in Bruno si veda N. ORDINE (2017³), pp. 129-73.

² Su questo tema in particolare cfr. N. ORDINE (2019⁴ a), pp. 223-29.

³ Già Orazio in una delle sue epistole sottolinea che non tutti possono arrivare alla meta. E anche se lo specifico contesto, legato al rapporto con il potere, è molto diverso da quello bruniano (nei versi latini si discute, come sottolinea Fedeli nel suo commento, se sia meglio rinunciare come Diogene a sostenere pesi eccessivi per un animo angusto o invece, come propone Aristippo, caricarli sulle proprie spalle per arrivare al traguardo) il poeta di Venosa distingue tra l'uomo che si arrende di fronte alle difficoltà e chi, al contrario, con impeto 'virile' e 'virtuoso' corre il rischio di cimentarsi nelle imprese difficili: «“Non cuivis homini contingit adire Corinthum”. / Sedit qui timuit ne non succederet. “Esto. / Quid? Qui pervenit, fecitne viriliter?” Atqui / hic est aut nusquam quod quaerimus. Hic onus horret, / ut parvis animis et parvo corpore maius, / hic subit et perfert. Aut virtus nomen inane est / aut decus et pretium recte petit experiens vir» [“Non tocca a tutti giungere a Corinto”. / Si ferma chi paventa l'insuccesso. / “Certo, chi vi arrivò fu coraggioso!” / Eccoli qui, o da nessun'altra parte / il nostro tema: l'uno si spaventa / al peso troppo grande per un'anima / meschina e per un corpo mingherlino, / l'altro vi si fa sotto e lo sostiene. / O la virtù è un nome vuoto, o son giusti / l'onore e il premio a cui aspira l'uomo / che tenta'] (ORAZIO, *Epistole*, [I, 17, vv. 36-42], pp. 600-601). Come vedremo più avanti le epistole di Orazio, al di là dello specifico esametro (I, 1, 32) oggetto di questo saggio, sono ricche di spunti tematici molto vicini agli interessi di Bruno.

⁴ Questo sonetto di Tansillo, che nei *Furori* Bruno riproduce con alcune leggere varianti, è strettamente collegato all'altro sonetto «Amor m'impenna l'ale e tanto in alto», che lo precede nell'edizione critica proposta da Pèrcopo: «Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto / le spiega l'animoso mio pensiero, / che, ora ad ora, sormontando, spero / a le porte del ciel far novo assalto. // Tem'io, qualor giù guardo, il vol tropp'alto, / ond'ei mi grida e mi promette altero, / ché, s'al superbo vol cadendo, io pero, / l'onor fia eterno, se mortal è il salto, // Ché s'altri, cui disio simil compunse, / dié nome eterno al mar col suo morire, / ove l'ardite penne il sol disgiunse, // ancor di me le

genti potran dire: / – Quest’aspirò a le stelle, e s’ei non giunse, / la vita venne men, ma non l’ardire» (L. TANSILLO, *Il Canzoniere edito ed inedito*, pp. 4-5). Oltre al mito di Icaro presente nei due sonetti, anche le rubriche anteposte ai due componimenti evocano lo stesso tema: «Aspirò ad un amor tant’alto, che, anche cadendo, egli sarà lodato per la sua audacia» (sonetto II) e «Se, nell’inseguire il suo superbo sogno, perirà, morrà contento» (sonetto III) [*Ibidem*].

⁵ «Arithmetico vel geometrico grege»; «naturae numeros»; «naturales figuras quibus optima mater [...] distinguit, virtutes, proprietates»: G. BRUNO, *De monade*, p. 332; per la traduzione italiana: cfr. G. BRUNO, *La monade, il numero, la figura*, p. 304.

⁶ «Difficilis est liber, fateor, immo et ipsam scripturam nescientibus legere, lectu quoque impossibilem esse cognoscimus» (G. BRUNO, *De monade*, p. 333; trad. it. *La monade, il numero, la figura*, p. 305).

⁷ «Non sic ut spernas populos, queis suspiciendum/ Te dedit; et non ut temnas, quibus esse verendum/ Iussit, ceu suevit numerus, plane haud mediocris, / Ipsorum qui sceptrata tenent duntaxat, ut exstent / Organa, queis seclum neglectum suppeditetur» (G. BRUNO, *De monade*, p. 325; trad. it. *La monade, il numero, la figura*, p. 299); «Nam gravius nihil est, quam libertate superba, / Iuraque pro arbitrio pollens sibi fingere, avara, / Rustica progenies: quae tunc se attingere caelum / Credit, cum potis est impunis temnere iura» (*ibidem*).

⁸ «Num grata senectus / Ingenio quamvis stupido, cui perperam acta / Vita fuit, fluxitque sua sine laude iuventus? / Occures morti quasi qui non vixeris: ut te / Praetereat forsitan, dilato tempore, vitae. / Quin veluti nullo in precio calcabere fungus, / Idolum miseri contemptus, opprobriique» (G. BRUNO, *De monade*, pp. 423-24; trad. it. *La monade, il numero, la figura*, p. 376).

⁹ «Ne rerum facies haec te perterreat ardua, / Quandoquidem officium promptum est quodcumque volenti: / Usque adeo ut nihilum facile est, quod prorsus idemque / Non sit, ab invitis tractatum, immane, lacertis» (G. BRUNO, *De monade*, p. 424; trad. it. *La monade, il numero, la figura*, p. 376).

¹⁰ «At si cuique datum non est contingere metam / Qua dignus palma est, quia tandem hoc spectat ad unum: / Esto tamen qui, ni vincas, sis vincere dignus, / Dignus qui assideas victori proximus, atque / Sorte negata habeas saltem consortia laudis. / Turpe nec est vinci, quando videre decore / Contendisse super. Sic non inglorius, inquit, / Perfunctus vita, propere me involvo tenebris, / Gallus, cui quamvis primo succumbere Marte / Contigit, hoc satis est: licuit succumbere Marte; / Expendi robur, segnem carie, uda senectus, / Gallinas inter, non morti obtrusit inertis. / Pugnavi, multum est, me vincere posse putavi, / (Quando animo virtus fuit illa, negata lacertis) / Et studium et nixus, sors et natura repressit. / Est aliquid prodisse tenus; quia vincere fati / In manibus video esse situm, fuit hoc tamen in me / Quod potuit, quod et esse meum non ulla negabunt/ Secla futura, suum potuit quod victor habere, / Non timuisse mori, simili cessisse nec ulli/ Constanti forma, praelatam mortem animosam / Imbelli vitae. Virtus fuit aemula laudis / Possibilis» (G. BRUNO, *De monade*, pp. 424-25; trad. it. *La monade, il numero, la figura*, pp. 376-77). Questi versi di Bruno furono giustamente ricordati dal carissimo amico Roberto Saviano per difendere la libertà di rinunciare alla vita quando la dignità umana viene meno.

¹¹ Sul ruolo della Fatica nello *Spaccio* e sulla sua determinazione a superare ogni difficoltà cfr. N. ORDINE (2017³), pp. 71-73 e 83-84.

¹² *In epistolas Apostoli Pauli, ad Galatas et Ephesios, commentarii. Per Wolfgangum Musculum Dusanum*, p. 108.

¹³ «*In virum perfectum, inquit, in mensuram plene adultae aetatis Christi.] Est aliquid prodisse tenus, ut ille ait. Verum non ad hoc tantum datum est nobis ministerium Evangelij, ut ad fidem et agnitionem Christi perveniamus: sed requiritur a nobis, ut crescamus et promoveamus in utraque donec non simus amplius rudes ac parvuli in Christo, sed ad virilem usque aetatem adulti*» (*ibidem*).

¹⁴ Su Musculus cfr. R. BODENMANN (2000).

¹⁵ ORAZIO, *Epistole* [I, 1, v. 32]. Per questa epistola mi sono avvalso del commento di Fedeli (ma cfr. anche CUCCHIARELLI [2019]). Queste mie riflessioni sono anche frutto di un dialogo con due cari colleghi classicisti, Raffaele Perrelli e Amneris Roselli che ringrazio vivamente. A quest'ultima, in particolare, devo il prezioso suggerimento della pista oraziana.

¹⁶ ORAZIO, *Epistole* [I, 1, vv. 10-11], pp. 524-25.

¹⁷ ORAZIO, *Epistole* [I, 1, vv. 41-42], pp. 526-27.

¹⁸ ORAZIO, *Epistole* [I, 1, vv. 48-52], pp. 528-29. Paolo Fedeli, nel suo ricco commento, spiega che «la preferenza accordata a una vita affannosa e piena di rischi per il miraggio della ricchezza, anziché a un'esistenza onesta e tranquilla, è stolta allo stesso modo della scelta di una gloria minore e frutto di pericoli invece di una maggiore e priva di rischi. C'è da aggiungere che mentre le vittorie ai ludi fruttavano denaro, quella ben più importante a Olimpia era premiata solo con una corona: ciò sta a dimostrare che il conseguimento della virtù vale molto di più dell'ammassare oro, così come l'oro ha maggiore valore dell'argento» (*ibidem*, pp. 891-92).

¹⁹ ORAZIO, *Epistole* [I, 1, vv. 68-69], pp. 528-29.

²⁰ ORAZIO, *Epistole* [I, 1, vv. 106-108], pp. 530-31.

²¹ In un passo del *De umbris idearum* Bruno, mettendo in discussione la nozione assoluta di *autoritas*, mostra che nel difficile cammino per la conquista del sapere non ci si può avvalere di una sola filosofia: «Non enim reperimus unum artificem qui omnia uni necessaria proferat. Non idem, inquam, galeam, scuthum, ensem, hastilia, vexilla, timpanum, tubam, caeteraque omnia militis armamenta conflabit, atque perficiet. Ita maiora aliarum inventionum tentantibus opera non solius Aristotelis Platonisque solius officina sufficiet. Quandoque etiam – ipsumque raro – si non consuetis uti videbimur terminis, illud ideo est, quia non consuetas per eos explicare cupimus intentiones. Per universum autem diversis variorum philosophorum studiis utimur, quatenus melius propositum inventionis nostrae insinuemus. Unde nihil est quod faciat quominus periti in istis philosophandi generibus per se ipsos facile – dummodo animum advertant – hanc et alias artes nostras intelligere valeant.» [‘Non troviamo infatti un unico artigiano che procura tutto quanto è necessario ad un'unica arte. Voglio dire, non è lo stesso artigiano che fonde e forgia l'elmo, lo scudo, la spada, le aste, i vessilli, il tamburo, la tromba e tutti gli altri armamenti del soldato. Non diversamente, anche chi tenta di compiere le opere maggiori delle altre invenzioni non riterrà sufficiente l'officina del solo Platone o del solo Aristotele. Se poi sembrerà – ma solo raramente – che noi usiamo dei termini non consueti, certo questo accade perché con essi vogliamo esprimere contenuti non consueti. In generale, tuttavia, ricorriamo ai diversi studi dei vari filosofi solo per quanto è utile a rendere più comprensibile il senso della nostra scoperta. Di conseguenza – purché vi applichino tutta la loro attenzione – nessun ostacolo impedisce a quanti sono esperti in questi modi di filosofare di riuscire a comprendere con facilità questa e tutte

le altre nostre arti']: G. BRUNO, *De umbris idearum*, pp. 38-39. Sull'antidogmatismo bruniano e sulla ricerca della verità come processo infinito cfr. N. ORDINE (2017³), pp. 158-66 (cfr. anche l'analisi del mito di Atteone in Id. (2019⁴a), pp. 140-61).

²² A. POLIZIANO, *Ambra*, [vv. 508-509], p. 149 (p. 295 per la traduzione; il corsivo è mio).

²³ TOMMASO D'AQUINO, "Commento" al *Corpus Paulinum* (*Expositio et lectura super epistolas Pauli apostoli*). Lettera agli Efesini, Lettera ai Filippesi, Lettera ai Colossesi, IV, p. 8.

²⁴ TOMMASO D'AQUINO, "Commento" al *Corpus Paulinum* (*Expositio et lectura super epistolas Pauli apostoli*). Lettera agli Efesini, Lettera ai Filippesi, Lettera ai Colossesi, p. 8 [cap. 1, lectio 1 (vv. 1-6a), 12, pp. 33-35].

²⁵ Debbo alla cara amica e collega Concetta Luna alcuni preziosi suggerimenti sul riferimento a san Paolo e su altre questioni più generali discusse in questo saggio.

²⁶ Cfr. *supra* p. 69.

²⁷ «Quandocumque ergo aliquis secundum ista tria sibi invicem ordinata dirigitur, ita quod actio ordinetur secundum iudicium rationis, et haec, scilicet ratio, iudicet secundum intellectum rectum, vel synderesim, et haec scilicet synderesis, ordinetur secundum legem divinam, tunc actio est bona et meritoria»: TOMMASO D'AQUINO, "Commento" al *Corpus Paulinum* (*Expositio et lectura super epistolas Pauli apostoli*). Lettera agli Efesini, Lettera ai Filippesi, Lettera ai Colossesi, pp. 9-10 [cap. 4, lectio 6 (vv. 17-19), 232, pp. 256-57].

²⁸ Sulla metafora del vasaio in san Paolo, Lutero, Ronsard e Bruno si veda N. ORDINE (2019³b), pp. 173-76. Cfr. anche M.A. GRANADA (2012), pp. 273-95 e H. GATTI (2003), pp. 199-213.

²⁹ «Polihimnio. Onde divinamente disse il lirico poeta: *Credite, Pisones, melius nil celibe vita*» (G. BRUNO, *De la causa*, p. 225 / 705). Qui il pedante crea un centone mettendo insieme due emistichi oraziani: il primo proveniente dall'*Ars poetica* («Credite, Pisones»: *Ars poetica*, v. 6) e il secondo proprio dalla prima epistola a Mecenate («melius nil caelibe vita»: *Epistulae*, I, 1, v. 88). Bruno ricorda Orazio poco prima di una sua bellissima difesa della materia e della donna attraverso le lodi di Maria Bochetel, moglie dell'ambasciatore francese Michel de Castelnau (sul rapporto Bruno-Castelnau cfr. N. ORDINE (2019³b), pp. 1-10). Le opere italiane del Nolano pullulano di riprese e di echi oraziani. Coribante, il pedante della *Cabala del cavallo pegaseo*, cita («Parturient montes»: p. 59 / 436) il primo emistichio del verso in cui Orazio aveva creato la proverbiale immagine delle montagne che partoriscono un topolino («Parturient montes, nascetur ridiculus mus»: *Ars poetica*, v. 139). La metafora dell'*Ars poetica* (vv. 360-365), in cui si paragona la buona poesia a un quadro ben fatto, viene ricordata in modo maldestro dal pedante Mamfurio mentre cerca di insegnare gli avverbi di luogo al suo discepolo: il secondo emistichio del v. 365 «haec deciens repetita placebit» viene trasformato, nel *Candelaiio*, in «lectio repetita placebit» (p. 181 / 333). Nella *Cena*, invece, è presente Linceo («dove par che con gli occhi di Linceo quinci e quindi guardando»: p. 11 / 435), membro della spedizione degli Argonauti, ricordato proprio nei versi della prima epistola oraziana precedenti al nostro esametro («Non possis oculo quantum contendere Lynceus» I, 1, 28) e nelle *Satire* («ne corporis optima Lyncei / contemplare oculis»: *Satyrae*, I, 2, v. 90). Inoltre, sempre nella *Cena*, si trova l'immagine della navigazione per Anticira («Quid? Non ne Anticyram navigas»: p. 55 / 458), che era stata utilizzata da Orazio nella terza satira del secondo libro («naviget Anticyram»: *Satyrae*, II, 3, v. 166) e poi da Erasmo negli *Adagia*. Questa stessa opera bruniana ospita anche un accenno ad Aristarco («le università et academie

so' piene di questi Aristarchi»: p. 67 / 463), citato da Orazio nell'*Ars poetica*, come esempio di critico letterario («Vir bonus et prudens versus reprehendet inertis, / [...] mutanda notabit / fiet Aristarchus»: *Ars poetica*, vv. 445-450). Il poeta lucano trova un posto d'onore anche negli *Eroici furori*, quando Bruno parla delle regole per distinguere «gli veramente poeti»: essi, infatti, saranno riconosciuti «dal cantar de versi: con questo, che cantando o vegnano a delectare, o vegnano a giovare, o a giovare e delectare insieme» (p. 67 / 528). Qui Tansillo traduce due versi dell'*Ars poetica* («Aut prodesse volunt aut delectare poetae, / Aut simul et iucunda et idonea dicere vitae»: *Ars poetica*, vv. 333-334) e citerà anche altri esametri del *corpus* oraziano. Il *topos* di Apollo *ridens*, presente nei *Carmina* oraziani («risit Apollo»: *Carmina*, I, 10, v. 12) viene, invece, ripreso nello *Spaccio* («Saulino. Questa volta credo io che risit Apollo»: p. 77 / 206). Qui anche Momo menziona Orazio (p. 375 / 339) e, in particolar modo, l'*Ars poetica*, citando esplicitamente il v. 30 («Delphinum sylvis appinxit, fluctibus aprum»). Questo stesso verso sarà tradotto da Bruno, nell'«Argomento» degli *Eroici furori* («Voglio finalmente dire che questi furori eroici ottegnono soggetto et oggetto eroico: e però non ponno più cadere in stima d'amori volgari e naturaleschi, che veder si possano delfini su gli alberi de le selve, e porci cinghiali sotto gli marini scogli»: p. 13 / 493-94). Altri esempi ancora si potranno ricavare dall'edizione delle opere italiane di cui ci siamo serviti per le citazioni bruniane.

³⁰ Sul soggiorno di Bruno a Ginevra cfr. V. SPAMPANATO (2000), pp. 287-99 [ristampa anastatica dell'edizione: Principato, Messina, 1921]. Ma per le vicissitudini bruniane tra i Calvinisti si vedano anche più avanti le pp. 86-90.

³¹ San Tommaso, tra le tante riflessioni sulla *sinderesi*, ne parla anche nella *Summa theologiae* [Ia, IIa, q. 94, art. 1]: «Ad secundum dicendum quod synderesis dicitur lex intellectus nostri, inquantum est habitus continens praecepta legis naturalis, quae sunt prima principia operum humanorum».

³² «Pro animi igitur perfectionum tutela ad domesticum animi nostri magisterium instruendi convertamur. Adest quippe illi, a patrio lucis et intelligibili mundo exulanti, tamquam in puppi praesidens naturalis facultas; qua duce, veluti scintilla suam appetens sphaeram, a retardantibus cursum revocat et etiam nesciens avertitur. Quanto autem potentior est animus supra corpora, tanto pollentiores aversiones habet, ne a propriis naturalibusque dispositionibus et actibus per materiae turbantis impulsuum vortices impediatur. Cognosce igitur, cognosce diverticula, quoque modo adversus adeo coecam caliginem depellendam e foribus sit eluctandum, videto. Videto primum quatuor internos actuum rectores: amorem, artem, magiam, mathesim» ['Per proteggere le perfezioni dell'animo, andiamo a farci istruire dal familiare magistero del nostro animo. Esule dalla luce e dal mondo intelligibile in cui è la sua patria, lo soccorre infatti una facoltà naturale, che seduta, per così dire, in poppa lo governa; sotto la sua guida, al pari di una scintilla che tende alla sua sfera, esso allontana il suo corso da quanto lo ritarda e se ne ritrae quasi inconsapevolmente. Ma quanto più potente è l'animo sopra i corpi, tanto più potenti sono gli atti con cui se ne ritrae, perché i vortici degli impulsi che discendono dalla materia perturbatrice non gli impediscano di esplicare le disposizioni e gli atti che gli sono propri. Impara dunque, impara a conoscere simili diversioni, e vedi come si debba lottare con ogni mezzo per disperdere una così cieca caligine. Vedi prima di tutto i quattro principi interni che reggono gli atti: amore, arte, magia, matematica': G. BRUNO, *Sigillus sigillorum*, pp. 254-57].

³³ «Chiama per suon di tromb'il capitano / tutti gli suoi guerrier sott'un'insegna; / dove s'avvien che per alcun in vano / udir si faccia, perché pronto vegna, / qual

nemico l'uccide, o a qual insano/ gli dona bando dal suo camp'e 'l sdegna: / cossì l'alm'i disegni non accolti / sott'un stendardo, o gli vuol morti, o tolti. / Un oggetto riguardo, / chi la mente m'ingombr', è un sol viso, / ad una beltà sola io resto affiso, / chi sì m'ha punt'il cor è un sol dardo, / per un sol fuoco m'ardo, / e non conosco più ch'un paradiso. // Questo 'capitano' è la voluntade umana che siede in poppa de l'anima, con un picciol temone de la raggione governando gli affetti d'alcune potenze interiori, contra l'onde de gli émpiti naturali. Egli con il 'suono de la tromba', cioè della determinata elezzione, chiama 'tutti gli guerrieri', cioè provoca tutte le potenze (le quali s'appellano guerriere per esserno in continua ripugnanza e contrasto) o pur gli effetti di quelle, che son gli contrarii pensieri; de quali altri verso l'una, altri verso l'altra parta inchinano: e cerca costituirgli tutti 'sott'un'insegna' d'un determinato fine. Dove s'accade ch'alcun d'essi vegna chiamato in vano a farsi prontamente vedere ossequioso (massime quei che procedeno dalle potenze naturali quali o nullamente o poco ubediscono alla raggione), al meno forzandosi d'impedir gli loro atti, e dannar quei che non possono essere impediti; viene a mostrarsi come uccidesse quelli, e donasse bando a questi: procedendo contra gli atti con la spada de l'ira, et altri con la sferza del sdegno» (G. BRUNO, *Eroici furori*, pp. 75-77 / 533-34).

³⁴ «Eja igitur ad omniformis dei omniformem imaginem coniectemus oculos, vivum et magnum illius admiremur simulacrum: hinc ubi, velut in animae prora, pharus sensus visus antecedit, ratio de puppi clavum tenet, in speculam lumen intelligentiae tollitur, ut de toto horizonte praeterita, memoria, repetat, praesentia meditetur, et futura praevideat» ['Orsù, pertanto, concentriamo lo sguardo all'onniforme immagine dell'onniforme dio, ammiriamo la sua vivente e grande immagine; da questo luogo, allora, come nella prora dell'anima, il faro del senso della vista esplora innanzi, la ragione tiene il timone della poppa, la luce dell'intelletto s'innalza in vedetta, affinché la memoria ripercorra su tutto quanto l'orizzonte i fatti trascorsi, mediti i presenti, preveda i futuri']: G. BRUNO, *De Immenso*, pp. 205-206; trad. it. *L'Immenso*, p. 422.

³⁵ «Quia sedet in puppi et gubernaculo totius compositi, ad cuius nutum omnia moventur, vibrantur membra, nervi et muscoli obtemperant. Est ergo quiddam liberum veluti agens et praesidens suo operi» ['Perché sedendo in poppa l'anima regge il timone che governa il composto nella sua totalità, al cui cenno tutto si muove, palpitano le membra, i nervi e i muscoli obbediscono. È dunque in un certo senso un principio agente libero, il quale presiede alla propria opera']: G. BRUNO, *Lampas triginta statuarum. La lampada delle trenta statue*, pp. 1444-45.

³⁶ «Est quâdam prodire tenus] licet usque ad certum aliquem finem progredi, si non licet superare, aut transgredi. in tribus codicib. Vatic. & Torn. scriptum est *Est quodam*, ex qua scriptura feci *Est quâdam*, quae sine dubio vera est»: Q. Horatius Flaccus... Dionys. Lambini *Monstroliensis emendatus*, p. 284. Sui pregi dell'edizione di Lambin, considerata dominante fino a quella di Bentley, cfr. D. CECCHETTI (1998), pp. 305-306.

³⁷ «*Est quâdam prodire tenus*] "licet progredi usque ad certum quandam terminum". Vocabulo *quâdamtenus* alitquoties utitur Plinius maior, eadem conformatione feminina, qua sunt *quatenus*, *aliquatenus*, *hactenus*, *eatenus*, *illatenus*»: Q. Horatius Flaccus. *Recensuit atque interpretatus est Io. Gaspar Orellius*, p. 375. Per la tradizione manoscritta oraziana, e per alcune questioni che ho affrontato in questo paragrafo, mi sono avvalso dei preziosi suggerimenti dell'amico Mario Labate, grande esperto di Orazio.

³⁸ Cfr. *Oxford Latin Dictionary*, s.v.

³⁹ Cfr. *Lateinische Syntax Und Stilistik* (1965), § 148, pp. 267-68.

⁴⁰ Si veda il classico saggio di A. A. Howard (1890).

⁴¹ *Nicodemi Frischlini, in Q. Horatii Flacci venusini Epistolarum libros duos paraphrasis*, cc. 8v-9r.

⁴² ORAZIO, *Satire ed Epistole*, p. 211 («est = est aliquid “è già qualche cosa”»)

⁴³ Q. Orazio Flacco, *Le Opere. Antologia*, p. 495.

⁴⁴ Q. Orazio Flacco, *Le Opere*, p. 994.

⁴⁵ Q. *Horatius Flaccus*, Erklärt von Adolf Kiessling (1889), p. 7. Questa interpretazione non figurerà più nell'edizione rivista da Richard Heinze (Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1957⁵).

⁴⁶ *Album Academiae Vitebergensis* (1894), p. 350. Sul soggiorno di Bruno in Germania cfr. E. CANONE (1992), p. 126.

⁴⁷ *Album Academiae Vitebergensis* (1894), p. 340; cfr. E. CANONE (1992), p. 113.

⁴⁸ Il manoscritto è conservato presso la biblioteca dell'Università di Tubinga (ms. Mh 197, f. 267): cfr. E. CANONE (1992), p. 126.

⁴⁹ Nell'epistola dedicatoria Frischlin indica la data del settembre 1586: è molto probabile che nell'agosto del 1587 il libro fosse stato già stampato.

⁵⁰ Bruno stampa a Wittenberg, in due anni, ben tre opere in latino: il *De lampade combinatoria Lulliana* (1587), il *De progressu et lampade venatoria logicorum* (1587) e il *Camoeracensis acrotismus* (1588). E proprio nello stesso periodo redige altri testi, sempre in latino, pubblicati postumi: cfr. E. CANONE (1992), p. 117.

⁵¹ Cfr. E. CANONE (1992), p. 120.

⁵² P. OLPKENIUS, *Parodiarum Horatianarum manipulus: Horatius Est aliquid prodire tenus, si non datur ultra*. Il suo nome compare in altre due pubblicazioni presenti nella Biblioteca di Wolfenbüttel: *Polycarpi Olpkeni Xeniorum Martiale Praecinente Degustatorum Loculamentum...*, Brunswigae, Dunckerus, 1616; *Sors Christianorum Oder Christen-Glück...*, Lüneburg, Sterne, 1634.

⁵³ *Album Academiae Helmstadiensis* (1926), p. 182 (n. 43).

⁵⁴ *Ibidem*, p. 73 (n. 31).

⁵⁵ Cfr. *supra*, note 5-7.

⁵⁶ Cfr. E. CANONE (1992), pp. 129-31.

⁵⁷ Il motto «Ad augusta per angusta» – registrato da Hans Walter tra le sentenze medievali (n° 21781) – figura in una famosa raccolta di emblemi: G. ROLLENHAGII, *Selectorum Emblematum. Centuria secunda*, c. 85 (fig. 2). Qui, al di sotto dell'immagine, è collocata una citazione in latino («Non datur, ad Caelum currere lata via») che riprende quasi integralmente un verso di Properzio: «Non datur ad Musas currere lata via» [«Non è concessa una larga via per correre alle Muse»] (PROPERZIO, III, 1, 14). Il tema dell'originalità in poesia, non bisogna passivamente seguire le orme di chi ci ha preceduto, era già stato affrontato da Orazio in una delle sue epistole: «Libera per vacuum posui vestigia princeps,/ non aliena meo pressi pede. Qui sibi fidet,/ dux reget examen» [«Ho affondato liberamente le mie orme nel vuoto; pioniere, col mio piede non calcai orme d'altri»] (ORAZIO, I, 19, 21-23). Si tratta di uno spirito di indipendenza che Orazio aveva rivendicato già nella prima epistola con il rifiuto di «iurare in verba magistri» (cfr. CUCCHIARELLI [2019], pp. 511-12). Adesso l'analogia potrebbe essere più chiara: per raggiungere il cielo è necessario allontanarsi dai sentieri battuti, affrontando cammini impegnativi e faticosi. Il proverbio «Ad augusta per angusta» figura nell'impresa di Ernst von Brandenburg (1617-1642): cfr. G. FUMAGALLI (1921), p. 93. Ma il successo del motto si deve anche al dramma *Ernani* di Victor Hugo e all'*Ernani* di

Giuseppe Verdi: in quest'opera (scena terza della terza parte) Silva, Ernani e Jago cantano a tre «Ad augusta!» e il Coro risponde «per angusta!» (G. VERDI, *Ernani*, p. 79). Il motto, nell'opera teatrale di Hugo (atto IV, scena III) e nel libretto di Francesco Maria Piave, funge da parola d'ordine dei congiurati contro Carlo V.

⁵⁸ C. SALUTATI, *De laboribus Herculis*, p. 161.

⁵⁹ K. MÜLLNER (1970), p. 219. Su Francesco da Castiglione cfr. F. BAUSI (2011), pp. 369-521 (la lettera in cui figura la citazione oraziana è menzionata a p. 384).

⁶⁰ J. MURMELLIUS, *Officium discipulorum*, f. 5r.

⁶¹ Cito questa lettera, conservata nell'Universitätsbibliothek di Basilea (ms. Frey-Gryn II 28), nella trascrizione pubblicata in C. GILLY, *Theodor Zwinger e la crisi culturale della seconda metà del Cinquecento*, p. 134.

⁶² T. ZWINGER, *Theatrum humanae vitae* (1586), c. **1. Ho verificato che nella prima edizione del 1565 e in quelle successive del 1571 e del 1575 il verso oraziano non figura.

⁶³ G.C. PASCHALI, *De' sacri Salmi di Davide*. Sul messinese Giulio Cesare Pascali (1527-1601/1602) si vedano: B. CROCE (1949), pp. 79-95; T.R. CASTIGLIONE (1935), pp. 3-35; M. RICHTER (1965), pp. 228-57; E. PIETROBON (2014), pp. 285-314; EAD. (2015), pp. 317-45; S. PRANDI (2018), pp. 259-84.

⁶⁴ G.C. PASCHALI, *Rime spirituali [...] a' cui è dietro aggiunto il primo canto del suo Universo*.

⁶⁵ Sul ruolo importante di Francesco Micheli cfr. S. ADORNI BRACCESI (2010), pp. 199-202.

⁶⁶ Sull'importanza della letteratura emblematica e sulla specifica bibliografia critica cfr. N. ORDINE (2015) pp. 1-21.

⁶⁷ Sui versi dell'*Ars poetica* oraziana e sul dibattito rinascimentale intorno ai legami tra poesia e pittura si veda almeno R.W. LEE (2011).

⁶⁸ *Quinti Horati Flacci Emblemata*, pp. 48-49. Su questa raccolta si veda A. IURILLI (1998), pp. 503-505 (cfr. ID. [2004], pp. 138-39).

⁶⁹ «Generoso viro, virtutumque praestantia magis quam genere illustri, D. Galliazo Caracciolo, Marchionis Vici unico filio et legitimo haeredi, S. [...] IX. Calend. Febr. M.D.LVI. decem post annis hic commentarius primum in lucem prodit»: J. CALVIN, *In omnes Pauli Epistolas atque in Epistolam ad Hebraeos, item in canonicas Commentarii*, p. 141.

⁷⁰ G. BRUNO, *Œuvres complètes. Documents I*, [doc. 11], p. 47.

⁷¹ G. BRUNO, *Œuvres complètes. Documents I*, [doc. 11], p. 49.

⁷² *Proverbia sententiaeque latinitatis Medii Aevi*, (n° 7260), Teil 1, p. 913.

⁷³ J. SIMON, *Gnomologia Proverbialis-Poetica*, p. 129.

⁷⁴ J.G. SEYBOLD, *Viridarium selectissimis paroemiarum et sententiarum Latino Germanicarum flosculis amoenissimus [...]*, p. 149.

⁷⁵ C. IANSENIUS, *Augustinus*, tomus secundus, [liber IV, caput VI], p. 239.

⁷⁶ C. IANSENIUS, *Augustinus*, tomus III, [liber V, caput XXXV], p. 251.

⁷⁷ *Diary of Sir William Spring* [Ms Eng. 980, Houghton Library, Harvard University], p. 238. L'espressione proverbiale, nella forma «Est aliquid prodire tenus», ritorna ancora in una raccolta di memorie stilata dal Dean di St. Asaph: D. LLOYD, *Memoires of the lives, actions, sufferings and deaths of those noble, reverend and excellent personages that suffered... for the protestant religion and the great principle thereof, allegiance to their sovereign... from the year 1637 to the year 1660 and from thence continued to 1666, with the life and martyrdom to king Charles I*, p. 651.

⁷⁸ L. ZÜCCOLO, *Considerationi Politiche e Morali sopra cento Oracoli d'illustri Personaggi antichi*, p. 402.

⁷⁹ Per la presenza delle opere di Bruno nella biblioteca di Naudé cfr. G. NAUDÉ, *Consigli per la formazione di una biblioteca*, pp. 55 e 85 (ma si veda anche S. RICCI (1990), pp. 89-92).

⁸⁰ *Les correspondants de Peiresc. XIII. Gabriel Naudé. Lettres inédites écrites d'Italie à Peiresc 1632-1636*, [VII], p. 69.

⁸¹ «M. Tullius in oratione pro Murena, comparationem faciens iureconsultorum et oratorum, “Itaque mihi plerique videntur”, inquit, “initio hoc multo maluisse, post, cum id adsequi non potuissent, isthuc potissimum sunt delapsi. Ut aiunt in Graecis artificibus eos auloedos esse, qui citharoedi fieri non potuerint, sic nonnullos videmus, qui oratores evadere non potuerunt, eos ad iuris studium devenire”. Hactenus Cicero. Recte dicetur in eos, qui malunt in multo inferiore ordine alicuius haberi momenti quam inter excellentes negligi, quemadmodum Iulius Caesar maluit in frigido oppidulo primus esse quam Romae secundus. Nec male quadrabit in eos, qui desperatione meliorum ad humilia sese conferunt, Citatur idem adagium in Decretis ex Augustino in monachos malos ad clericorum gregem desciscentes» [‘Cicerone, nell’orazione *Per Murena*, istituendo un paragone tra giureconsulti e oratori, dice (29) “e mi sembra che all’inizio molti preferiscano questa disciplina, poi, non essendo riusciti a seguirla, sono scivolati in quell’altra. Come dicono che tra gli artisti greci suonano l’aulo quelli che non potranno diventare citarodi, così vediamo alcuni che non riuscirono ad essere oratori e arrivarono agli studi di diritto”. Fin qui Cicerone. Si dirà bene per quelli che preferiscono essere importanti in un contesto minore piuttosto che essere ignorati, circondati da personalità eccellenti, come Giulio Cesare preferì essere primo in un villaggio che secondo a Roma (Plut., *Caes.*, 2, 3-4). E si addirà bene anche a quelli che, persa la fiducia nelle grandi azioni, si dedicano ad attività minori. Viene citato lo stesso adagio nei decreti di Agostino contro i monaci malvagi che si allontanano verso il gruppo dei chierici (Gratian. *Decretum*, 2, 16, 1 36; Aug. *Epist.* 60,1)]: ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagi*, [1244] pp. 1126-27.

⁸² «Εἰ μὴ δύναιο βoύv, ἔλαυνε ὄvov, id est “Si nequeas bovem, asinum ago”, id est: Si non potes ut vis, utcunque potes facito. Si fortuna splendidior non contigit, eam sortem, quae contigit, boni consulas; si quod optas non licet, id, quod est proximum, amplectere. Auctore Suida» [‘Vale a dire: se non sei in grado di fare come vorresti, fai come puoi. Se non capita una sorte brillante, fai il meglio che puoi con quella che ti ritrovi; se non è lecito ciò che desideri, apprezza quello che ne è più vicino. L’adagio è estrapolato dalla *Suida*’]: ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagi*, [1704], pp. 1448-49.

⁸³ J.A. COMENII, *Lexicon atriale Latino-Latinum*, p. 248.

⁸⁴ *New experiments physico-mechanical, touching the Spring of the Air*, in *The Works of Robert Boyle*, vol. I, pp. 242-43 [‘Benché dunque (come si è già ammesso, non ci sia forse possibile dedurre dal suddetto procedimento una spiegazione precisa, quale si poteva desiderare, di ciò che volevamo scoprire, tuttavia, se ci servirà come base per delle congetture più vicine alla verità di quelle che abbiamo trovato finora, spero che si terrà in considerazione quanto dice saggiamente un famoso poeta: “è già qualcosa avanzare fin qui, se non è possibile procedere oltre” (*Est quoddam prodire tenus, si non datur ultra*)’: R. BOYLE, *Opere*, a cura di Clelia Pighetti, Torino, Utet, 1977, p. 871]. Il verso oraziano figura anche nella traduzione latina pubblicata l’anno dopo: *Nova experimenta Physico-Mechanica de Vi Aeris Elastica* (1661), p. 174.

⁸⁵ T. HOBBS, *Dialogus physicus De natura aeris [...] item De duplicatione cubi*, vol. IV, p. 273. [‘A. Ammetti dunque che finora non è stato fatto nessun progresso nella conoscenza delle cause naturali dai tuoi colleghi, tranne il fatto che uno di loro ha inventato un dispositivo con cui suscitare un movimento dell’aria tale che le parti di una circonferenza tendano all’unisono verso il centro, rendendo così il grado di probabilità delle ipotesi di Hobbes, già in precedenza sufficiente, ancora maggiore. B. Non fa vergogna ammetterlo; difatti, è già qualcosa avanzare fin qui, se non è possibile procedere oltre. A. Perché *avanzare fin qui*? Ma a che scopo una così gran pompa e spesa per macchine difficili da realizzare, soltanto per giungere fino al punto in cui era arrivato Hobbes in precedenza? Perché non avete piuttosto iniziato là, dove aveva lasciato lui?’: T. HOBBS, *Dialogo fisico intorno alla natura dell’aria*, in S. SHAPIN e S. SCHAFER, *Il Leviatano e la pompa ad aria. Hobbes, Boyle e la cultura dell’esperimento*, p. 471; all’analisi della polemica Boyle-Hobbes, che investe anche questioni di natura religiosa, è dedicato un intero capitolo, pp. 137-90].

⁸⁶ *An examen of Mr. T. Hobbes his Dialogus Physicus de Naturae Aeris* [1662], vol. 3, p. 164.

⁸⁷ Cfr. L’esemplare del *De monade* (l’opera in cui appare il verso oraziano) e quello del *De l’infinito* appartenuti a Leibniz, e probabilmente acquistati dal filosofo nel 1595 alla vendita della biblioteca di Christiaan Huygens, sono conservati nella Niedersächsische Landesbibliothek di Hannover: cfr. R. STURLESE (1987), p. 57 e p. 122.

⁸⁸ LEIBNIZ, *Discours de Métaphysique – Correspondance*, p. 278.

⁸⁹ *The correspondence of John Locke*, vol. III, [1147], p. 633.

⁹⁰ La lettera è pubblicata in appendice al saggio di A. HAMILTON (2018), p. 188.

⁹¹ *Dissertazione est aliquid prodire tenus*: una copia, senza frontespizio, di questo raro testo è conservata nella Biblioteca dell’ITC di Padova con la segnatura: III 13. Sulla polemica cfr. A. STASI (2001), pp. 20-22.

⁹² Sui circa ottocentocinquanta codici oraziani si veda C. VILLA (1996), pp. 319-29.

⁹³ Sull’interesse dei lettori medievali per le *Epistole* cfr. l’introduzione di A. CUCCHIARELLI (2019) a Orazio, *Epistole*. I, p. 92.

⁹⁴ Cfr. G. GRASSO (1998), p. 543.

⁹⁵ L’esametro oraziano è menzionato nel *De divinis officiis*, all’interno di un contesto marcato dalla coscienza dei “limiti” con cui necessariamente devono confrontarsi gli esseri umani: «Cum enim dicat Salomon, Altiora te ne scruteris (Eccli. III, 22), vereor illa appetere ad quae tenuitas ingenio mei non valeat assurgere. Modulum enim suum unumquemque considerare prudenter nos admonet lyricus, dicens: Est quoddam prodire tenus, si non datur ultra. Cum ergo hujus rei audientiam tibi sufficere dixissem, causatus es fragilem esse humanae mentis memoriam, nec audita diu retinere, et ob hoc litteras esse repertas, quibus oblita per incuriam, possint recuperari per diligentiam, et ideo acrius institisti, ut haec tibi qualicunque stylo litteris mandata contraderem. Si quid ergo ineptum processerit, non meae temeritati, sed tuae justius imputabitur importunitati» (B. FLACCI ALBINI SEU ALCUINI, *De divinis officiis*, col. 1212). Per la falsa attribuzione a Alcuino cfr. l’archivio «Mirabile. Archivio digitale della cultura medievale» (<https://www.mirabileweb.it/title/de-divinis-officiis-title/171849>).

⁹⁶ Petri ABELARDI *Theologia “Scholarium”*, [II, 61] p. 438.

⁹⁷ Petri ABELARDI *Commentaria in Epistolam Pauli ad Romanos*, [435-442] p. 200.

⁹⁸ *Moralisch-Satirische Gedichte Walters von Chatillon*, [7a] p. 98.

⁹⁹ Cfr. V. DE ANGELIS (1998), p. 274.

¹⁰⁰ Si tratta del *Carmen VI* di Gualtiero di Châtillon: cfr. l'edizione online <http://www.thelatinlibrary.com/walter6.html>.

¹⁰¹ *The Latin Poems commonly attributed to Walter Mapes*, p. 152.

¹⁰² Cfr. E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, p. 107.

¹⁰³ MATHEI VINDOCENSIS *Ars versificatoria*, [2, 10], p. 137.

¹⁰⁴ Cfr. F. BATTISTA (2006), p. 155.

¹⁰⁵ Il gallo è presente, con differente significato, anche nel *Cantus circaeus*, pubblicato a Parigi nel 1582. Qui, proprio come accade con il simbolo dell'asino, il Nolano contrappone il gallo-positivo (Enrico III, Rex gallorum) ai tanti galli negativi che combattono i propri fratelli. Su questo simbolo e, in generale, sulle guerre di religione in Francia: cfr. N. ORDINE (2015), pp. 87-92.

¹⁰⁶ 'In Frigia c'è un fiume chiamato Gallo: / Se ne berrai con sobrietà, / la sua acqua sanerà i mali del corpo. // Ma se senza sobrietà ne sorbirai, esso ti assorbirà, / Finché caccerei l'anima/ Senza poterne bere ancora. // Così le lettere della sapienza, appena assaporate, / Giovano alla vita civile / E procurano un grandissimo diletto. // Se ne ingurgiti troppe, esse ti turberanno, / Fino a condurti alla pazzia, / Ovvero ad una gloria rovinosa. // Poiché fino ad oggi sei stato reso prudente, / Per non incorrere in un così grave danno, / Grazie all'aiuto dei maestri, // Hai voluto soltanto assaggiare la sapienza per poi sputarla via, / Hai voluto soltanto toccarla con le labbra, / E annusarla con le narici. // Per questa ragione io dichiaro che non agisci bene, / Ed ecco che tu, giudice, ti affretti / A scuotere le orecchie di Mida': G. BRUNO, *De umbris idearum*, pp. 10-13.

¹⁰⁷ Sul tema del rapporto degli asini negativi con la conoscenza e con la rosa che la rappresenta, in relazione soprattutto al *Ragionamenti sovra del asino* (1551-1552) di Giovan Battista Pino, mi permetto di rinviare a N. ORDINE (2017³), pp. 210-20.

¹⁰⁸ ALBIO TIBULLO e SESTO PROPERZIO, *Opere*, [II, 10, vv. 5-6] pp. 300-301.

¹⁰⁹ Per l'analisi del distico ci siamo ampiamente serviti dell'ottimo commento di Paolo Fedeli: Properzio, *Elegie. Libro II*, pp. 316-17. Lo stesso distico è stato, invece, ripreso da Ovidio nelle *Lettere dal Ponto* (3, 4, 79), nel *Panegirico di Messalla* (vv. 1-7) e nella *Laus Pisonis* (vv. 2014-2215).

¹¹⁰ PROPERZIO, *Elegie*, p. 317. Sull'audacia destinata all'insuccesso, Fedeli cita anche gli *Amores* (2, 1, v. 11) e i *Tristia* (2, vv. 335-338) di Ovidio.

¹¹¹ «Cupidum, pater optime, vires / deficiunt» ['Vorrei, buon padre: mancano le forze'] (ORAZIO, *Satire*, [II, 1, vv. 12-13] pp. 430-31; corsivo mio). Per Fedeli l'immagine properziana del venir meno delle forze (PROPERZIO, *Elegie*, p. 317) dipenderebbe da questa espressione oraziana.

¹¹² «Postremo ut gallum nutriamus nos admonebit, idest ut divinam animae nostrae partem divinarum rerum cognitione quasi solido cibo et caelesti ambrosia pascamus. Hic est gallus cuius aspectum leo, idest omnis terrena potestas, formidat et reveretur. Hic ille gallus cui datam esse intelligentiam apud Iob legimus. Hoc gallo canente aberrans homo resipiscit. Hic gallus in matutino crepuscolo, matutinis astris Deum laudantibus, quotidie commodulatur. Hunc gallum moriens Socrates, cum divinitatem animi sui divinitati maioris mundi copulaturum se speraret, Esculapio, idest animarum medico, iam extra omne morbi discrimen positus, debere se dixit» ['Infine ci raccomanderà di nutrire il gallo, ossia di pascere la parte divina della nostra anima con la conoscenza delle cose divine, quasi solida vivanda e ambrosia celeste. Questo è quel

gallo il cui aspetto il leone (e cioè ogni potenza terrena) teme e venera. Questo è quel gallo al quale leggiamo nel libro di Giobbe esser stata concessa l'intelligenza. Al canto di questo gallo l'uomo che vive nell'errore si ravvede. Questo gallo canta ogni giorno nell'incerta luce dell'aurora, quando le stelle mattutine lodano Dio. Questo è il gallo che in punto di morte Socrate – quando, ormai libero da ogni pericolo di malattia corporea, sperava che avrebbe ricongiunto la divinità del suo animo a quella dell'universo – disse di dovere a Esculapio, ossia al medico delle anime¹¹³]: G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Discorso sulla dignità dell'uomo*, [114-129], pp. 60-63. Sul tema del gallo in Pico della Mirandola cfr. G. BUSI – R. EBGI (2014), pp. 114-23.

¹¹³ «At vero cum his qui me huic provinciae imparem dicunt, difficilior est mihi ratio defensionis: nam si parem me dixero, forsitan inmodesti et de se nimia sentientis, si imparem fatebor, temerarii et inconsulti notam videor subiturus. Videte quas incidi angustias, quo loco sim constitutus, dum non possum sine culpa de me promittere quod non possum mox sine culpa non praestare»: G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Discorso sulla dignità dell'uomo*, [163-164], pp. 78-79.

¹¹⁴ «Quare et quod tam grande humeris onus imposuerim, non fuit propterea quod mihi conscius nostrae infirmitatis non essem, sed quod sciebam hoc genus pugnis, idest litterariis, esse peculiare quod in eis lucrum est vinci. Quo fit ut imbellicissimus quisque non detrectare modo, sed appetere ultro eas iure possit et debeat, quandoquidem qui succumbit beneficium a victore accipit, non iniuriam, quippe qui per eum et locupletior domum, idest doctior, et ad futuras pugnas redit instructor. Hac spe animatus, ego infirmus miles cum fortissimis omnium strenuissimisque tam gravem pugnam decernere nihil sum veritus. Quod tamen temere sit factum nec ne, rectius utique de eventu pugnae quam de nostra aetate potest quis iudicare» (G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Discorso sulla dignità dell'uomo*, [167-170], pp. 80-81).

¹¹⁵ «Omnino tam grandibus ausis erat necesse me vel succumbere vel satisfacere: si satisfacerem, non video cur quod in decem praestare questionibus est laudabile, in nongentis etiam praestitisse culpabile existimetur. Si succumberem, habebunt ipsi, si me oderunt, unde accusarent, si amant, unde excusent: quoniam in re tam gravi, tam magna, tenui ingenio exiguaeque doctrina adolescentem hominem defecisse, venia potius dignum erit quam accusatione. Quin et iuxta poetam: si deficiant vires, audacia certe/ laus erit: in magnis et voluisse satis est»: G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Discorso sulla dignità dell'uomo*, [173-175], pp. 82-83.

¹¹⁶ G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Discorso sulla dignità dell'uomo*, [180], pp. 84-85.

¹¹⁷ G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Discorso sulla dignità dell'uomo*, [182], pp. 84-85.

¹¹⁸ «Ad quos mihi quidem proxime videntur accedere, qui novis et arcanis artibus rerum species vertere moliuntur ac terra marique quintam quandam essentiam venantur. Hos adeo lactat mellita spes, ut neque laborum neque impensarum unquam pigeat, miroque ingenio semper aliquid excogitant, quo sese denuo fallant sibi ipsi gratam faciant imposturam, donec absumptis omnibus non sit quo iam fornaculam instruant. Non desinunt tamen iucunda somnare somnia, caeteros pro viribus ad eandem felicitatem animantes. Cumque iam prorsus omni spe destituuntur, superest tamen una sententia, abunde magnum solatium: in magnis et voluisse sat est» ['A me almeno, sembrano a questi vicinissimi coloro che con strane e misteriose operazioni armeggiano per alterare la forma delle cose e inseguono per terra e per mare una fantomatica quinta essenza. Il dolce miraggio li pervade al punto di rendere per loro incresciosa nessuna fatica, nessuna spesa; con ammirevole ingegnosità escogitano sempre

qualcosa per ingannarsi ulteriormente e rendersi gradito l'inganno, finché, esaurite tutte le risorse, non hanno nemmeno più di che costruirsi un fornello. Non per questo cessano di fare sogni felici e di incitare con tutte le forze gli altri alla medesima felicità. Quando ormai perdono proprio tutte le speranze, gli rimane tuttavia un detto, grande e abbondante consolazione: 'nelle grandi cose basta anche l'aver tentato']': ERASMO, *Elogio della follia*, [39], pp. 116-19.

¹¹⁹ «“In magnis et voluisse sat est.” Tibulliana hac sententia nihil celebratius. Eam Angelus Politianus non inscite vertit Graece: Ἀρκεῖ δ' ἐν μεγάλοις καὶ τὸ θέλημα μόνον. Apuleius Floridum libro IV: «Maiore scilicet voluntate quam facultate, eoque propensius fortasse laudandus est, quod omnibus bonis in rebus conatus in laude, effectus in casu est.» Item M. Varro apud Gellium libro primo, capite decimo octavo: “In quo non modo Laelii ingenium non reprehendo, sed industriam laudo; successum enim fortuna, experientiam laus sequitur.” Convenit, ubi quis maiora viribus conatus, tametsi rei susceptae magnitudini non facit satis, tamen hos ipso nomine laudem promeretur, quod rem pulcherrimam tentaverit»: ERASMO, *Adagi*, [1755], pp. 1474-75.

¹²⁰ «Eruta signorum vastis fragmenta ruinis/ et quae virtutis sunt monumentae tuae, / Roma parens, ignosce brevi si condit hypaethro / Haec domus et domino sic onerosa suo. / Cedere non facile est meritis et tanta videntes / haud cupere: in magnis et voluisse satis est» [‘Statue spezzate, che un enorme mucchio di terra nascondeva, monumenti, o Roma, della tua virtù: li cela in un angusto cortile questa casa, che già così è onerosa: madre mia perdona. Non è facile arretrare, vedere queste cose e non bramarle: nelle grandi imprese basta anche il volere’]: A. POLITIANI *Liber epigrammatum graecorum*, [XXVII], pp. 124-29. Questa la traduzione greca dell'ultimo verso dell'epigramma latino: «ἀρκεῖ δ' ἐν μεγάλοις καὶ τὸ θέλημα μόνον».

¹²¹ P. GIUSTINIANI, *Trattati, lettere e frammenti*, II: *I primi trattati dell'amore di Dio*, pp. 164-66 (la citazione di Properzio è a p. 165).

¹²² «Ma in questo poema non si scorge volto che cossi al vivo ti spinga a cercar latente et occolto sentimento: atteso che per l'ordinario modo di parlare e de similitudini più accomodate a gli sensi communi, che ordinariamente fanno gli accorti amanti, e soglion mettere in versi e rime gli usati poeti, son simili a i sentimenti de coloro che parlarono a Citereida, a Licori, a Dori, a Cinzia, a Lesbia, a Corinna, a Laura et altre simili» (*Eroici furori*, p. 15 / 496). Sull'uso che Bruno fa negli *Eroici furori* del *topos* dell'amante che insegue l'amata cfr. N. ORDINE (2019^a), pp. 125-44 (in particolare pp. 126-28).

¹²³ Su analogie e differenze tra le posizioni di Bruno e Pico cfr. l'ottimo saggio di M.A. GRANADA (2000), pp. 193-259.

¹²⁴ «Noi dunque, poiché siamo dotati di ragione e l'uomo per merito della ragione è ritenuto un animale razionale e più di ogni altro caro ai celesti, con ogni sforzo coltivarla la ragione; ad essa uniformiamo le nostre azioni e infine tutte le nostre cose, seguendo le sue tracce e obbedendo ai suoi precetti. Che se non saremo capaci di tenerci quel che è proprio della fortuna, e per nulla in nostro potere, cerchiamo di tenerci tuttavia quello che ci appartiene ed è ritenuto affine o soggetto alla ragione, che è cosa nostra, in modo che non si pensi che ci siamo inimicati la fortuna, e l'abbiamo noi provocata all'odio e alla rovina della vita nostra, o almeno non ne veniamo sopraffatti quando verrà in conflitto con noi, e non sembri che non abbiamo fatto tutto il possibile; e se non ci sarà concesso di vincerla scontrandoci con lei nel suo territorio e nel suo dominio, questo almeno otterremo, che non potendo uscire vittoriosi dalla

battaglia, non ne usciamo vinti come codardi»: G. PONTANO, *I dialoghi, La fortuna, La conversazione. In appendice le lettere*, pp. 986–87. Sulle divergenze tra Pontano e Pico della Mirandola a proposito dell'astrologia e sullo sforzo dell'autore di analizzare il tema della fortuna in una prospettiva tutta umana cfr. la *Nota introduttiva* di Tateo (*ibidem*, pp. 755–63).

¹²⁵ Per un'analisi dell'originale concezione bruniana della Fortuna e del sotterraneo dialogo con le opere di Machiavelli mi permetto di rinviare a N. ORDINE (2017³) pp. 113–28 e N. ORDINE (2019^{3b}) pp. 101–105.

PIETRO BENZONI

Un capitolo del «Sistema periodico» di Primo Levi: «Uranio»

A chapter from Primo Levi's The Periodic Table: Uranium

ABSTRACT

Il saggio illustra le scelte narratologiche e linguistiche di *Uranio*, diciottesimo capitolo dell'autobiografia in ventuno elementi chimici che *Il sistema periodico* (1975) configura. L'analisi – attenta alle dinamiche del testo e del macrotesto – evidenzia come questo racconto di fabbrica e di affabulazioni sia uno dei più screziati e mossi della raccolta: connotato dalla forte incidenza del dialogato, dalle sottolineature ironiche e autoironiche dell'io narrante, dal vivace contrappunto dei piani enunciativi e da una dosata compresenza di registri espressivi diversi, sottilmente divaricati tra la colloquialità anche spiccia sollecitata dal contesto commercial-aziendale e la nitida letterarietà dei passaggi più propriamente auto-riali.

This essay illustrates the narratological and linguistic choices in *Uranium*, the eighteenth chap-ter of Levi's autobiography in twenty-one chemical elements, *The Periodic Table* (1975). The analysis – attentive to the dynamics of the text and of the macro-text – highlights how this short story is one of the most mottled and animated of the collection. Numerous elements contribute to its striking characterization: the vivacity of its dialogue, the ironic and self-ironic accents in the first-person narrative, the enunciative planes' lively counterpoint and by a measured coexistence of different expressive registers, subtly divided between the brisk colloquiality solicited by the commercial-business context and the clear literary nature of the more authorial passages.

Un capitolo del Sistema periodico di Primo Levi: *Uranio**

... ho contratto dal mio mestiere un'abitudine che può essere variamente giudicata, e definita a piacere umana o disumana, quella di non rimanere mai indifferente ai personaggi che il caso mi porta davanti. Sono esseri umani ma anche «campioni», esemplari in busta chiusa, da riconoscere, analizzare e pesare.

(Primo Levi, *I sommersi e i salvati*)

Ricordiamolo pure. Nel *Sistema periodico* – organismo coeso e variegato insieme – ogni elemento-racconto si pone come capitolo di un più ampio progetto narrativo (come stadio più o meno reattivo di una catena) e, al tempo stesso, come unità autonoma, dotata di una propria spiccata individualità (con un suo peso atomico, densità e punto di fusione specifici, verrebbe da dire).

Nel caso di *Uranio* – uno degli ultimi testi della raccolta per data di redazione¹ – la specificità sarà data non solo dalla particolare ambientazione aziendale e dalla natura dei fatti narrati, che vedono l'io leviano in missione tecnico-commerciale presso altra ditta, alle prese con un caporeparto mitomane (Bonino) e con il suo millantato uranio. Risiederà anche nel peculiare trattamento stilistico di tale materia. Ossia, nell'insieme delle scelte narratologiche e linguistiche che fanno di *Uranio* un racconto ricco di umori diversi, più screziato e mosso della media: volentieri condotto sul filo dell'ironia e dell'autoironia, connotato dalla forte incidenza del dialogato, dal vivace contrappunto di piani enunciativi diversi e da una dosata compresenza di registri espressivi sottilmente divaricati. Fenomeni che cercheremo di individuare e interpretare attraverso un discorso critico a focalizzazione variabile: oscillante – si spera senza troppi urti – tra osservazioni d'insieme e rilievi più minuti, nel tentativo di cogliere le dinamiche interne al testo e il suo collocarsi nel macrotesto.

I.

Per cominciare, dunque, sarà utile chiedersi a quale tappa del racconto autobiografico corrisponda il nostro capitolo e in che termini affiorino – o vengano sottaciuti – alcuni dati reali della vita di Primo Levi. Domande che si rivelano presto, inevitabilmente, problematiche. Anche perché, nell'autobiografia in ventuno argomenti chimici che il *Sistema periodico* configura, *Uranio* – diciottesimo testo della raccolta – coincide con un momento della vicenda umana e

lavorativa del protagonista solo in parte determinabile; e questo soprattutto per inferenze parziali, e con un grado di precisione minore rispetto alla maggior parte degli altri testi della raccolta.

Dove si colloca dunque *Uranio*? Siamo in luoghi non nominati e in un anno non precisato del secondo dopoguerra, e l'io protagonista, ormai lontani i giovanili entusiasmi e i grami guadagni del lavoro autonomo (raccontati nei tre capitoli immediatamente precedenti, *Arsenico*, *Azoto* e *Stagno*), ci appare ora di nuovo (come già in *Nichel*, *Fosforo* e *Cromo*) nelle vesti di dipendente di una ditta; e insieme in quelle – mai indossate prima, nei capitoli precedenti del *Sistema periodico* – di autore di «un libro» già pubblicato, che anche Bonino ha potuto leggere (come si apprende dal dialogo di p. 1003). Il libro, in tutta evidenza, è *Se questo è un uomo*; ma significativo è il fatto che qui – come già in *Cromo* (dove se ne raccontava la gestazione), e come del resto in tutta la raccolta – il titolo venga omissso. Quanto al nuovo datore di lavoro, poi, è identificabile nella Siva: piccola industria chimica specializzata in vernici e smalti isolanti per condutture elettriche, dove Levi, assunto nel 1948, lavorò ininterrottamente per quasi 30 anni, per lo più con incarichi dirigenziali². È la fabbrica di quasi tutta una vita lavorativa, ma anch'essa resta in *Uranio* – come poi con omissione ancor più vistosa in *Vanadio* – un'entità sottesa e allusa, che si evita accuratamente di nominare e localizzare, pur senza precluderne l'individuazione (in *Uranio* si veda l'allusione alle «nostre vernici» di p. 1003).

Ora, reticenze simili sono sistematiche nella raccolta, soprattutto nei cosiddetti racconti di fabbrica. Così in *Nichel*, la cui miniera è collocata «in qualche luogo [...] a poche ore di viaggio da Torino», senza che si nomini mai l'amiantifera di Balangero presso Lanzo (dove Levi lavorò nel 1941). Così in *Fosforo*, ambientato in una fabbrica di proprietà svizzera «nei dintorni di Milano», senza che si faccia mai menzione della Wander o della sua sede di Crescenzago (dove Levi lavorò nel 1942). Così in *Cromo*, la cui «grande fabbrica in riva al lago» non viene mai esplicitamente identificata con la Duco-Montecatini di Avigliana (dove Levi lavorò nel 1946-1947). Elusioni ostentate e parziali, cui Levi probabilmente ricorre non solo per ovvie ragioni di cautela personale o riguardo verso i soggetti coinvolti, ma anche per delle più intime esigenze narratologiche. Perché, palesando così le sue reticenze, l'autore suggerisce anche, implicitamente, come l'interesse della sua narrazione trascenda la cronaca e le eventuali risposdenze biografiche. Detto altrimenti, qui – come negli altri suoi racconti che rielaborano esperienze della vita civile (altro naturalmente è il discorso per le opere di testimonianza)³ – Levi, pur senza mai scioglierlo, tende ad allentare il patto autobiografico con il proprio lettore⁴; rimarcando così, di fatto, la portata esemplare del proprio racconto: che risulterà sì vincolato a realtà precise e storiograficamente accertabili (spesso e volentieri confermate dallo stesso Levi in conversazioni e interviste)⁵, ma anche capace di prescindere.

In *Uranio*, però, come accennavamo, Levi si spinge oltre. Qui – a differenza

di quanto avviene nei precedenti racconti di fabbrica *Nichel*, *Fosforo* e *Cromo*, e nei successivi *Argento* e *Vanadio* – mancano del tutto date e coordinate spazio-temporali più precise. Certo, anche qui – indulgiando in una dubbia operazione d'incrocio dei dati narrativi e biografici – possiamo fare delle supposizioni. Il fatto che Levi alla Siva abbia presto, dal 1953, ricoperto funzioni dirigenziali e che in *Uranio* si rappresenti invece in un ruolo vagamente subalterno (mentre svolge un servizio sgradito su indicazione altrui: «Tabasso mi aveva detto: “Vai alla *** e chiedi di Bonino che è il caporeparto”», p. 1002), potrebbe anche indurci a collocare la vicenda negli anni immediatamente precedenti alla promozione, tra il 1948 e il 1953. Ma, d'altra parte, potrebbe benissimo trattarsi del consueto *understatement* leviano e di un incarico comunque svolto in veste di direttore tecnico (magari su indicazione della proprietà, se in Tabasso è lecito ravvisare il fondatore e titolare della Siva, Federico Accati), in anni quindi più vicini al momento di enunciazione; come forse è preferibile ipotizzare considerando un certo uso del presente («quando *mi capita* di esercitare il SAC», p. 1002) e le allusioni alla «lunga carriera di attività parachimiche» (p. 1006, corsivi miei). Difficile comunque prendere una posizione netta, anche perché pure il riferimento a *Se questo è un uomo* resta indeterminato, al punto che nulla ci consente di stabilire se Bonino l'abbia letto in una delle 2500 copie dell'edizione Da Silva del 1947 o – come certo sarebbe più probabile, considerato il ben diverso successo della seconda edizione – in quella Einaudi del 1958.

Ma non insisteremo oltre in simili ipotesi. Sia perché la dimensione biografica dell'autore, per quanto esibita, è pur sempre rielaborata in finzione letteraria; e noi sappiamo come le trasposizioni narrative del *Sistema periodico* possano compendiare esperienze diverse, rielaborando anche profondamente figure ed eventi ispiratori (basti pensare al caso di *Vanadio* studiato da Martina Mengoni)⁶. Sia perché, nella nostra prospettiva – interessata più all'analisi del testo letterario che alle ricostruzioni biografiche –, il dato saliente è questo: l'accentuata indeterminazione del contesto, con l'ulteriore riserbo del narratore, il quale, in tutta evidenza, tende a farsi più reticente quanto più avverte sul collo il fiato del proprio personaggio (quanto più il narrato va ricongiungendosi al presente dell'io autoriale)⁷.

Una strategia di omissioni e velature che ora, dunque, ci interessa indagare soprattutto sul piano narratologico, interrogando in primis un bianco del macrotesto: quello che divide la fine di *Stagno* dall'inizio di *Uranio*. La prima, una chiusa tematicamente rinforzata⁸, coincideva con un evento davvero conclusivo e di dirompente emblematicità: la «funerea cerimonia» suggellata dalla totale disintegrazione della grande cappa aspirante («nostro unico orgoglio e nostro unico presidio contro la morte per gas»), a sancire la fine del sodalizio tra l'io ed Emilio, e il fallimento della loro libera impresa: la riduzione in schegge di ogni loro «volontà ed ardimento d'intraprendere»⁹. Nell'inizio di *Uranio*, invece, c'è una realtà aziendale in cui siamo subito immersi senza ragguagli né contestualizzazioni, in virtù di un'ellissi narrativa preliminare. Per

cui, il protagonista che in *Stagno* avevamo visto rimpiangere le sicurezze del lavoro protetto («sotto le ali» di una fabbrica)¹⁰ ora invece ci appare già esposto ai grigiori e ai compromessi della sua *routine*. È dunque nel vuoto di transizione tra *Stagno* e *Uranio* che – si deduce – c'è stata una nuova assunzione. Della quale però, ora come nel seguito, nulla ci viene detto; e questo diversamente da quanto avveniva in *Nichel* e *Fosforo* (dove le modalità d'ingaggio del Tenente e dello «svissero» dottor Martini erano state oggetto di narrazione) o anche nelle più laconiche note informative di *Cromo*¹¹. Del resto, la nuova azienda è destinata a restare in *Uranio* un fondale solo intravisto, presupposto più che descritto: una struttura che l'autore sceglie di evocare il minimo indispensabile, lasciando imprecisati i contorni e i rapporti interni. È semplicemente un ambiente di lavoro dove il protagonista, come chimico di fabbrica, può assumere svariati incarichi, tra cui, nella fattispecie, quello di SAC, impegnato nella promozione e vendita di «un certo nuovo prodotto» (p. 1005).

II.

Ad amplificare portata ed effetto di tali ellissi, c'è poi il modo in cui la nuova dimensione lavorativa si accampa nell'incipit di *Uranio: ex abrupto*, ponendosi come realtà già ben esperita, introiettata e rielaborata. Tanto che il discorso può avviarsi in forma di disquisizione e con una focalizzazione tematica assai puntuta, che subito infila la particolare mansione in cui poi vedremo destreggiarsi l'io leviano:

A fare il SAC (Servizio Assistenza Clienti) non si può mandare il primo venuto. È un lavoro delicato e complesso, non molto diverso da quello dei diplomatici: per esercitarlo con successo occorre infondere fiducia nei clienti, e perciò è indispensabile avere fiducia in noi stessi e nei prodotti che vendiamo; è dunque un esercizio salutare, che aiuta a conoscersi e rinforza il carattere. È forse la più igienica delle specialità che costituiscono il Decathlon del chimico di fabbrica: quella che meglio lo allena nell'eloquenza e nell'improvvisazione, nella prontezza dei riflessi e nella capacità di capire e di farsi capire; inoltre, ti fa girare l'Italia e il mondo, e ti mette a confronto con gente varia. (p. 1001)

A questa prima precettistica, si accompagna poi una varia casistica; e il tutto si pone, esplicitamente, come un distillato d'esperienza:

Nella maggior parte dei casi, al primo contatto occorre acquistare o conquistare un rango superiore a quello del tuo interlocutore: ma conquistarlo in sordina, con le buone, senza spaventarlo né surclassarlo. Ti deve sentire superiore, ma di poco: raggiungibile, comprensibile. [...] La costellazione più favorevole è quella in cui tu ti puoi presentare come un benefattore, in qualsiasi modo: convincendolo che il tuo prodotto soddisfa un suo vecchio bisogno o desiderio, magari inavvertito [...]. Puoi però beneficiarlo anche in maniere diverse (e qui si rivela la fantasia del candidato al SAC): risol-

vendogli un problema tecnico che c'entra alla lontana, o magari niente; fornendogli un indirizzo; invitandolo a pranzo "in un locale caratteristico"; facendogli visitare la tua città ed aiutandolo o consigliandolo nell'acquisto dei souvenirs per sua moglie o per la sua ragazza; trovandogli all'ultimo momento un biglietto per il derby allo stadio (eh sì, si fa anche questo). Il mio collega di Bologna possiede una raccolta continuamente aggiornata di storielle grasse, e le ripassa diligentemente, insieme con i bollettini tecnici, prima di intraprendere il suo giro di visite in città e in provincia [...]. Tutte queste cose si imparano con l'esperienza [...]. (p. 1002)

È una trattazione che – articolata in tre capoversi e rilevata anche tipograficamente (uno spazio bianco la separa dal seguito più propriamente narrativo) – svolge un'evidente funzione propedeutica nell'economia del testo, e questo a più livelli. Sul piano narratologico, permette di sussumere il caso Bonino e di valorizzare l'«eroismo» con cui l'io leviano l'affronterà, fedele «alla consegna aziendale» nonostante la scarsa propensione per il SAC da lui confessata in via preliminare:

Tutte queste cose si imparano con l'esperienza, ma ci sono dei tecnici-commerciali che sembrano tali dalla nascita, nati SAC come Minerva. Questo non è il mio caso, e ne sono tristemente consapevole: quando mi capita di esercitare il SAC, in sede o in trasferta, lo faccio malvolentieri, con esitazione, compunzione e scarso calore umano. [...] Insomma, non sono un buon SAC, e temo che ormai sia troppo tardi per diventarlo. (p. 1002)

Mentre, sul piano linguistico, questi paragrafi dalle formulazioni ora apparentemente neutre e distaccate, ora molto meno, ci forniscono subito il particolare tenore del testo. Perché, nel parlarci del SAC come di un'attività ibrida – che contempla competenza e scaltrezza, «bollettini tecnici» e «storielle grasse», guizzi della fantasia e ruffianerie, pragmatismo e psicologismi spiccioli – Levi ricorre a una lingua più mossa e meno letterariamente impostata (meno «marmorea»)¹² di quanto era forse lecito attendersi in un suo brano introduttivo di natura saggistica. Per cui, questi paragrafi sono sì innervati dal consueto nitore logico e definitorio dell'argomentare leviano, ma risultano anche connotati dalla diffusa adozione di registri leggermente abbassati: da movenze colloquiali e talvolta quasi corrive. Così già, programmaticamente, nella battuta d'avvio del testo, perentoriamente assertiva e insieme spiccia, «A fare il SAC (Servizio Assistenza Clienti) non si può mandare il primo venuto», che – non fosse per la parentesi che scioglie l'acronimo – parrebbe tratta di peso da una conversazione informale tra addetti ai lavori: segnata com'è dalla topicalizzazione di un'espressione di accentuato sapore gergale, *fare il SAC* (poi affinato in *esercitare il SAC*), e dall'uso di una locuzione idiomatica generica (*il primo venuto*, per l'indefinito 'chiunque'). E così anche nel seguito, dove i segnali linguistici di un coinvolgimento personale s'infittiscono e, alle prescrizioni più impersonali e oggettivanti (*non si può... è indispensabile... occorre infondere... si finisce*

col... occorre acquistare... ecc.), volentieri subentrano quelle più partecipate e confidenziali, con l'uso – per l'interlocutore generico¹³ – dei pronomi di prima persona (*avere fiducia in noi stessi*) e soprattutto di seconda (*ti fa girare... ti mette a confronto... Ti devi sentire superiore... di solito tu ne hai una conoscenza... Puoi beneficiarlo... ecc.*); dove però il cosiddetto *tu* generico tenderà a porsi anche come un più caratterizzato 'tu di connivenza' tra ipotetici colleghi. Né sfuggirà come, a movimentare la dimensione monologica della trattazione, ci siano moduli interiettivi e allusivi dell'oralità viva, che evocano situazioni diverse: ora un a parte confidenziale a beneficio dell'ascoltatore, «(eh sì, si fa anche questo)»; ora le parole vagamente insinuanti rivolte al cliente per convincerlo della qualità del prodotto offerto, che, «fatti tutti i conti, alla fine dell'anno [...] gli viene a costare meno di quello della Concorrenza, il quale inoltre, come è noto, va bene sulle prime, *ma insomma non mi faccia parlare troppo*» (p. 1002, corsivo mio, che evidenzia la frattura sintattico-enunciativa, con il passaggio a un discorso diretto libero).

Si noterà poi come, a stretto contatto con le marche di un eloquio letterariamente impostato, tipico del Levi classico, convivano soluzioni assai meno sorvegliate.¹⁴ Da una parte, quindi – al di là dei tratti più inerziali come le *d* eufoniche («brusco *ed* impaziente») o l'accordo del participio passato («quelle che ha raccontate») – ecco un lessico più sostenuto, usato entro formulazioni rotonde (*conquistare un rango superiore... una conoscenza indolore... La costellazione più favorevole...*), volentieri perifrastiche (*fare mostra... esser tristemente consapevole...*) e retoricamente elaborate (il quasi ossimorico *conquistare in sordina*; il tricolon anche prosodicamente graduato in crescendo «con esitazione, compunzione e scarso calore umano»). Dall'altra, invece, snodi scorciati (i sintassemi *cosa che...*; *Guai a + infinito*; o lo zeugma «c'entra alla lontana, o magari niente»), espressioni concretizzanti (*fare discorsi chimici* e non **parlare di chimica*), lessico e fraseologie più comuni (*diventar matto... con le buone... fatti tutti i conti... l'abc... memoria corta... o entrarci* con argomento inespresso), e un patrimonio figurale più sportivo e domestico (quasi nazional-popolare, verrebbe da dire), di natura stereotipata (*allenare... giocare in casa... «come una moglie conosce quelli del marito»*) o comunque di moderato investimento stilistico (*il Decathlon del chimico*). Così come, del resto, espressioni più volgari, per quanto elegantemente taciute, sono comunque evocate, là dove si ricorda che «i casi di violenza unilaterale [...] vengono descritti con termini mutuati dalla sfera sessuale» (p. 1003). E ulteriori riscontri giungeranno dal seguito del racconto.

Insomma, la prosa di *Uranio* contempla – anche nel *narratum* e nelle argomentazioni autoriali – un surplus di disinvoltura formale, che però risulta consustanziale alla materia trattata. Perché, come ci dice il protagonista là dove mette a tacere la propria irritazione per le grossolanità di Bonino e si forza al suo ascolto, «quando si è in veste di SAC non bisogna essere troppo sofisticati» (p. 1003). Dove l'uso estensivo e regionale di *sofistico* (in questo contesto vale

‘permaloso, puntiglioso’; probabilmente sulla scorta del piemontese *sufstich*)¹⁵, nella sua antiletterarietà, è anche soluzione iconica: emblematica di come, nel parlare di SAC, il narratore stesso sia spinto a non sottilizzare troppo nelle scelte lessicali. E che si tratti di sprezzatura mirata, ce lo può confermare un passaggio dell’incipit di *Argon*, in cui *sofistico* era invece, più appropriatamente, riferito alla «discussione elegante, *sofistica* e gratuita» degli antenati (p. 861)¹⁶.

III.

Tutte queste screziature e divaricazioni di registro, poi, andranno lette come i sintomi di un punto di vista scisso, che oscilla tra distacco e senso di appartenenza, con gradi di straniamento e di immedesimazione variabili. Ed è questa ambivalenza della narrazione una delle marche caratterizzanti di *Uranio*. Perché qui Levi, da un lato, dispiega le sue doti di antropologo e di osservatore capace di astrazione¹⁷; ma, dall’altro, ci tiene anche a mostrare come, dell’habitat aziendale descritto, lui sia parte integrata, incline a condividerne codici e linguaggi – almeno in prima istanza (tale condivisione non implica infatti adesioni ideologiche incondizionate, né esclude ironie più o meno implicite, come vedremo meglio poi).

In tal senso, la spia linguistica più vistosa è data dal ricorrere – con ben 13 occorrenze – dell’acronimo SAC: parola tematica forte che, subito ostentata nell’incipit (nei modi in cui s’è visto), viene poi variamente lessicalizzata nel seguito, dove, a un uso più proprio e grammaticalmente coeso («i candidati al SAC », «esercitare il SAC», «la rete del SAC»), se ne affianca uno più gergale: metonimico (il nome del servizio in luogo del suo addetto), «non sono un buon SAC», «far aspettare i SAC», le «tattiche del SAC» ; o ulteriormente scorciato nel brachilogico «tecnici-commerciali [...] nati SAC come Minerva»¹⁸, dove l’acronimo è in funzione predicativa del soggetto e in divertito cozzo di registri con il riferimento mitologico. E altri aziendalismi saranno ravvisabili nelle occorrenze di *caporeparto*, *cartellino*, *Concorrenza* (con la maiuscola), *in sede e in trasferta*, *modulo da compilare*, *tempo professionale*, *reparto cadmiatura*, *ordinazione*; e nel più gergale e oggi inusuale *guardione*, ‘sorvegliante interno delle fabbriche’ (cfr. la nota di Levi per l’edizione scolastica del 1979; in *Op* I, 1438), che è voce connotata a più livelli (diatopico, diacronico e diafasico)¹⁹.

E non sarà certo un caso che acronimi aziendali simili a SAC si registrino – là dove il protagonista indaga sulla «Prescrizione d’Acquisto PDA 480/0» e certe «inviolabili PDC, Prescrizioni di Collaudo» (cfr. pp. 973-75) – in *Cromo*: probabilmente il capitolo del *Sistema periodico* che presenta le maggiori affinità, sia tematiche che ideologiche, con *Uranio* (si vedano in particolare le riflessioni sullo «spaventoso potere anestetico delle carte aziendali» capaci di inibire «ogni guizzo di intuizione e scintilla di ingegno», p. 974; e il dettaglio rivelatore della «scrivania zoppa» all’io «benignamente concessa [...] in un cantuccio pieno di fracasso e di correnti», p. 971, senz’altro, anche per l’ironia autofustigatoria, da

mettere in relazione con la «triste di scienza delle scrivanie» di cui ora diremo)²⁰.

Del SAC, poi, il narratore illustra i modi d'azione ritualizzati; e lo fa adottando uno sguardo da etologo²¹. Le manovre dei commerciali per imporre il proprio rango vengono così assimilate a quelle dei «babbuini nella gran fossa dello zoo», per poi osservare come, più in generale, «tutte le strategie e tattiche del SAC si possono descrivere in termini di corteggiamento sessuale» (pp. 1002-3), in vista di un «accoppiamento» soddisfacente per entrambi i partner (compratori e venditori). Analogamente, nell'enunciare la «triste scienza delle scrivanie» – nota a ogni «SAC sperimentato» se non «a livello consapevole», almeno «in forma di riflesso condizionato» –, l'impiegato che non ha saputo conquistarsene una viene paragonato a «un paguro senza guscio», condannato a non più di «qualche settimana di sopravvivenza» (p. 1004).

Ma il distacco scientifico di tali osservazioni non preclude il coinvolgimento diretto dell'osservatore. Il quale – non senza ironia – sottolinea come, lui pure, nel presentarsi a Bonino abbia iniziato la *danza propiziatoria* del SAC (p. 1003; e la metafora si è ormai tecnicizzata, alla luce della trattazione precedente). Così come poi – quasi di sfuggita, ma con dati precisi – ci informa di quanto misuri la propria scrivania («il giorno dopo, sulla mia scrivania da 1,2 metri quadrati, trovai...», p. 1005), di fatto – con implicita autoironia – applicando anche su di sé la *triste scienza* prima enunciata («una scrivania scarsa denuncia inesorabilmente un occupante dappoco», p. 1004). In virtù della quale – possiamo calcolare – il prestigio aziendale del protagonista risulta sì doppio rispetto a quello, infimo, di Bonino (con la sua «scrivania miserevole: non più di 0,6 metri quadrati ad una stima generosa»), ma pur sempre poca cosa rispetto ai «sette od otto metri quadrati lucidati a poliestere» (p. 1004) di chi davvero conta, e dispone quindi, aulicamente, di una superficie «palesamente esuberante» – con latinismo (*esuberante* è qui in accezione etimologico-concreta)²² che pare anch'esso suggerire una dismisura del potere.

C'è dunque – come evidenziato dalle similitudini con babbuini e paguri – un fondo animalesco nell'ambiente aziendale: che per Levi non è solo un luogo della vita civile, regolato in forme più o meno complesse (attenzione però che nel paragone con i babbuini, è a loro, e non all'uomo, che competono le «tecniche più ingegnose», oltre che «più oscene»), ma anche, al tempo stesso, un potenziale terreno di lotte e istinti feroci (non senza casi di «violenza unilaterale», p. 1003). Come del resto ogni consesso umano, anche il più evoluto, doveva agli occhi di Levi apparire; se era stata l'organizzatissima nazione dei tedeschi ad aver reso possibili la Shoah e la «follia geometrica» (*Op* I, p. 174) dei suoi lager. Un memento che – in forma subliminale – giunge anche dal nostro testo, se, ne «la triste scienza delle scrivanie» con le sue misurazioni meschine e le sue vittime («quanto poi a quell'impiegato che, entro otto o dieci giorni dall'assunzione, non si è saputo conquistare una scrivania, ebbene è un uomo perduto», p. 1004; a suo modo un «sommerso»), può riecheggiare – per

l'analoga composizione del sintagma, e fosse anche solo per memoria involontaria – «la funerea scienza dei numeri» esposta nel secondo capitolo di *Se questo è un uomo* (cfr. *Op* I, p. 154).

Nell'insieme, poi, tutte le ambivalenze che siamo venuti fin qui individuando – punto di vista partecipe-distaccato, letterarietà sostenuta e sprezzature informali, ironia diffusa che non esclude del tutto risonanze tragiche – risultano funzionali alle particolari contrapposizioni tematico-ideologiche che, in forma più o meno esplicita, strutturano il racconto. Dove, del lavoro del chimico di fabbrica si fornisce una duplice immagine: ora avvilita in «attività parachimiche», ora rigenerata dalle ricerche di laboratorio²³. E dove, nel contempo, a esser messo in scena, è l'intimo dissidio di un io diviso tra deontologia professionale e sentimento individuale, tra adesione alle logiche aziendali e pulsioni d'evasione. Un io che, se da un lato, riconosce e teorizza il valore formativo del SAC («lavoro delicato e complesso [...] esercizio salutare [...] forse la più igienica delle specialità che costituiscono il Decathlon del chimico di fabbrica»), e si dimostra fedele alla missione affidatagli, portandola a compimento con successo (con «una ordinazione abbastanza cospicua», p. 1005), dall'altro, dichiara apertamente di impegnarsi «malvolentieri» in simili incarichi, per poi mostrarci concretamente – nell'incontro con Bonino – quali sforzi di sopportazione essi possono comportare. Dove, anche al di là delle dichiarazioni più esplicite («il cliente ha sempre ragione, ma c'è un limite anche al vendere la propria anima [...] Anche al controllo sulla propria fisionomia c'è un limite»), notevole è soprattutto come l'esasperazione del protagonista trovi un suo contravveleno nell'ironia un po' straniante con cui lui guarda la situazione e sé stesso. Un'ironia che, efficacemente scandita dalle reiterate sottolineature degli avverbi modali in *-mente* («ringraziai *urbanamente* [...] sorpresi me stesso a prendere fiato *profondamente* [...] feci *doverosamente* il mio numero»), trova una sua acme in questa concisa sequenza dialogica:

- Ma lei non ci crede?
- Certo, che ci credo, – risposi *eroicamente*: – Ma era proprio uranio? (p. 1005; corsivo mio)

Qui, la vis comica dell'io sdoppiato è manifesta, delegata appunto all'enfasi dell'avverbio in didascalia. Un *eroicamente* che però non agisce solo nell'immediato, ma anche, in virtù di un richiamo a gittata più lunga, rimbeccando implicitamente parole con cui in precedenza Bonino – nel suo racconto a più voci confuse – si era di fatto dato dell'*eroe*; quando, a p. 1004, così riportava il discorso di uno dei suoi ipotetici torturatori: «parla parla che tanto i tuoi compagni hanno già parlato, è inutile che fai l'*eroe*» (tecnicamente, un'enunciazione di terzo grado, in discorso diretto libero; con *eroe* stretto in figura etimologica a *eroicamente*).

IV.

Ma *Uranio* si distingue anche per un'altra vistosa caratteristica: quella di essere uno dei capitoli del *Sistema periodico* in cui la dimensione propriamente chimica è meno rilevata, a vantaggio delle osservazioni di natura antropologica, che qui decisamente prevalgono. Chimica umana piuttosto che chimica pura: in *Uranio* gli incontri-scontri con la materia umana – le reazioni tra SAC in seno agli ambienti aziendali – hanno molto più spazio di quelli con la materia vera e propria. Più precisamente, se consideriamo il testo nella sua quadruplici articolazione – introduzione, incontro con Bonino, verifiche di laboratorio, breve riflessione conclusiva –, constatiamo che per circa tre dei suoi quarti (fino a quando il protagonista non riceve il blocchetto di metallo da analizzare) la chimica, anche quella inorganica, è sostanzialmente assente²⁴. Sintomatico del resto che nessuna delle dodici note a *Uranio* approntate da Levi per l'edizione scolastica del 1979 interessi elementi o procedimenti chimici²⁵. Ma soprattutto va rimarcato un fatto così macroscopico da correre il rischio di passare inosservato: nel racconto, l'elemento del titolo, concretamente, non c'è mai. L'uranio – il famigerato potentissimo uranio, tossico e radioattivo, il più importante combustibile nucleare esistente, peso atomico 238, densità 19g/cm³, punto di fusione 1132 °C – è qui presenza solo fantomatica: evocata ossessivamente nelle storie di Bonino, ma dall'io leviano – dal personaggio ancor prima che dal narratore – fin da subito messa in dubbio; e quindi, alla prima occasione di verifica, già al semplice maneggio del blocchetto-campione, negata in forma risoluta e svelta (notare l'oraleggiante interiezione *via*, qui usata con valore di esortazione un po' spazientita):

Valutare senza bilancia il peso specifico di un materiale non è poi così facile, ma l'uranio, *via*, ha p. sp. 19, molto più del piombo, il doppio del rame: il dono fatto a Bonino dagli aeronauti-astronauti nazisti non poteva essere uranio. (p. 1006)

Si tratta di cadmio e non di uranio, appunto, come rivelerà alla fine una più accurata analisi in laboratorio. Ma il fatto che a titolo Levi abbia voluto porre la panzana (l'uranio), e non il dato accertato (il cadmio), ci pare doppiamente significativo. In primo luogo – osservando il testo nel suo dispiegarsi – di una tecnica narrativa attenta a mantenere la *suspence*, senza precoci soluzioni dell'enigma; com'è naturale che sia in racconti d'indagine quali sono quelli del *Sistema periodico* (quasi «un ciclo di *detectives stories*»)²⁶, con i loro paradigmi indiziari e investigativi che – come si riscontra anche in *Uranio* – vengono di continuo attivati, sia in situazione dal personaggio, sia a posteriori dal narratore, e di fronte agli oggetti più disparati (non solo la *Hyle*, ma anche la superficie di una scrivania o la parola fuori luogo, come può essere quel *Badogliano* con cui Bonino si autodefinisce a p. 1003). In secondo luogo – osservando il testo come processo concluso – questa promozione a titolo dell'elemento favoleggiato ci invita a coglierne il potenziale metaforico e a riflettere sul *focus* della

narrazione. Dove l'esito delle indagini di laboratorio è, al limite, un dato irrilevante nella costruzione del racconto (che si tratti di cadmio o altro elemento poco importa: l'importante è appurare che non sia uranio). Mentre, a contare maggiormente è la varia tematizzazione di quelle tecniche e pulsioni d'affabulazione – proprie dell'uomo in generale, e a cui Levi ha sempre amato prestare orecchio e ridare voce²⁷ – che qui, nella sottospecie dei SAC, tendono però, addirittura, a farsi abito professionale (tra prodotti da decantare, espedienti imbonitori e diversivi d'intrattenimento). E questo non senza casi di derive deliranti e fantasie incontrollate: quelle che appunto trovano in Bonino un loro campione (nella «libertà sconfinata dell'invenzione», lui può «volare come Superman attraverso i secoli, i meridiani e i paralleli», p. 1007) e nel suo uranio 'rabbonito' (quasi una nuova criptonite) un loro simbolo – radioattivo di fandonie.

Considerando i procedimenti della creazione letteraria, viene poi da chiedersi se, in questa significazione deviata che finisce con l'assumere il nostro *Uranio*, non si debba scorgere anche l'esito di una varia affabulazione autoriale, mossa a partire da un etimo – *uranio*, dal greco οὐρανός 'cielo' – certo ben noto a Levi (sempre così attento all'origine delle parole, e a quelle dei nomi degli elementi in particolare)²⁸. Il quale non lo richiama esplicitamente, ma, di fatto, pare rimotivarlo a livelli narrativi diversi (ben oltre l'allusione finale a Superman appena ricordata). Nella narrazione di primo grado, quando nella storia inverosimile di Bonino individua suggestioni extraterrestri, e la fa discendere da una «leggenda locale tenace e ricorrente», quella «degli UFO della Val Susa» (p. 1006). E in quella di secondo grado, poiché è dal cielo che Bonino fa giungere il suo favoleggiato uranio, come dono elargitogli da aviatori scesi da una *cicogna*:

«Camminavo lungo la strada, ed ecco che vedo atterrare nei campi lì vicino un aereo tedesco, una cicogna, di quelli che atterrano in cinquanta metri. Scendono due, molto gentili, e mi chiedono per favore da che parte si passa per andare in Svizzera. Io sono pratico di quei posti, e gli ho risposto pronto: dritto per così fino a Milano, poi girate a sinistra. Dànche, mi rispondono, e risalgono sull'apparecchio; ma poi uno ci ripensa, fruga sotto il seggiolino, scende e mi viene incontro con in mano come un sasso; me lo consegna e mi dice: "Questo è per il suo disturbo: lo tenga da conto, è uranio". Capisce, era la fine della guerra, ormai si sentivano perduti, la bomba atomica non facevano più in tempo a farla e l'uranio non gli serviva più. Pensavano solo a salvare la pelle ed a scappare in Svizzera» (p. 1005)

Dove – a conferma della varia testura favolistica di *Uranio* – si rileveranno due ulteriori virtualità del racconto di Bonino. In generale, la possibilità di ravvisarvi alcune delle più tipiche funzioni della *Morfologia della fiaba* di Propp: specie il superamento della prova e l'acquisizione dell'oggetto magico. Nel dettaglio, la particolare risonanza che pare qui acquisire la voce *cicogna*: che, certo, è in primis un termine dell'aviazione²⁹, ma potrebbe anche evocare la cicogna delle leggende infantili che tiene i neonati in un fagottino e li porta

nelle case (simbolo di fortuna e prosperità, vivo soprattutto nell'immaginario dei paesi del Centro e del Nord Europa).

V.

Ma veniamo alle strategie di rappresentazione dei personaggi e all'antagonista che in *Uranio*, pur nella sua pochezza, si staglia al centro del racconto: Bonino.

Già sminuito preliminarmente, ancor prima di entrare in scena, dalle parole spicce di Tabasso (mosse tra condiscendenza, «È un brav'uomo»; litoti idiomatiche, «non è un'aquila»; e mezze allusioni, «Vedrai che non avrai difficoltà tecniche», come dire 'non è competente'), Bonino è poi oggetto di una demolizione sistematica da parte del narratore, che su di lui pare aver voluto davvero esercitare la sua ritrattistica più sferzante e impietosa. Tutto, infatti, nel caporeparto e in ciò che lo circonda, denota incuria, angustia e mala approssimazione. L'aspetto fisico è respingente: «rotondo, sciatto, vagamente canino, dalla barba mal rasa e dal sorriso sdentato». E del suo ufficio, come lui «trasandato e scomposto», si evidenziano un disordine e un sudiciume che offendono vista e olfatto (anche sinesteticamente: *odore tetro*), nonché dettagli che rivelano un immaginario decisamente avvilito (ad essere appesa alla parete è una circolare di stampo burocratico sugli *stracci!*):

I vetri della finestra erano offensivamente sporchi, le pareti affumicate, e nell'aria ristagnava un odore tetro di tabacco stantio. Nelle pareti erano confitti chiodi rugginosi: alcuni apparentemente inutili, altri reggevano fogli ingialliti. Uno di questi, leggibile dal mio posto di osservazione, incominciava così: "Oggetto: Stracci. Con sempre maggior frequenza..."; altrove, si distinguevano lamette di rasoio usate, schedine del Totocalcio, moduli della Mutua, cartoline illustrate. (p. 1004)

Sulla sua «scrivania miserevole» ciarpame e rifiuti fanno mostra di sé insieme:

Sulla scrivania di Bonino c'era un'orribile riproduzione in lega leggera della Torre di Pisa. C'era anche un portacenere ricavato da una conchiglia, pieno di mozziconi e di noccioli di ciliegia, ed un portapenne d'alabastro a forma di Vesuvio. (p. 1004)

Perfino nel suo cognome – Bonino – sarà dato scorgere un diminutivo parlante, dalle connotazioni vagamente beffarde e antifrastiche («Bonino questo! Ma che se ne stia bonino...», potrebbe dire, alla toscana, un lettore partecipe; al di là del fatto che Bonino è cognome tipicamente piemontese). Connotazioni nel testo suggerite anche dal reiterato *ometto* con cui lo si etichetta: con una prima occorrenza anche prosodicamente cadenzata sui suffissi diminutivi, «Bonino era un ometto», p. 1003 (dove il valore diminutivo-spregiativo qui certo attribuibile all'alterato *ometto* tende ad attivare quello solo

potenziale del nome proprio); e una seconda, nel finale, quando la credibilità del personaggio si è ormai, sotto ogni risvolto, rivelata nulla, e quindi, senza troppi riguardi, si parla esplicitamente del «racconto paranoico dell'ometto», p. 1006.

Ora, che la ritrattistica leviana possa essere d'una crudezza fin incattivita, nel *Sistema periodico*, già lo si era potuto vedere in altre occasioni; in particolare nella presentazione della bibliotecaria di *Fosforo* («La Paglietta, poverina, era poco meno che un *lusus naturae*: era piccola, senza seno e senza fianchi, cerea, intristita e mostruosamente miope,» p. 947) o in quella del fabbricante di rossetti di *Azoto* («piccolo, compatto ed obeso; [...] aveva ciuffi di pelo nero un po' dappertutto [...] e aveva un aspetto volgare: sembrava un *souteneur*, o meglio un cattivo attore nella parte del *souteneur*; oppure un bullo da barriera», p. 988). Ma dietro l'avversione per Bonino, evidentemente, c'è dell'altro e c'è di più. E non ci pare il caso di accontentarci della morale più conciliante e benevola che – in forma un po' sbrigativa – ci viene offerta nella chiusa di *Uranio* (forse il punto più debole del racconto): «invidiai in lui, io impigliato nella rete del SAC, dei doveri sociali ed aziendali e della verosimiglianza, la libertà sconfinata dell'invenzione» (p. 1007). Perché questa asserita invidia per le libere invenzioni alla Bonino ha qualcosa di estemporaneo e di posticcio: smentita com'è – oltre che dall'opera di Levi, sempre ben regolata anche nelle sue creazioni più fantastiche³⁰ – dal testo stesso che, in buona sostanza, nel suo sviluppo complessivo, avvalora un'interpretazione di segno opposto. Vediamo meglio come.

Bonino è uno di quegli antagonisti o coprotagonisti che – in virtù di una strategia della rappresentazione autobiografica ricorrente nella raccolta – consente all'io leviano di definirsi per analogia e contrasto. E il confronto risulta qui investire più piani, dato che a contrapporsi a Bonino, oltre all'io protagonista in azione nel racconto, è anche – in forme solo poco più implicite – il narratore leviano nella sua dimensione più autoriale. Bonino, infatti, non è solo una controparte commerciale e un esemplare di SAC cui rapportare la propria esperienza (come già s'è visto): è anche qualcuno che – «con apertura irregolare», dannosa per l'uso del «tempo professionale» (ma feconda per la narrazione) – si presenta nei panni di un lettore che, riconosciuto l'autore (senza nessuna reverenza: «“Ah sì, lei è quello che ha scritto un libro”»), subito poi lo indispette («Queste opinioni normalmente mi irritano») con osservazioni apparentemente complimentose ma di fatto sgradite:

– È proprio un bel romanzo, – continuò Bonino: – l'ho letto durante le ferie, e l'ho fatto anche leggere a mia moglie; ai ragazzi no, perché magari potrebbero impressionarsi –. (p. 1003)

Un pessimo lettore, dunque, se non addirittura l'incarnazione di quello che potremmo chiamare il lettore aborrito o contro-modello³¹. Nel giro di due sole battute, infatti, si palesa ciò che a Levi doveva apparire come una delle

peggiori ricezioni possibili per la propria opera di testimonianza: da Bonino definita impropriamente *romanzo* e considerata inadatta ai ragazzi (inutile ricordare come invece, per Levi, portare testimonianza della Shoah anche agli studenti, nelle scuole di ogni grado, sia stato quasi un terzo mestiere).

Ancora. Bonino avverte l'incoercibile bisogno di raccontare la propria storia. E noi vediamo l'io leviano armarsi di pazienza per l'ascolto, anche perché memore della propria esperienza («ripensai a quanti lunghi racconti avevo inflitto io al mio prossimo, a chi voleva ed a chi non voleva ascoltare», p. 1003), nonché di quanto sta scritto nella Bibbia, *Deut.* 10, 19 («Amerai lo straniero, poiché anche voi siete stati stranieri nel paese d'Egitto», p. 1003). Ma l'impresa dell'ascolto si rivela più ardua del previsto, perché Bonino ha delle colpe ulteriori: è un mitomane senza talento, che spaccia favole per verità, e le racconta male; offendendo così sia l'etica che l'arte del racconto. E cosa tutto questo possa significare lo ha detto bene Daniele Giglioli:

Bonino finisce così per impersonare agli occhi del suo autore lo spettro del narratore inattendibile, che non viene creduto, [...] il gemello inquietante che suscita l'orrore del doppio mimetico, del *Doppelgänger*. [...] Per essere attendibile chi racconta deve essere un buon narratore; per essere vero un racconto deve essere anche «ben fatto». ³²

Ossia, Bonino come una propria rifuggita ed esecranda virtualità³³. Ma anche – aggiungiamo noi – un personaggio-reagente, che fornisce l'occasione di mostrare come questa possibile degenerazione di sé sia stata di fatto esorcizzata e superata, nell'atto stesso di darle forma narrativa compiuta. Perché Levi, da quel grande scrittore che è, riesce a imprimere forza drammatica e vivacità stilistica a ciò che pure continua a presentarsi come farraginoso e abborracciato – il racconto di Bonino –, restituendoci non solo la specificità dell'idioletto boniano e la sua sciatta oralità, ma anche – attraverso didascalie e riflessioni a parte, volentieri divertite e teatralizzanti – il proprio sconcerto di ascoltatore. Una partita doppia:

– Così come mi vede, ho rischiato anch'io di finire come lei. Ci avevano già chiusi nel cortile della caserma, in Corso Orbassano: ma a un certo punto io l'ho visto entrare, sa bene chi dico, e allora, mentre nessuno mi vedeva, ho scavalcato il muro, mi sono buttato giù dall'altra parte, che ci sono cinque metri buoni, e sono filato via. Poi sono andato in Val Susa coi Badogliani.

Non mi era ancora mai successo di sentire un badogliano chiamare badogliani i badogliani. Mi chiusi in difesa, ed anzi, sorpresi me stesso a prendere fiato profondamente, come fa chi si prepara ad una lunga immersione.

È un sapiente montaggio alternato che – protrato per tutto l'incontro tra i due protagonisti (circa due pagine) – garantisce un vivace gioco contrappuntistico tra il piano enunciativo scompostamente estroflesso del caporeparto e quello analiticamente riflessivo e incisivamente descrittivo del protagonista. Il

racconto vero e proprio di Bonino, così, è valorizzato soprattutto dalle interruzioni e citato solo per brani parziali (non occorre ber tutta la botte, per capir la qualità del vino), risultando spezzettato in cinque sequenze di discorso diretto. Ognuna delle quali è palesemente inverosimile nei contenuti, carente sul piano narratologico e linguisticamente indebolita. D'un indebolimento che viene soprattutto dagli eccessi ellittici, dall'indistinzione dei piani enunciativi e dai difetti di coesione del discorso (come vedremo meglio tra poco); ma che si attua anche attraverso una organica simulazione di parlato, che investe sintassi e lessico: con il prevalere della paratassi, i *che* polivalenti (ad es. «...che ci sono cinque metri buoni»; «...che i ragazzi non lo tocchino»), le dislocazioni («la pistola ce l'avevo anch'io») le insistenze pronominali («me ne sono andato via»), le reduplicazioni enfatiche («parla parla che tanto i tuoi compagni han già parlato»); e un vocabolario poveramente basico e semplificato (nel ricorrere di verbi perifrastici come *andare dietro*, *stare dietro*, *tirar fuori*, *buttarsi giù*), che presenta improprietà quasi da italiano popolare (il regionale *farmi la tortura*³⁴, gli approssimativi *dentro alla cintura*, *con in mano come un sasso*, *dritto per così*), segnalate anche da due adattamenti approssimativi di voci tedesche (Alois Schmidt chiamato «l'*Aloisio Smit*», notare anche l'articolo; e *Danche* in luogo di *Danke*)³⁵. Senza però che tutto questo precluda interamente la tenuta del racconto boninico, che – diciamolo con un ossimoro – è a suo modo rifinito per difetti e accidenti; quel tanto che basta a mantenere comunque una sua sfilacciata parvenza di trama e adombrare una sua confusa movimentazione drammatica a più voci:

– ...allora lui mi ha detto che gli andassi dietro, anzi davanti: era lui che mi stava dietro, con la pistola puntata. Poi è arrivato l'altro, il compare, che stava dietro l'angolo e lo aspettava; e fra tutti e due mi hanno portato in via Asti, sa bene, dove c'era l'Aloisio Smit. Mi chiamava su ogni tanto, e mi diceva parla parla che tanto i tuoi compagni hanno già parlato, è inutile che fai l'eroe... (p. 1004)

Dove l'inattendibilità di Bonino è confermata anche dall'imprecisione storica dei dati da lui forniti, che Levi si premurerà di smentire nelle note per l'edizione scolastica (cfr. *Op* I, p. 1438), precisando che, nella Torino occupata dai nazisti, in via Asti c'era la Polizia fascista e non Alois Schmidt, il famigerato torturatore delle SS, che alloggiava invece all'Albergo Nazionale.

Ma ancor più notevole è la malizia metanarrativa nel complesso dispiegata da Levi. Il quale, dapprima, ci tiene a spiegare perché Bonino racconti male e lo fa puntando l'attenzione su un suo *curioso vizio*:

Bonino non era un buon narratore: divagava, si ripeteva, faceva digressioni, e digressioni delle digressioni. Aveva poi il curioso vizio di omettere il soggetto di alcune proposizioni, sostituendolo col pronome personale, il che rendeva ancora più nebuloso il suo discorso. (p. 1004)

Quindi, lascia che questi specifici difetti di coesione testuale riecheggino nella costruzione del racconto in almeno due modi significativi. Il primo – più scoperto e immediato – è dato dal cortocircuito comico che si crea tra dialogato e *narratum* quando, alla cecità autoreferenziale del discorso di Bonino, fa eco l'exasperazione dell'io costretto all'ascolto; e questo appunto si manifesta attraverso la ripresa (quasi aggressiva) di un pronome, *lui*, rimasto ancora una volta senza referente:

– ...ma fra tutti non si erano accorti che dentro alla cintura la pistola ce l'avevo anch'io. Quando hanno cominciato a farmi la tortura, l'ho tirata fuori, li ho messi tutti con la faccia contro il muro e me ne sono venuto via. *Ma lui...*
Lui chi? Ero perplesso; il racconto si andava ingarbugliando sempre di più. (p. 1005; corsivi miei)

Lui chi? Una lacuna e un equivoco della comunicazione che, con i termini della linguistica testuale, possiamo così spiegare: mentre nel discorso attualizzante di Bonino, il *lui* è usato alla stregua di un deittico (come se la scena affabulata fosse contesto presente e condiviso con l'interlocutore), nella percezione dell'io leviano, invece, esso non può essere altro che un elemento anaforico opaco (perché privo di antecedenti nel cotesto).

Il secondo procedimento – più sornione e destinato ad agire retrospettivamente – interessa invece l'ambivalente lettura del deittico *questa* che viene sollecitata dall'ultima battuta di Bonino. Il quale, nel congedarsi – sia pure con la sua consueta grossolanità (di fatto continua a trattare l'io leviano come un 'contastorie') – dà comunque un suggerimento utile:

Esitò un istante, poi aggiunse: – Sa che cosa faccio? Domani glie ne mando un pezzo: così si convince, e magari, lei che è uno scrittore, in aggiunta alle sue storie un giorno o l'altro scrive anche questa. (p. 1005)

Un suggerimento – quello di ricavare una storia – che evidentemente è stato raccolto, ma non come Bonino intendeva. Perché, per una volta, il suo deittico *questa* un qualche referente meno sfuggente ce lo poteva anche avere; ma la storia che lui qui addita non può certo coincidere con quella poi scritta da Levi – per nostra fortuna. *Uranio* si pone, cioè, come un debito maliziosamente saldato: con il narratore che si diverte a risemantizzare il deittico del personaggio, quasi punendolo delle troppe nebulosità propinategli³⁶.

Insomma, un ulteriore elemento che ci invita a cogliere in *Uranio*, tra le altre cose, un particolare saggio di trasmutazione della materia: quella narrativa, dall'imperizia di Bonino all'arte di Levi; «ossia *aurum de stercore*», per riprendere le parole usate dal protagonista quando, in *Azoto*, si accinge a ricavare un cosmetico dalla pollina (cfr. p. 994).

VI.

Ma anche Bonino ha i suoi meriti. Perché è grazie a lui – sì, grazie a questo pessimo conoscitore di ogni materia – che si risveglia nel protagonista la passione sopita per il proprio mestiere. È infatti il suo dono – il suo blocchetto di uranio fasullo – che fornisce all'io leviano «mortificato» dal troppo SAC l'occasione di ritrovare gli istinti e gli entusiasmi del chimico che, tornando in laboratorio, prova un sentimento di ritrovata giovinezza e sente ridestarsi un orgoglio professionale. Dalla sopportazione all'azione. Detto altrimenti, c'è un diagramma emotivo in *Uranio*, ed è raffigurabile come una curva che prima si abbassa e poi gradualmente s'impenna. Dopo gli esercizi di pazienza, l'exasperazione dell'ascolto e i riti commerciali coscienzosamente celebrati in veste di SAC, ecco che poi, nell'ultima sequenza narrativa, il ritrovato contatto con la *Hyle* e le analisi di laboratorio segnano un punto d'arrivo in cui l'io leviano può finalmente riconoscersi appieno.

Un approdo vitalistico ed euforico che è detto anche attraverso il sostanziale innalzamento stilistico del testo. Leggibile in primis nelle scelte lessicali: nell'ingresso dei tecnicismi specifici della chimica (*uranio metallico*, distinto cioè dai minerali uraniferi, *energia di disintegrazione*, *reagente*, *becco Bunsen*, *soluzione di nitrato d'argento*, *cadmiatura*; in precedenza si registrava solo *poliestere*), nella maggiore sollecitazione dei meccanismi di formazione delle parole (*parachimico*, *extra-chimico*, e solo qui figurano cromatismi composti come *bianco argenteo* e *nero-azzurro*, che dicono di una nuova attenzione per le sfumature della materia) e nell'incremento delle soluzioni letterariamente rialzate: con voci come *sovente* o *svolgere* per 'aprire' («trovai un pacchetto... Lo svolsi...»), e, soprattutto, con una aggettivazione più scelta (*atrofico*, *ignaro*, *immemore*, *incognito*), volentieri disposta per dittologie anche prosodicamente bilanciate («indeterminato e gravido di potenze», «erratici e privi di effetti», «inusitato e vagamente sconveniente»). Ma è tutto il fraseggio che si è fatto ora più incalzante e rifinito insieme: rilevato nei suoi snodi da rapide interrogative dirette che dicono lo slancio del ricercatore («Forse una lega? O magari proprio uranio?», «E se non era uranio, cosa?»), e d'altra parte segnato da elaborazioni retoriche, che trovano nelle enumerazioni a *climax* il loro stilema principe, con tre casi in rapida successione. Con una prima sequenza disforica che sottolinea i danni dell'inattività:

la lunga carriera di attività parachimiche ti ha mortificato, ti ha reso atrofico, impedito, ignaro della collocazione dei reagenti e delle apparecchiature, immemore di tutto salvo che delle reazioni fondamentali. (p. 1006)

Una seconda che subito la riscatta in un crescendo di definizioni di segno opposto:

ma proprio per questi motivi il laboratorio rivisitato è sorgente di gioia, ed emana un fascino intenso, che è quello della giovinezza, dell'avvenire indeterminato e gravido di potenze, e cioè della libertà. (p. 1006)

E, infine, la terza enumerazione, segnata dal succedersi degli infiniti acronici, che evidenzia l'entusiasmo del chimico riconosciutosi tale anche nei suoi gesti più irriflessi:

Ma gli anni di non uso non ti fanno dimenticare alcuni tic professionali, alcuni comportamenti stereotipi che ti fanno riconoscere come chimico in qualsiasi circostanza: tentare la materia incognita con l'unghia, col temperino, annusarla, sentire con le labbra se è "fredda" o "calda", provare se incide o no il vetro della finestra, osservarla in luce riflessa, soppesarla nel cavo della mano. (p. 1006)

Con una sostanziale lievitazione dei registri che, dunque, in questo finale, segue anche una sua progressione interna. In virtù della quale, se le prime titubanze dell'analista erano dette in forme quasi ostentatamente colloquiali (*«mi cacciai in laboratorio»* o, con dislocazione a sinistra, «diciassette anni non li hai più da un pezzo»), ecco che, poi – man mano che la materia si disvela e quasi si creaturalizza – le scelte linguistiche si affinano, trovando certo una delle loro migliori elaborazioni letterarie nel momento topico del riconoscimento del cadmio, là dove le ipotesi trovano conferme:

Asportai col seghetto una fettina di metallo (si segava senza difficoltà) e la presentai sulla fiamma del becco Bunsen: avvenne una cosa poco comune, dalla fiamma si levò un filo di fumo bruno, che si arricciolava in volute. Percepìi, con un attimo di voluttuosa nostalgia, ridestarsi in me i riflessi dell'analista, appassiti per la lunga inerzia: trovai una capsula di porcellana smaltata, la riempii d'acqua, la sovrapposi alla fiamma fuliginosa, e vidi formarsi sul fondo un deposito bruno che era una vecchia conoscenza. Toccai il deposito con una gocciolina di soluzione di nitrato d'argento, ed il colore nero-azzurro che si sviluppò mi confermò che il metallo era cadmio, il lontano figlio di Cadmo, il seminatore dei denti del drago. (pp. 1006-1007)

Un brano narrativo nitido e lineare, scandito dall'alacre sequenza dei passati remoti di prima persona, e fatto soprattutto di cose concrete e azioni puntualmente individuate. Ma anche un brano con una sua micro-*suspence* legata all'uso cataforico delle espressioni coreferenziali (*una cosa notevole* e *vecchia conoscenza* rinviano a referenti che ancora non sono stati definiti) e sottilmente rilevato dalle increspature stilistiche che traducono la gioia dell'analista in questi suoi momenti privilegiati: con l'adozione di un lessico quasi affettuoso (i diminutivi *fettina* e *gocciolina*, il «filo di fumo» che *si arricciola*, il cadmio definito appunto *vecchia conoscenza*)³⁷, l'elaborazione di una figura paretimologica che stringe il fenomeno al sentimento (le *volute* del fumo alla «*voluttuosa* nostalgia»); e con una chiusa in cui il richiamo mitologico, nel suo dispiegarsi – quasi vittorio-

samente – in forme amplificate («era cadmio, il lontano figlio di Cadmo, il seminatore dei denti del drago»), può richiamare per contrasto quello invece secco e scorciato dei brani introduttivi («nati SAC come Minerva»).

Anche così, anche in questi sapienti dosaggi stilistici, si palesa il valore del chimico-scrittore.

NOTE

* Ringrazio Davide Colussi, Sergio Luzzatto, Pier Vincenzo Mengaldo, Federico Milone e Carlo Enrico Roggia, che hanno letto la prima versione di questo scritto e, con le loro osservazioni, mi hanno permesso di migliorarlo.

** Tutte le citazioni dei testi di Primo Levi sono riferite all'ultima edizione delle *Opere complete*, curata da Marco Belpoliti e uscita in tre volumi presso Einaudi nel 2016 (voll. I e II) e nel 2018 (vol. III), a cui si rinvia con la sigla *Op* seguita dal numero del volume e della pagina. Nel caso di *Uranio* (che si legge in *Op* I, pp. 1001-1007) e degli altri racconti del *Sistema periodico*, ci si limiterà invece al semplice numero di pagina.

¹ Nel dattiloscritto d'autore del *Sistema periodico* conservato all'Archivio Einaudi di Torino, *Uranio* reca la data conclusiva del 30 giugno 1974 (solo *Argento* e *Vanadio* risultano conclusi più tardi, rispettivamente nell'agosto e nel settembre dello stesso 1974; cfr. *Op* I, pp. 1521-22). Un ulteriore riscontro giunge poi dalla lettera datata 12 ottobre 1974, nella quale Italo Calvino, in veste di *editor* Einaudi, dà la sua approvazione all'ultima versione della raccolta, ora aumentata di nuovi elementi: «Caro Primo, ho guardato *Il sistema periodico* nuova stesura. Ho letto i nuovi capitoli Ferro, Fosforo, Azoto, Uranio, Argento e Vanadio, che arricchiscono l'“autobiografia chimica” (e morale). [...] Insomma secondo me adesso il libro c'è e ne sono molto contento» (cfr. I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano, 2000, p. 1256).

² Più precisamente, alla Siva («Società industriale vernici e affini», con sede prima a Torino e poi, dal 1953, a Settimo Torinese), Levi viene assunto come semplice chimico di laboratorio nel 1948, diventa direttore tecnico nel 1953 e sarà quindi direttore generale dal 1961 fino alla fine del 1974, quando (quasi in concomitanza con le ultime stesure del *Sistema periodico*, uscito poi nell'aprile del 1975), decide di pensionarsi, continuando comunque a collaborare con contratti di consulenza fino al 1977. Cfr. la cronologia di Ernesto Ferrero in *Op* I, pp. LXXI-LXXVI, e l'*Album Primo Levi*, a cura di R. Mori e D. Scarpa, Einaudi, Torino, 2017, pp. 28-33, per un quadro sintetico; mentre, per informazioni più ampie e particolareggiate, si rinvia alla biografia di Ian Thomson, *Primo Levi*, Hutchinson, London 2002, in particolare alle pp. 355-72 e 494-501. Ma cfr. anche quanto dice lo stesso Levi a proposito del trentennio alla Siva nell'intervista del 1987 (uscita postuma), G. Tesio, *Io che vi parlo*, ora in *Op* III, pp. 996-1073: 1067-69. A questi testi si rinvia anche per la verifica dei dati biografici richiamati nei passaggi immediatamente successivi.

³ Nelle opere di testimonianza, ogni dato sarà il più esatto e veritiero possibile, perché – come lo stesso Levi ha ricordato in più occasioni – la nozione di testimone è da lui intesa nella sua più precisa accezione giuridica (in proposito si veda P.V. Mengaldo, *Primo Levi e la testimonianza* [2017], in Id., *Per Primo Levi*, Einaudi, Torino, 2019, pp. 15-28).

⁴ Per questa nozione si rinvia al classico Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 (prima edizione 1975; trad. it. *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna, 1986).

⁵ Si ricordi che in *Op III (Conversazioni, interviste, dichiarazioni)*, la consultazione è agevolata da un triplice indice finale (*Indice dei nomi di persona e di personaggio, Indice dei luoghi, Indice delle opere a stampa e dei passi citati*), curato dal Centro Internazionale di Studi Primo Levi.

⁶ Cfr. M. Mengoni, *Trasfigurazione dell'esperienza recente: «Vanadio» (1974)*, in Ead., *Primo Levi e i tedeschi*, con trad. inglese di G. McDowell, Einaudi («Lezioni Primo Levi» 8), Torino 2017, pp. 105-55.

⁷ Interessante in proposito quanto Levi dirà nella già citata intervista con Tesio del 1987: «Ho scritto *Il sistema periodico* quando ho saputo che andavo in pensione. Prima non potevo, non potevo parlare di fabbrica, avevo un'inibizione» (cfr. G. Tesio, *Io che vi parlo*, ora in *Op III*, p. 1073).

⁸ Per una discussione dei procedimenti di rinforzo della fine, mi permetto di rinviare a P. Benzoni, *Chiuse poetiche e senso della fine. Spunti per una tipologia*, «Quaderns d'Italia», 8/9, 2003/04, pp. 223-48 (disponibile anche on line).

⁹ Queste più precisamente le ultime memorabili battute di *Stagno*: «la cappa uscì solenne dalla finestra, si librò ponderosa, si tagliò contro il cielo grigio di via Massena, venne abilmente agganciata alla catena del paranco, e la catena gemette e si spezzò. La cappa piombò per quattro piani ai nostri piedi, e si ridusse in schegge di legno e vetro; odorava ancora di eugenolo e d'acido piruvico, e con lei si ridusse in schegge ogni nostra volontà ed ardimento d'intraprendere. Nei brevi istanti del volo l'istinto di conservazione ci fece fare un balzo indietro. Emilio disse: «Credevo che facesse più rumore»» (p. 1000).

¹⁰ L'espressione è usata nell'incipit di *Stagno*, da un io che, alle prese con le ingrate bisogne di una chimica fai da te («precolombiana e rigattiera»), così inveisce contro sé stesso: «Stavi sotto le ali di quella fabbrica in riva al lago, un uccello rapace, ma di ali larghe e robuste. Hai voluto uscire di tutela, volare con le tue: ti sta bene. Vola, adesso [...]. Orsù, grufola tra veleni, rossetti e sterco pollino; granula lo stagno, versa acido cloridrico, concentra, travasa e cristallizza» (p. 996; corsivo mio).

¹¹ *Cromo*, p. 971: «cercavo affannosamente lavoro, e lo trovai nella grande fabbrica in riva al lago, ancora guasta per la guerra, assediata in quei mesi dal fango e dal ghiaccio. Nessuno si occupava di me...».

¹² Del proprio «italiano marmoreo, buono per le lapidi» parla autoironicamente lo stesso Levi in *Arsenico* (p. 987).

¹³ In proposito, si veda la voce di R. Cimaglia, *Interlocutore generico*, in *Enciclopedia dell'italiano* diretta da R. Simone, con la collaborazione di G. Berruto e P. D'Achille, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 2010-2011, pp. 558-59 (disponibile anche on line sul sito della Treccani).

¹⁴ Qui come poi, i nostri rilievi di lingua e stile andranno inquadrati alla luce dell'imprescindibile studio complessivo di P.V. Mengaldo, *Lingua e scrittura in Levi* [1990], ora in Id., *Per Primo Levi*, Einaudi, Torino, 2019, pp. 28-92.

¹⁵ Per questa accezione, cfr. in particolare il *Dizionario Piemontese, Italiano, Latino e Francese* di Casimiro Zalli (Carmagnola, Dalla Tipografia di Pietro Barbiè, 1830), «*sofistich*: che si adira per poco, puntiglioso [...] permaloso»; e il *Gran dizionario Piemontese-Italiano* di Vittorio di Sant'Albino (Torino, Dalla Società l'Unione Tipografico-Editrice,

1859): «*Sufistisch*. Sofistico, puntiglioso, permaloso, cavilloso, aromatico. Che ha o piglia per male ogni cosa». La voce è registrata anche nei dizionari del piemontese di Michele Ponza (sesta ediz. del 1860) e di Camillo Brero (1983).

¹⁶ L'aggettivo *sofistico* è bene attestato nella tradizione letteraria italiana anche nei suoi usi più estensivi (av. 1510 secondo il DELI); ma questi figurano soprattutto – parrebbe alla luce degli esempi forniti dal GDLI – in brani dal tenore letterario attenuato (così ad es. nel cap. VII del *Pinocchio* di Collodi, «non bisogna avvezzarsi né troppo *sofistici* né troppo delicati di palato») o di carattere informale: così ad es. in questa parentetica che figura in una lettera di Leopardi del 1823: «La punteggiatura (nella quale io soglio essere *sofistichissimo*) è regolata...».

¹⁷ Che in Levi si annidi un antropologo d'eccezione è stato ampiamente riconosciuto dalla critica. Si veda come Daniele Del Giudice lo sottolinei a più riprese nella sua *Introduzione alle Opere complete* (in particolare in apertura di saggio e nella sua conclusione; cfr. *Op I*, pp. IX-X e XLVIII-LI); e l'insieme degli studi della sezione *Primo Levi antropologo ed etologo* compresa in *Primo Levi*, a cura di M. Belpoliti e A. Stefi, «Riga», 38, 2017, pp. 400-572. Significativo del resto il rapporto con Claude Lévi-Strauss, di cui Levi fu traduttore (dello *Sguardo da lontano*, uscito da Einaudi nel 1984) e che a sua volta, dopo aver letto l'edizione francese della *Chiave a stella*, riconoscerà in Levi un «grand ethnographe d'une pratique professionnelle» (cfr. la scheda *Claude Lévi-Strauss* in M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Torino, 2015, pp. 296-98; e, per un approfondimento, M. Mengoni, *Epifania di un mestiere. La corrispondenza etnografica tra Primo Levi e Claude Lévi-Strauss*, «Italianistica», XLIV, 1, 2015, pp. 111-31).

¹⁸ «Secondo il mito, Minerva nasce adulta e armata dal cervello di Giove», chioserà Levi nelle note per l'edizione scolastica – P. Levi, *Il sistema periodico*, introduzione di N. Ginzburg, note a cura dell'autore, Einaudi («Lettture per la scuola media»), Torino 1979 – qui citata da *Op I*, p. 1438.

¹⁹ In questa accezione, *guardione* – interpretabile come un alterato lessicalizzato di *guardia*, con metaplasmo – non è registrato nei maggiori dizionari della lingua italiana (assente ad es. in GDLI, GRADIT e VLI) e pochissime sono anche le sue attestazioni reperibili in rete (anche in Google Books). Se si è visto bene, l'unica sua lemmatizzazione è quella del *Dizionario italiano* on line curato da Enrico Olivetti: «nell'uso settentrionale: custode, specialmente di una fabbrica, di uno stabilimento» (cfr. www.dizionario-italiano.it/dizionario-italiano.php?parola=guardione; ultima consultazione 27.12.2020). Quanto alle attestazioni da noi individuate, esse confermano l'uso in contesti di fabbrica e la connotazione spregiativa di questa designazione, che risulta ben circolante nella stagione di lotte e rivendicazioni degli anni Sessanta e Settanta (si veda ad es. come la voce ricorre in N. Balestrini, *Vogliamo tutto. Romanzo*, Feltrinelli, Milano, 1971, pp. 25, 97, 109, 110, 129, ecc.; o in N. Balestrini e P. Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli 1988, p. 296 «All'uscita della fabbrica c'era una garitta con un *guardione*. [...] lui sceglieva quelli che dovevano farsi perquisire»), ma che ora pare quasi del tutto caduta in disuso (unica attestazione più recente da noi reperita, quella di una cronaca di lotta sindacale di SI-Cobas: «davanti ai cancelli, il solito *guardione* ha dato sfoggio della sua fascistoide virilità», cfr. <http://sicobas.org/2014/10/08/8-10-2014-landriano-pv-scio-pero-alla-legatoria-inservice/>).

²⁰ Il logorio da lavoro aziendale che traspare nelle vicende di *Cromo* ed *Uranio* è tema che verrà poi esplicitamente affrontato da Levi anche nella celebre intervista del

1986 con Philip Roth: «stare in fabbrica, anzi, dirigere una fabbrica, significa molte altre cose diverse e lontane dalla chimica: assumere e licenziare personale; litigare col padrone, con clienti e con fornitori; far fronte a incidenti [...] occuparsi di noiose faccende burocratiche; e tante altre “soul destroyng tasks”, compiti che distruggono l’anima» (cfr. *Op I*, p. LXXVI). Un brano che citiamo dall’articolo di Ph. Roth, *Salvarsi dall’Inferno come Robinson*, apparso su «La Stampa» del 26 novembre 1986; e non dal volume – Ph. Roth, *Chiacchiere di bottega. Uno scrittore, i suoi colleghi e il loro lavoro*, trad. di N. Gobetti Einaudi, Torino, 2004 (ed. or. *Shop Talk. A Writer and His Colleagues and Their Work*, 2001) – perché le formulazioni divergono e nel volume si parla semplicemente di «impegni logoranti» (p. 11), e non, appunto, di «“soul destroyng tasks”, compiti che distruggono l’anima», che è formula certo accostabile al «vendere l’anima» di *Uranio*, p. 1005 (cfr. anche il dattiloscritto originario dell’intervista, ora pubblicato col titolo *Risposte a Philip Roth* in *Op III*, pp. 1074-91: 1081).

²¹ Per una rassegna delle presenze – metaforiche e non – degli animali in Primo Levi si può vedere M. Belpoliti, *Tutti gli animali di Primo Levi, dalla A alla Z, da Acciughe a Zanzare* in Id., *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Torino, 2015, pp. 361-420.

²² Un uso da mettere in relazione con gli aulicismi rari segnalati in P.V. Mengaldo, *Lingua e scrittura...*, cit., pp. 42-43.

²³ Solidale in tal senso la testimonianza di Renato Portesi, collaboratore di Levi alla Siva a partire dal 1965: «La mansione che si era scelto per lui [...] era quella di chimico, di tecnico, di studioso [...]. Si dedicava meno a mansioni come i contatti con i clienti o la contabilità [...]. Gli era più congeniale il lavoro di chimico e, quando poteva, si metteva il camice e lavorava»; cfr. *Album Primo Levi* cit., p. 28.

²⁴ Forse una maggiore elusione della chimica si ha solo in *Argon*, dove l’elemento del titolo è tutto metaforico; e nel breve scherzetto di *Titanio*, dove l’elemento è poco più di un nome, che interessa soprattutto perché capace di accendere la fantasia della piccola Maria.

²⁵ Si tratta di note stringatissime – per lo più di carattere enciclopedico e sempre funzionali all’immediata comprensione del testo – che, rivolte in primis a un pubblico di giovanissimi, danno informazioni diverse: spiegano i richiami ai miti di *Minerva* e di *Cadmio*, il concetto di *corteggiamento sessuale*, e voci come *decathlon*, *UFO*, *paguro* e *Superman*; chiosano tre soluzioni linguistiche inusuali (*Danche*, *guardioni* e l’uso metaforico del termine della chirurgia *rigetto*) e forniscono due precisazioni storiche per i *badogliani* e la *via Asti* malamente evocati da Bonino. Ma appunto, sintomaticamente, nessuna nota interessa *soluzione di nitrato d’argento*, *becco Bunsen* et similia.

²⁶ La definizione si legge in *Album Primo Levi* cit., p. 37.

²⁷ Basti pensare, per restare entro *Il sistema periodico*, a come le leggende studentesche alonino il prof. P. in *Zinco*; oppure – esempio ancor più eloquente – al vorticoso turbinio di dicerie e leggende che si agita in *Nichel*, con le storie di Anteo, della Signora Bortolasso, del cane del signor Pistamiglio, fino alla mitica stagione della fornicazione totale e interclassista di cui ancora si favoleggiava nella Cave (che a sua volta può trovare una sua eco interna nella «meticolosa campagna copulatoria» dei conigli descritta in *Fosforo* e una esterna nelle orge tra minatori descritte da Zola in *Germinal*).

²⁸ Si vedano i due interventi *La lingua dei chimici*, nel 1985 raccolti nell’*Altrui mestiere* (ora in *Op II*, pp. 896-903). Ma soprattutto si ricordino alcuni passaggi del *Sistema periodico*: quelli sul *cerio* memore del pianetino Cerere (p. 966); sul *fosforo* «che vuol dire “portatore di luce”» (p. 948); su «argon, l’Inoperoso» (p. 861); su *cobalto* e *nichel* associati

a creature fantastiche delle viscere della Terra come *coboldi* e *niccoli* (p. 908); o, infine, quello sul «capriccioso *nichel-Nicolao*» visto come «folletto nascosto, che salta ora qui ora là, elusivo e maligno» (p. 916). Forme di *interpretatio nominis* su cui ha appuntato l'attenzione Mengaldo, sottolineando come «qui il gioco linguistico s'innest[i] in quell'“ilozoismo” di cui ha parlato acutamente Cases» (cfr. P.V. Mengaldo, *Lingua e scrittura...*, cit., pp. 52-53).

²⁹ La *cicogna* è un «tipo di aereo da ricognizione, capace di atterrare entro brevissimo spazio, costruito durante la seconda guerra mondiale da una ditta tedesca che lo chiamò *Storch*, cioè appunto ‘cicogna’» (VLI). Più precisamente, il modello dell'aviazione nazista in questione sarà il *Fieseler Fi 156*, «monomotore da appoggio, salvataggio, collegamento e osservazione ad ala alta, prodotto dall'azienda tedesca *Gerhard-Fieseler-Werke GmbH* tra gli anni Trenta e Quaranta» (cfr. la voce di Wikipedia, *Fieseler Fi 156*).

³⁰ Una prova immediata: si prenda un racconto di fantachimica come *Tantalo* (apparso sul «Mondo» nel 1973 e poi incluso in *Lilit e altri racconti*, Op II, pp. 353-57). Ebbene si vedrà che, nonostante sia qui questione di improbabili vernici contro la jella, il racconto comunque, per il resto, mantiene rigore scientifico, coerenza e tenuta narrativa, in forme assimilabili a quelle degli altri testi del *Sistema periodico*.

³¹ Da intendersi cioè come il negativo del lettore modello teorizzato dalla semiotica di Umberto Eco (in particolare nel suo *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1985).

³² D. Giglioli, *Narratore*, in *Primo Levi*, a cura di M. Belpoliti, «Riga», 13, Marcos y Marcos, Milano, 1991, p. 406.

³³ Questa possibilità di identificazione pare del resto suffragata da quanto Levi ebbe a dire in una conversazione radiofonica del 1975, quando, confessando di esser stato «colto in flagrante... reato d'invenzione» con storie come quelle di *Piombo* e *Mercurio*, dirà che lui pure, «come il folle personaggio di *Uranio*», ha qui «spaccato i vincoli» e «infranto i [propri] piani paralleli» (cfr. *Incontro con Primo Levi*, in Op III, p. 81).

³⁴ Cfr. la fraseologia registrata sotto la voce *tortura* nel già citato *Gran dizionario Piemontese-Italiano* di Sant'Albino.

³⁵ Espedienti grafici che troveranno ulteriori applicazioni qualche anno dopo nella *Chiave a stella* (1978), dove i vari adattamenti del tipo *nait* (per *night*), *forfè* (per *forfait*) o *srimp* (per *shrimp*) suggeriranno la pronuncia approssimativa di un personaggio, però, di tutt'altra caratura: Faussonne, le cui imprese di operaio specializzato – per quanto da lui rievocate in un italiano popolar-tecnologico che mescola piemontesismi, solecismi e tecnicismi specifici – restano mirabili.

³⁶ Inevitabile poi richiamare il pur diverso – e davvero più appuntito – gioco con i referenti del deittico *questo* che si registra nel finale di *Carbonio* e di tutta la raccolta: là dove il discorso di Levi simula una coincidenza tra fine del testo e fine della scrittura, additando un punto che esce dalla finzione narrativa per precisarsi – nel reiterarsi del deittico *questo* – in un concreto segno tipografico: «Questa cellula [...], in questo istante, [...] fa sì che la mia mano corra in un certo cammino sulla carta, la segni di queste volute che sono segni; un doppio scatto, in su ed in giù, fra due livelli d'energia guida questa mia mano ad imprimere sulla carta questo punto: questo.» (p. 1032).

³⁷ Un accenno al cadmio, del resto, era già stato fatto in *Ferro*, là dove, con il bismuto, formava una coppia di elementi «insidiosi e fuggitivi» (p. 888).

CARLO LONDERO

Beniamino Dal Fabbro e la Trauergondel di Stravinski

Beniamino Dal Fabbro and Stravinskij's Trauergondel

ABSTRACT

Beniamino Dal Fabbro (1910–1989) è un intellettuale polimorfo: i suoi principali, ma non esclusivi, ambiti d'elezioni sono la musicologia e la poesia. Nel libro *La Luna è vostra* (edito postumo da Carlo Londero) si legge la poesia *Die Trauergondel* scritta per i funerali di Stravinskij, cui Dal Fabbro ha partecipato, avvenuti a Venezia il 15 aprile 1971 (nel 2021 ricorrono i cinquant'anni). Le esequie entrano dapprima nel *Diario 1971* (autografo e inedito) di Dal Fabbro; sono poi oggetto di una prosa pubblicata sulla rivista «Tempo»; infine divengono materia poetica. Senza dare conto dell'evoluzione testuale della poesia (a tal proposito si confronti l'apparato critico de *La Luna è vostra*), il saggio presente mira a confrontare le tre scritture – diario, prosa, poesia – per verificare con quali modalità Dal Fabbro ha costruito la poesia e per segnalare attraverso quali percorsi alcuni elementi testuali vengono recepiti o tralasciati per la costruzione della poesia.

Beniamino Dal Fabbro (1910–1989) is a polymorphic intellectual dedicated principally, though not exclusively, to musicology and poetry. The book *La Luna è vostra* (edited posthumously by Carlo Londero) contains the poem “Die Trauergondel” written for Stravinskij's funeral in Venice on April 15, 1971 (it is fifty years in 2021), in which Dal Fabbro participated. The funeral first enters his work in the unpublished *Diario 1971*. It then becomes the subject of a prose work published in the magazine “Tempo” prior to the poem. Without taking into account the poem's textual evolution (in this regard, see the critical apparatus of *La Luna è vostra*), the present essay aims to compare the three writings – diary, prose, poem – to verify how Dal Fabbro has built the poem and to indicate through which paths some textual elements are received or left out of its construction.

Beniamino Dal Fabbro e la Trauergondel di Stravinski
*Fluttuazioni tra diari, prosa e poesia**

- Venezia. È bella, no? Anche con un tempo come questo, bella da morire. Non sei d'accordo? [...]
- È che non posso più tollerare l'odore di questa città. Muore, torna ad essere fango.
- Ma è proprio questo che la fa bella: muore.

Giuseppe Berto, *Anonimo Veneziano*

Beniamino Dal Fabbro è uno tra i più raffinati poeti del secondo Novecento. Come ha scritto Giovanni Raboni, egli possiede «una splendida vocazione artigianale»; *Catabasi* – «uno dei più bei libri della stagione», dice ancora Raboni, e l'ultimo pubblicato in vita dal poeta – vince il Premio Carducci 1969¹.

Beniamino Dal Fabbro è anche uno tra i principali musicologi del secondo Novecento. È un critico musicale scevro da condizionamenti ed elegante nella prosa: in *Musica e verità* mette in mostra tanto gli strumenti analitici quanto l'acuta lucidità del critico².

Dal Fabbro ha sempre dovuto fare i conti con la propria versatilità intellettuale senza poter trovare una collocazione certa nell'*establishment* culturale milanese (il che probabilmente non gli interessava) e soprattutto senza vedere riconosciuti i propri meriti. Se per i letterati egli era un musicologo e per i musicologi era solo un letterato, Dal Fabbro ha espresso tale dicotomia anche in versi in cui lamenta gli si rinfacci il proprio eclettismo: «Tra questi due estremi mi reggo / e se per gli uni musico sono per gli altri / uomo di lettere, poeta no / nessuno mi vuol tale»³. Con i versi de *Die Trauergondel* Dal Fabbro fonde mirabilmente i due ambiti intellettuali. La poesia è stata scritta per i funerali di Stravinskij cui Dal Fabbro ha partecipato. Essi sono stati celebrati ufficialmente il 15 aprile a Venezia, nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, da dove la salma del compositore venne traslata e poi tumulata nel cimitero cittadino dell'isola di San Michele accanto a Diaghilev. Ecco la poesia⁴:

Die Trauergondel

Davanti a Igor sulla funebre bissona
 inghirlandata d'atre rose e in nero e argento
 per la sua Venice by eternal night

lungheggia il Rio dei Mendicanti in astuccio
 di fulvo legno da pianoforte francese 5
 mi tolgo il berrettino russo fintopelo
 rischiando che in canale mi trabocchino
 saltatori fotografi.

Nautico Boris in piedi su altra gondola
 segue l'archimandrita Melissianos 10
 che con sua voce bizantina in San
 Johanne e Paulo cantò in dolce
 remota melismatica.

Giunta alle soglie di laguna ormai ferisce
 sul cimitero d'acqua il ferro piatidente 15
 la Trauergondel che in Venezia a Tristan
 anticipava Liszt nel medesim'anno stesso
 che a Igor culla fu in Oraniembaum
 la bara d'oggi a remi.

Sopra la chiusa scia muove un barcone enorme 20
 di fiori accumulati, quanti primavera
 ne dona al suo celebratore antico.

Ce ne vorrebbe uno al giorno, estatico
 commercialmente al morto di clientela
 foresta apportatore, invoca il caffettiere 25
 di campo Zani & Polo e non sa
 che pari a questo se ne dà
 a stento uno per secolo.

Tra le carte dell'autore relative alla poesia, conservate nel Fondo Beniamino Dal Fabbro presso la Biblioteca Civica di Belluno⁵, sono presenti nove stesure tra redazioni *in fieri* e malecopie, una prosa pubblicata su «Tempo» il 1° maggio 1971 (a p. 105) e la redazione dattiloscritta della stessa. Di questi materiali ho già dato conto nell'apparato critico de *La Luna è vostra*⁶. Non è però fuori luogo riassumere le campagne scrittorie relative alla poesia. Dopo le esequie veneziane del 15 aprile, il 17 aprile Dal Fabbro ha steso la copia dattiloscritta della prosa *La gondola di Stravinski* da pubblicare sulla rivista «Tempo». La prima stesura della poesia è del 18 aprile, con una nota manoscritta *pro memoria*: «v[edi] prosa per TEMPO in data 17 [aprile] (da riscrivere come poemetto)». La poesia è ancora in divenire con la seconda e terza stesura; e su queste non si legge alcuna annotazione temporale, annotazione che è presente invece sulla quarta stesura del 24 aprile. Se finora la poesia era priva di titolazione, la quinta stesura le assegna il titolo *DIE TRAUERGONDEL* in tutto maiuscolo, sotto il quale viene espunto a mezzo di parentesi quadre manoscritte il sottotitolo «Venezia 15 aprile 1971». Il 1° maggio dunque la prosa scritta il 17 aprile esce sulla rivista

«Tempo», corredata da una fotografia in bianco e nero⁷. L'ultima stesura datata della poesia, cui seguono due redazioni in pulito che testimoniano i versi come si leggono ne *La Luna è vostra*, è quella in cui sono ricapitolate le date (dattiloscritte) delle principali fasi di composizione della poesia: «18 e 24 aprile, 25 maggio (ultima strofa)». La poesia viene dunque composta tra la stesura dattiloscritta della prosa per «Tempo», immediatamente successiva ai funerali di Stravinskij, e gli ultimi giorni di aprile, con interventi postremi verso la fine di maggio.

Prima di battere a macchina la prosa e di comporre la poesia Dal Fabbro ha trascritto un resoconto dei funerali veneziani sul suo *Diario 1971*. I *Diari* dello scrittore non sono un *journal intime*. In essi egli registra all'opposto l'accadimento di avvenimenti sociali, politici e letterari che per sensibilità lo toccano da vicino e ai quali sente di concedere spazio a futura memoria per la loro risonanza interiore. I *Diari* – che assorbono pure le riflessioni personali del loro estensore, sebbene anch'esse siano di carattere strettamente culturale – fungono contestualmente da collettore di materiali da rielaborare letterariamente. A dire l'alto grado di compiutezza formale di questi scritti, rilevo che i *Diari* sono interamente dattiloscritti su fogli di formato A5 con numerazione progressiva delle pagine, con l'indentazione del primo rigo di ogni nuovo paragrafo e con interventi manoscritti a correggere refusi o per apporre alcune note. Insomma, non si tratta di appunti abbozzati velocemente. I *Diari* sono ancora inediti e, come l'intera biblioteca e tutte le carte dello scrittore, sono parte del Fondo Beniamino Dal Fabbro.

Partecipando ai funerali di Stravinskij, Dal Fabbro ha fatto entrare la giornata nel suo *Diario* in pagine dense di *pensées* e particolari confluiti nella prosa, e da lì nella poesia. Se da un lato l'intento di questo saggio è di pubblicare le pagine diaristiche offrendo al lettore l'inedita narrazione di quell'avvenimento, dall'altro lo scopo è anche quello di rilevare le diverse modalità di resa testuale tra i tre generi (diario, prosa, poesia) e le differenziazioni stilistiche che intercorrono tra un testo e l'altro. Non mi avvalgo di una trascrizione filologica dei brani dal *Diario*: non segnalo cassature, interventi manoscritti o altro; solamente rendo in corsivo i titoli virgolettati e le parole straniere, uniforme le virgolette, pongo tra quadre i miei interventi. Quando un passo dal *Diario 1971* (siglato con «D71») contiene materiali riutilizzati da Dal Fabbro, esso viene disposto a sinistra all'interno di una tabella a tre colonne. I brani dalla prosa *La gondola di Stravinski* (siglata «T») sono riportati nella colonna centrale; i versi de *Die Trauer-gondel* (siglati «LLEV») in quella di destra. Le fluttuazioni testuali tra D71, T e LLEV sono evidenziate mediante sottolineatura. Tanto per la prosa quanto per la poesia tengo conto solo dei testi pubblicati, tralasciando le diverse stesure o redazioni antecedenti (chi vuole può confrontare le pagine di D71 con l'apparato critico già citato).

Ecco le prime reazioni di Dal Fabbro alla notizia della morte di Stravinskij (o meglio *Stravinski*, all'italiana con sole *i*, secondo l'uso che gli era consueto):

6 aprile [1971]

[...] Morte di Stravinski. Notizia ascoltata alla radio delle tredici. Subito dopo trasmettono una telefonata-intervista del celebre [Guido] Pannain, il quale s'affretta a dichiarare: «Che Strav[inski] sia vivo o morto, poco importa; la sua musica, essendo ricca di valori duraturi, è eterna e immortale, ecc.» Poco importa... Questi crociani, con quanta agilità idealista passano sopra ai cadaveri!

Nel mio dossier trovo abbastanza per affrontare la congiuntura giornalistica. Per fortuna... E sebbene io sia contrario ai coccodrilli⁸.

Basta sfogliare l'*Indice dei nomi* di *Musica e verità*, conteggiare le occorrenze del nome del Maestro, leggere i relativi passi del volume per avere chiara la profonda consuetudine che il Nostro ha con l'opera del compositore e per convincersi che tra le carte del suo archivio Dal Fabbro conserva davvero un ricco *dossier* su Stravinskij.

Passano pochi giorni e sui quotidiani dell'8 aprile sono stati pubblicati

coccodrilli più o meno riscaldati per Igor.

Montale non ha rinunciato alla sua solita indispettita erosione, risfoderando persino la storia dei quattordici milioni per quattordici minuti di musica dati a Strav[inski] da un festival di Venezia. Ma ecco la notizia che Igor vuole essere sepolto a Venezia, accanto a Diaghilef...⁹

È d'obbligo una breve digressione biografica e cronologica. Stravinskij, nato a Oranienbaum (San Pietroburgo) il 17 giugno 1882, è deceduto a New York il 6 aprile 1971 alle 5:20. Il 9 aprile 1971 presso la Frank E. Campbell Funeral Chapel della metropoli si tengono i funerali in forma privata. Tra il 12 e il 13 aprile il feretro di Stravinskij viene traslato via aerea a Roma e da qui con un volo interno a Venezia. Così ricorda Robert Craft: «We arrive so late in Rome that our connecting plane to Venice has to be recalled from the runway to take us aboard»¹⁰. È altresì doveroso ricorrere a Craft per venire a conoscenza che non fu Stravinskij a esprimere il desiderio di essere sepolto a Venezia, come recita l'*affiche* che si legge sui muri della città. Fu un calcolo meditato da Vera (la moglie del compositore) e dallo stesso Craft:

he [Stravinsky] never expressed any desire to be buried here [in Venice]; the responsibility for that decision is V[era]'s and mine. Moreover, St. Petersburg was the city he loved more than any other. But Venice reminded him of St. Petersburg, and he did love Venice. If he had died in California, the interment would have been there, but New York was only a way-station in his life, while burial in the USSR would have betrayed his good years in the U.S. France had become remote¹¹.

Ritorniamo a D71, dove a p. 26 si legge il titolo in tutto maiuscolo «I Funerali di Stravinski | Venezia, 14 aprile». Dal Fabbro descrive l'arrivo in città:

Hôtel “La Fenice”.

Al Florian, a Venezia per i funerali di Igor Stravinski, ma inviato da nessuno, nemmeno da me stesso né attirato da una evidentemente grande giornata da Diario [...].

Al burò dell'hôtel, dove lo scorso settembre ho copiato gran parte di *Etaoin*¹², un tipo di giornalista s'informa se sono arrivati “quelli” di Stravinski.

– Sì, il maestro Rieti e poi... Respighi.

– Una donna, immagino...

– Sì, una signora, di circa quarant'anni...

Il comune ha affisso alle cantonate un manifesto curiosamente di mezzo-lutto, d'inchiostri e di listelli più viola che neri.

Il testo ha anch'esso qualcosa di mondano, d'invito a un burial-party:

La città di Venezia
rende omaggio alle spoglie
del grande musicista [3]

IGOR STRAVINSKI [sic]

che con gesto di squisita amicizia
desiderò in vita di essere sepolto [6]
nella città che amò sopra ogni altra

Mi sa di Diego Valeri¹³, soprattutto per la «squisita amicizia», molto alla francese, ma piuttosto incongrua.

La qualifica «grande musicista» è di troppo, non meno del «desiderò in vita», dato che in morte meno che mai si può desiderare alcunché.

Segue la specificazione delle cerimonie di domani nei Santi Giovanni e Paolo, sino all'inumazione «nella nuda terra» all'Isola di San Michele¹⁴.

Il *Diario* prosegue abbozzando quelle che saranno le prime note a entrare nei versi de *Die Trauergondel*:

D71

T

LLEV

Verso sera mi sono avventurato
alla volta di San Zanipolo,
raggiungendo con facilità Santa
Maria Formosa [...]. Poi,
davanti all'Ospealeto dei Veci,
nella cui chiesa suonai un pre-
zioso organo Callido qualche
anno fa. Il chiesone con dentro
Stravinski era proprio accanto,
ma tornai indietro [...].

... Ora la saletta del Florian si
riempie d'un *bavardage français*
[...].

E Igor laggiù sotto le alte
navate? *Sic transit, da Oranien-*
baum a New York, ed è venuto
qui a giacere più in acqua che
in terra, tra Diaghilef e
Cardazzo, che ne giubilerebbe.

La celebrata da lui primavera ha
tradito il suo cuore nonage-
nario... Ma alla gente, cosa gli-
ene importa? Nulla, temo; e i
giornali hanno ben cura di
specificare che si tratta d'un
lutto «nel mondo della musica»
e non che il mondo, nella sua
interezza, è scemato di valore.
(Wagner è morto a Venezia, ma
non vi è rimasto; Stravinski lo
ha superato, sebbene Listz abbia
composto una presaga *Trauer-*
Gondel in due versioni per
Wagner, ma nello stesso anno in
cui nasceva Stravinski...) D'in-
teresse universale sarebbe ed è
soltanto il menisco o lo stinco
di Gigi Riva¹⁵.

[...] il viaggio di Igor Stra-
vinski da Oraniembaum,
presso Pietroburgo, a Nuo-
va York, e dalla Russia degli
Zar agli odierni Stati Uniti
d'America [...]

[...] s'accumulava una mon-
tagna di fiori e di serti: tutte
le rose e i garofani che la
primavera, dopo averne tra-
dito il vecchio cuore, inviava
al suo geniale celebratore
per la ribalta dell'estremo
concerto.

La gondola di Igor, del
tutto diversa da quella
«Trauer-Gondel» che Liszt
anticipò, improvvisando
sulla tastiera, al suo amico
Wagner, passò in rassegna
ogni cosa [...]

la Trauergondel [...] / antici-
pava Liszt nel medesim'anno
stesso / che a Igor culla fu in
Oraniembaum [vv. 16-18]

[...] un barcone enorme / di
fiori accumulati, quanti prima-
vera / ne dona al suo celebra-
tore antico. [vv. 20-22]

La Trauergondel che in Venezia
a Tristan / anticipava Liszt nel
medesim'anno stesso / che a
Igor culla fu in Oraniembaum
/ la bara d'oggi a remi. [vv. 16-
19]

Se in D71 e in T sono esplicitati i luoghi di nascita e di morte, in LLEV è indicato solo quello di nascita ma legato indissolubilmente a Liszt e alle sue composizioni pianistiche dedicate a Wagner. Queste sono richiamate con precisione dal musicologo in D71: difatti vengono citate le due versioni della *Trauer-Gondel*¹⁶; accuratezza tralasciata da T in favore di un dettato sintatticamente piano e meno abbozzato. In LLEV invece lo splendido intreccio predestinatore di date e composizioni è sulle prime precluso al lettore grazie alla presenza della parola-titolo «Trauergondel», dall'assenza di riferimenti a strumenti o composizioni musicali e in seguito dal mascheramento di Wagner dietro al nome del protagonista maschile del suo dramma *Tristan und Isolde*. A ciò si aggiunga la presenza della forte assonanza tra «MEDESIM'ANNO» e «ORANIENBAUM». Dal Fabbro attua modifiche anche alla «primavera» di D71, che perpetra il suo *tradimento* nei confronti di Stravinskij. In T essa viene riabilitata nell'atto di omag-

giare il compositore con una «montagna di fiori e di serti» per l'estremo concerto, mentre in LLEV è assolta definitivamente dall'accusa di un possibile tradimento divenendo semplice – ma con quale raffinata grazia! – omaggiatrice del proprio «celebratore».

Il 15 aprile Dal Fabbro registra un sogno:

Verso mattina ho sognato che raccontavo un mio sogno a Stravinski. Nel primo sonno, lui me ne traeva un po' alla volta, una parte del corpo dopo l'altra, sino a inserirmi, in azione concertante, tra gli esecutori d'un complesso da camera. «Lei mi fa muovere come Pulcinella», gli dissi a commento del sogno che gli raccontavo, e lui nel secondo sogno, supporto del primo, si compiacque per la mia citazione anche con moti vivaci del corpo. Eravamo per la strada, e Stravinski appariva non ancora molto vecchio.

(Qui per fortuna l'onirismo s'interruppe.)

Non sono ancora le dieci. Aspetto l'ora d'avviarmi verso Zanipolo, dove non so come si presenteranno le cose. Ufficialità municipale o circolo familiare-internazionale?

E io? So' giornalista, nient'altro, anche se sono venuto da parte d'un giornale inesistente¹⁷.

Anche se pubblicherà la prosa sui funerali con la rivista «Tempo», il 14 aprile Dal Fabbro aveva scritto di non essere «inviato da nessuno». Pur essendosi a lungo occupato di Stravinskij nessuna testata giornalistica gli ha chiesto il resoconto delle esequie. Dal Fabbro è giunto a Venezia per rendere l'estremo saluto a Stravinskij non obbligato da alcun impegno. È infatti in un secondo momento, a mio parere, che Dal Fabbro si accorge di poter trarre una prosa dalle pagine del *Diario*; e solo in un terzo momento di riuscire a derivare una poesia dalla prosa.

Dopo aver consumato la colazione, Dal Fabbro giunge al campo della Scuola Grande di San Marco. Da ora in avanti le annotazioni di D71 verranno riprese quasi letteralmente in T e/o in LLEV:

D71

T

LLEV

Il piccolo caffè “da Pasquale” in Campo San Zanipolo è pieno di gente che fa ressa al banco per bere caldo e freddo, si fa la coda per la toilette in mezzo alle casse vuote di birra.

«Ghe ne voria un al giorno», auspica il presumibile Pasquale, e gli vorrei replicare che invece del tipo Stravinski *ge ne xe un par secolo, se la va ben*. Lui vorrebbe scritturare alla morte e alla sepoltura designata in Venezia trecentosessantacinque grandi, e tutto per l'avviamento del suo locale caffettiero [...]¹⁸.

—

Ce ne vorrebbe uno al giorno, estatico / commercialmente al morto di clientela / foresta apportatore, invoca il caffettiere / di campo Zani & Polo e non sa / che pari a questo se ne dà / a stento uno per secolo. [vv. 23-28]

Del tutto assente in T, lo *sketch* del caffè è ripreso in LLEV solo per mezzo del sarcasmo dialogico, trascurando l'inserimento nei versi dell'immagine della folla di «gente che fa ressa al banco» (D71). La battuta del «presumibile Pasquale» (D71) è resa in italiano nella poesia. In LLEV si badi all'uso di «al morto di clientela» quasi estrapolato dal linguaggio commercial-burocratico; si noti pure la dicitura popolareggiante e in lingua del «campo Zani & Polo» franta dalla *e commerciale* che la assimila a un'insegna.

Dal campo Santi Giovanni e Paolo Dal Fabbro osserva la «gente veneziana» entrare «alla rinfusa dal portone principale di San Zanipolo: giovani e vecchi, donnette del quartiere col velo in testa e ragazze in minisottane colorate, e persino mamme con carrozzine d'infanti»¹⁹. Dal «fianco della chiesa» egli scorge penetrare all'interno dell'edificio «familiari e personaggi diversi, giornalisti, gli studenti del Conservatorio con berretti goliardici e labaro»²⁰:

D71

T

LLEV

Mi faccio largo tra questi ultimi, guardato con odio generazionale, e come fossi un intruso, e mi metto al banco della stampa, verso il lato destro del feretro, il quale, di legno rosso e di profili moderni sopra un basso catafalco, somiglia a un pianoforte francese a coda²¹.

Questa gondola [...] carica, oltre che del feretro di legno rossastro come un pianoforte francese [...]

Davanti a Igor sulla funebre bissona / [...] in astuccio / di fulvo legno da pianoforte francese [...] [vv. 1, 4-5]

Per analogia il «feretro» (D71, T) di Stravinskij diviene un «astuccio» (LLEV), vale a dire una «scatola, di fattura accurata e spesso elegante, che serve come custodia» e che è «generalmente foderata o anche imbottita all'interno»²². Si noti ancora che LLEV, più che instaurare un rapporto diretto di similitudine o paragone, associa analogicamente la bara al «pianoforte francese» – D71 ha «feretro, il quale, di legno rosso [...], *somiglia a*»; T ha «feretro di legno rossastro *come un*» – e al contempo aulicizzando la colorazione *fulva* del legno.

Una volta all'interno dell'edificio e dopo avere preso posto «al banco della stampa» – ma «inviato da nessuno», come specificato alla pagina del 14 aprile – Dal Fabbro si guarda attorno non solo per ingannare l'attesa. Ecco il suo resoconto:

La chiesa immensa è ormai tutta affollata. Dappertutto si levano su trabiccoli e intralciature le macchine e i riflettori della televisione. Dai pulpiti antichi sporgono barbe, capelli e basette d'operatori in maniche di camicia; in cantoria, tra l'una e l'altra tendina dell'organo, si vedono file di teste curiose. In fondo all'abside, sotto il tabernacolo, sono allineati leggii e sedili per il coro e l'orchestra.

Nel banco opposto al mio, dall'altra parte del feretro, cominciano a mostrarsi familiari e parenti: la vedova, grossa e sfatta nell'esaltazione delle gramaglie, tra il famulo Craft

e la chioma di piega geniale alla russa del mediocre musicista Nabokof, cugino del Lolito; il figlio Sulima, simile a un'edizione contrita e impiegatizia del padre, un altro figlio, diverse ragazze in lutto, un giovane capellone del parentado.

Per quanto mi sembri inverosimile, mancano del tutto a queste esequie, come per un tacito accordo, i musicisti italiani [...]. Mancano anche i critici di musica, i quali, come i medici, non usano assistere ai funerali di clienti che ormai non hanno più bisogno delle loro cure²³.

La cerimonia ha inizio con un *Requiem missa defunctorum* per solo coro di Alessandro Scarlatti – «musica gradevolmente italiana in un'acustica che ne sfuma i contorni», scrive Dal Fabbro – cui seguono «gli autofunebri *Requiem Canticles*» per contralto, basso, coro e orchestra, che «suonano acíduli, e sanno di concerto, come d'altronde tutta la musica di Stravinski»²⁴. L'esecuzione, diretta da Craft, è affidata all'Orchestra del Teatro La Fenice e al Coro polifonico della RAI (contralto: Rosalind Rees; basso: Richard Frisch; Maestro del coro: Nino Antonelli)²⁵. Dopo una breve nota sul sindaco di Venezia Giorgio Longo Dal Fabbro si sofferma sull'officiante religioso:

D71

T

LLEV

Il discorso del sindaco di Venezia è freddo e non da sindaco, con una citazione preliminare di Ezra Pound, che dev'essere in chiesa, da qualche parte. La parte più teatrale è il lungo balletto dell'archimandrita (e anche, pare, archimandrillo) Cherubin Melissianos, vestito d'oro, con barba nera, giovane, occhi orientali, bella voce nei preziosi e arcaici

melismi del rito greco-ortodosso, in cui s'esulta per le gioie celesti a cui sarebbe ammesso il morto. Alcuni preti cristiani, in abiti non rituali, assistono con distaccata cortesia al rito, mentre Melissianos fa la sua lieve danza intorno alla bara e gli accoliti gli reggono il *volumen*. Il turibolo, mentre sparge i suoi fumi balsamici, suona con tanti acuti campanellini. Ogni tanto dall'organo si propagano alcuni pezzi del Gabrieli, sino a che l'archimandrita chiama i parenti, i quali, a turno, baciano la bara²⁶.

A stento un'altra gondola che trasportava in piedi l'Archimandrita Cherubin Melissianos [sic], il quale aveva officiato il rito greco-ortodosso cantando i suoi preziosi e arcaici melismi, si mise sulla scia, non poco piegandosi in avanti sotto il peso d'una grande croce bizantina.

segue l'archimandrita Melissianos / che con sua voce bizantina in San / Johanne e Paulo cantò in dolce / remota melismatica. [vv. 10-13]

Lo scritto D71 dedica all'archimandrita Melissianos una lunga descrizione. In T essa è sintetizzata al solo *preziosismo* del canto dell'officiante (ora «Melissianos» con *s* interna scempia), omettendo gli accenni ai coreografici paragoni delle *danze* e della *teatralità* del rito greco-ortodosso. In LLEV dell'abate vengono rilevati solo la funzione religiosa e il cognome (di nuovo con *s* interne geminate). Sul piano sintattico LLEV attua una colta inversione volta ad anticipare i complementi di modo-mezzo («con sua voce bizantina») e di luogo («in San / Johanne e Paulo») rispetto al predicato «cantò» e alla proposizione oggettiva. L'anastrofe ha un valore quasi mitico-arcaizzante, assieme al sintagma «remota melismatica», all'(unica) occorrenza del passato remoto («cantò», appunto) e al nome solenne «Johanne e Paulo» che, posto in *enjambement* per essere isolato²⁷, è pesantemente contrastivo con lo pseudo-commerciale «Zani & Polo».

Durante il rito, si legge nel programma, sono stati eseguiti di Andrea Gabrieli il *Preambulum quarti toni*, la *Toccata del decimo tono*, il *Pass'e mezzo antico*, all'organo Sandro Della Libera²⁸. La narrazione del funerale che Dal Fabbro propone nelle pagine del *Diario* è del tutto fedele agli avvenimenti: basti confrontare le memorie di Craft che contengono le medesime osservazioni, gli stessi dettagli, confermando l'esattezza delle supposizioni dalfabbriane. A titolo esemplificativo riporto un passo relativo all'ultimo brano diaristico trascritto:

Mayor Giorgio Longo delivers an address, quoting encomia of Venice by I[gor] S[travinskij] and Ezra Pound; *il miglior fabbro* himself is present and has been in the church since early morning, before the casket was moved from the chapel to the *navata centrale* [...]. Melissianos, a young man with the dark eyes, olive skin, black hair and beard, and the allure of a Byzantine Pantocrat, is a dazzling performer, both to listen and to watch [...]. What a wonderful music these chants [...]²⁹.

La cerimonia volge al termine e la bara di Stravinskij viene condotta all'esterno della basilica per essere caricata su una gondola funebre parata solennemente³⁰, la cui destinazione è il cimitero-isola di San Michele:

D71

T

LLEV

Finalmente il feretro[,] sopra un rapido carrello a ruote di gomma[,] è portato verso l'uscita tra due siepi di folla. Nel pomeriggio [sic] d'aprile di sole e di vento il Campo San Zanipolo è interamente affollato, intorno e anche sopra la statua equestre del Colleoni, sul ponte che varca il Rio dei Mendicanti e sulle rive. Ogni finestra inquadra il capo d'una vecchietta affacciata o d'un grosso uomo calvo.

Moti rapidi della gente che vuole vedere. Fiammeggiano enormi corone, degli stati e degli enti. Febbrili fotografi e operatori si schierano sulle rive, rischiano di far cadere la gente in canale, saltano sui natanti per inquadrare la gondola funebre di Stravinski, lunghissima, quasi una bissona da lutto, con un tenebroso strascico nero e argento sulle acque, tutta adorna di ghirlande di rose e cespi di garofani, e carica, oltre che del feretro, di due leoni dorati al suo fianco e di quattro gondolieri in tenuta di gala con fiocco di crespò al braccio³¹.

Nel meriggio d'aprile, di sole e di vento, il campo San Zanipolo era interamente affollato, intorno e anche sopra la statua equestre del Colleoni, e sopra i ponti e le rive circostanti: ogni barca a remi e a motore era invasa da febbrili fotografi e operatori.

Questa gondola con un nero strascico sulle acque, tutta adorna di ghirlande di fiori, e carica, oltre che del feretro [...], di due leoni dorati e di quattro gondolieri in tenuta di gala, si mosse estremamente rapida per il diritto Rio dei Mendicanti verso la laguna delle Fondamenta Nuove.

Davanti a Igor sulla funebre bissona / inghirlandata d'atre rose e in nero e argento / [...] / lungheggia il Rio dei Mendicanti [...] / [...] / rischiando che in canale mi trabocchino / saltatori fotografi.
[vv. 1-2, 4, 7-8]

La ripresa di T da D71 è conservativa, fatte salve le necessarie limature. Di T pongo in evidenza la proposizione «ogni barca a remi e a motore era invasa da febbrili fotografi e operatori»: mi pare la crasi tra due periodi distinti di D71: «ogni finestra inquadra il capo d'una vecchietta affacciata o d'un grosso uomo calvo» e quei «febbrili fotografi e operatori» che «si schierano sulle rive» (con *fotografi e operatori* che parrebbero anticipati dal verbo *inquadrare*, tipico dei cameramen televisivi). Tali dettagli non pervengono fino a LLEV con l'eccezione dei «fotografi» divenuti ironicamente «saltatori», termine che li connota dinamicamente nella loro attività quasi acrobatica, tralasciando l'aspetto frenetico del loro lavoro. In D71 è proprio la frenesia di «fotografi e operatori» a rischiare «di far cadere la gente in canale», annotazione che viene riversata sull'*io* di LLEV. Proprio a questo episodio di LLEV è demandato il compito di riprodurre lo spazio del Campo Santi Giovanni e Paolo stipato di astanti. La medesima sottrazione di particolari avviene in LLEV con la descrizione della gondola funebre, resa solo nei dettagli più funerei delle decorazioni floreali:

manca il «tenebroso strascico nero» di D71 («nero strascico» in T), che nella poesia è celato o forse sottinteso ma difficile da immaginare senza aver letto T e/o aver osservato una fotografia della gondola funebre che condusse Stravinskij a San Michele.

Ed ecco gli ultimi paragrafi di D71 relativi al 15 aprile, in cui di scorcio la gondola funebre si allontana sulla laguna dal Rio dei Mendicanti verso San Michele:

D71

T

LLEV

[...] pochi minuti sono bastati alla gondola funebre per trasportarne le lievi spoglie dalla basilica [...] al cimitero di San Michele [...] si mosse estremamente rapida per il diritto Rio dei Mendicanti verso la laguna delle Fondamenta Nuove.

Davanti a Igor sulla funebre bissona / [...] / lungheggia il Rio dei Mendicanti [...] / [...] / mi tolgo il berrettino russo fintopelo [vv. 1, 4, 6]

Dalle fondamenta vedo passare rapida la Trauer-Gondel con le lievi spoglie di Igor, e mi tolgo il berretto di fintopelo. La segue un'altra gondola con l'archimandrita in piedi, solo, piegato in avanti dal peso d'una grande croce bizantina che sorregge come in una sorta di quadro inedito d'un Boris acquatico. Non manca il martellio fitto d'una campanella della basilica, che il vento porta a moltiplicarsi sulle facciate delle case.

A stento un'altra gondola che trasportava in piedi l'Archimandrita Cherubin Melissianos, il quale aveva officiato il rito [...], si mise sulla scia, non poco piegandosi in avanti sotto il peso d'una grande croce bizantina. Fu quello l'ultimo momento di gloria mondana, una sorta di scena inedita d'un Boris acquatico.

Nautico Boris in piedi su altra gondola / segue l'archimandrita Melissianos [vv. 9-10]

Dopo il passaggio d'un barcone carico di corone ammonitiche, la scena si scompone rapidamente. Le transenne di recinzione sono tolte, cadono i panneggi e gli orifiammi.

Vi s'aggiunse il martellio fitto d'una campanella della basilica, che il vento portava intorno a percuotere e a moltiplicarsi sulle facciate delle case.

Laggiù la gondola funebre è ormai uscita dal Rio dei Mendicanti e scivola sulla laguna verso le porte d'acqua d'Averno³².

Ma ormai le transenne di metallo, ch'erano servite ad arginare il corteo, erano rumorosamente rimosse, ormai cadevano dai portali i panneggi e dalle antenne gli orifiammi. Stravinski era laggiù, in fondo al Rio dei Mendicanti, in vista dell'isola da lui scelta per l'eterno riposo. Soltanto allora si mosse un enorme barcone, su cui s'accumulava una montagna di fiori e di serti: tutte le rose e i garofani [...]

Giunta alle soglie di laguna ormai ferisce / sul cimitero d'acqua il ferro piatidente / la Trauergondel [...] [vv. 14-16]

Sopra la chiusa scia muove un barcone enorme / di fiori accumulati [...] [vv. 20-21]

Allo stesso modo dei versi incontrati poc'anzi, nei quali è espresso il *rischio* dell'*io* di cadere «in canale» (LLEV), anche l'allontanarsi della «funebre bissona» (LLEV) è liricizzato (la strofa di appartenenza è sempre la stessa). Non è più il distacco offerto in prima persona dall'osservatore di D71 («dalle fondamenta vedo passare»); la narrazione non è più impersonale come in T («si mosse estremamente rapida per il diritto Rio dei Mendicanti»); è espressa qui la partecipazione dell'*io* a quanto sta avvenendo: «Davanti [a me e] a Igor sulla funebre bissona / [...] / lungheggia il Rio dei Mendicanti» (LLEV). Il lirismo della strofa non si realizza fintanto che «davanti a Igor» l'*io* non dice il gesto di scoprirsi il capo in senso di umile rispetto: «mi tolgo il berrettino russo», lirismo che viene subito smorzato dalla specificazione «fintopelo» (LLEV). L'azione, possiamo crederlo, è sinceramente riportata da Dal Fabbro in D71 ma non in T. Parimenti in LLEV sono scomparse le «lievi spoglie» (D71, T) e le «fondamenta» (D71; «Fondamenta Nuove», T). C'è appunto il solo Rio dei Mendicanti di LLEV che «lungheggia» (o a *lungheggiare* sarà l'«astuccio» di Stravinskij?). Alla stregua di quanto accaduto al «pianoforte francese» di LLEV anche per il «Nautico Boris» (LLEV) non si dà la possibilità che questo sia un paragone o una dichiarazione di affinità (D71 ha «una sorta di quadro inedito», D71; T ha «una sorta di scena inedita»). Come fosse un'appendice o una scena alternativa, in LLEV il quadro-scena entra di diritto nell'opera *Boris Godunov* di Musorgskij. Ed è in un'unica strofa di LLEV (vv. 9-13) che l'archimandrita fa la sua comparsa a riassumere l'ufficio religioso, i canti, il procedere su un'altra gondola» (D71, T, LLEV), sebbene mancante della specificazione dell'ornamento con «una grande croce» d'oro di D71 e T. In LLEV sono messe da parte le annotazioni relative alla «campanella» della basilica che *fitta* si rinfrange sulle contermini «facciate delle case» (D71, T) e allo smantellamento delle decorazioni funebri. Eppure tra i versi c'è traccia del *rapido decomporsi della scena*. Volendo significare che il «barcone [...] / di fiori» (LLEV) prende il largo per ultimo alla volta del cimitero, nell'espressione che esso naviga («muove») a seguito («sopra») e in coda (sulla «chiusa scia») alle due altre imbarcazioni (la *bissona* e quella del *Boris*), l'aggettivo *chiusa* indica al contempo la conclusione dei funerali e gli istanti immediatamente successivi, nel momento in cui i presenti si allontanano diradando il numero delle persone sul campo e gli addetti *rimuovono* «rumorosamente» le «transenne [...] i panneggi [...] gli orifiammi» (T). La «chiusa scia» è un vortice d'acqua che non solo s'avvolge su se stessa, ma ingoia nell'acqua scura e trascina al fondo ciò che è stato. Inoltre se da LLEV pare mancare il deittico «laggiù» (D71, T) riferito al feretro di Stravinskij prossimo al cimitero, bisogna rilevare che l'avverbio è fonicamente (e graficamente) presente nel predicato «lungheggia» (v. 4) che rappresenta anche semanticamente la percezione del distanziamento da chi dice *io*. Perciò la gondola che *lungheggia*, senza la necessità di esplicitarlo, è ormai *laggiù*, alle «porte d'acqua d'Averno» (D71), presso il «cimitero d'acqua» (LLEV)³³. Infine qualche cenno su «piatidente» (LLEV; manca in D71, T), termine non attestato

dai dizionari italiani e veneti (anche tecnici e settoriali), il cui significato mi è stato chiarito dai gondolieri che ho interrogato al proposito: 'piatidente' è uno dei nomi con cui viene indicato il 'ferro di prua' o 'pettine' della gondola.

E ora si presti attenzione alla struttura della poesia che riporta avvenimenti accaduti esclusivamente dopo l'uscita della bara dalla basilica. L'ultima strofa del «caffettiere» Pasquale, che da D71 sappiamo riportare un episodio che precede la celebrazione religiosa, è addirittura posposta a sugello dell'intera giornata. La funzione dell'espedito ha lo scopo di distogliere l'attenzione del lettore dall'arrivo del feretro di Stravinskij al cimitero e alla sua taciuta – poiché Dal Fabbro non vi assistette – inumazione. In tale maniera il lettore è ricondotto in Campo Zanipolo dall'ampio orizzonte marino dove si erano incantati gli occhi dell'*io*.

Passa qualche giorno e Dal Fabbro, fatto ritorno a Milano, appunta ancora poche note su D71. La pagina reca la data del 19 aprile:

D71	T	LLEV
Ancora dello Stravisnki-burial [party?]. <u>La gondola per una "Venice by eternal night"</u> ³⁴ .	–	Igor sulla funebre bissona / inghirlandata d'atre rose e in nero e argento / <u>per la sua Venice by eternal night</u> [vv. 1-3]

L'inserzione dell'appunto D71 in LLEV non ha un valore parodico, sebbene lo stesso Dal Fabbro assegni al sintagma una certa carica canzonatoria, come sottintendevo riportando il seguente brano di commento nell'apparato critico:

Venice by night. Portano in giro i forestieri su grosse barche sovraccariche di lampadine rosse e verdi a ghirlanda, di lampioncini, sì, alla veneziana, di pianoforti, di chitarre e di cantanti che si sgolano in "jamme, jamme" e in altre napoletanerie. Quando s'inoltrano nei canali più bui, più fetidi, più cimiteriali, quelle imbarcazioni di fittizio carnevale fanno raccapriccio. E gli stranieri tornano in patria persuasi che i veneziani, scorrazzando canori di notte su barche, diano sfogo alla loro furia lirica e cerchino insieme di rallegrare la loro triste città³⁵.

Ora il sintagma, cui si aggiunge un aggettivo funesto, non è più faceto ma indica l'ultimo viaggio verso il sonno della notte eterna di quel turista d'eccezione innamorato di Venezia che è Stravinskij. Il verso inoltre è un falso endecasillabo tronco di quarta e settima: in inglese 'eternal' è bisillabo (/i.'tɜːnl/) e non trisillabo secondo l'uso italiano (* /i.'tɛr.nal/ su calco di *e-ter-no*: «per | la | sua | VEN | nice | by | e | TER [|] nal | NIGHT»)³⁶. In più tra «by» e «eternal» non siamo portati a praticare sinalefe (che ridurrebbe il verso a un novenario tronco) in virtù della presenza della semivocale di *by*, sebbene la preposizione in inglese venga vocalizzata in /baɪ/.

All'altezza temporale dell'ultima nota di D71 Dal Fabbro ha già dato avvio

alla scrittura della poesia. Il testo prende le mosse dalla prosa T, come egli ha precisato nella prima stesura della poesia, ma anche e soprattutto da appunti stesi su D71 che non sono stati accolti nella pubblicazione su rivista. Il più delle volte è stata necessaria una riscrittura a diversi gradi di elaborazione del materiale verbale. Si tratta di una *autoversificazione* e cioè, come scrive Gérard Genette, di «une pure mise en vers: il s'agit au prix d'un aménagement minimal (suppressions, additions, inversions), d'adapter le discours [du prose] au rythme [du poème] [...], et d'introduire ou dégager au bon endroit, le mots [...] qui recevront une rime»³⁷. «Rien de plus», sottolinea Genette, che applicare una «légère intensification du récit» per condurre la prosa verso «notre fameux langage poétique»³⁸. Per verificare rapidamente come in LLEV «la lingua della poesia *sia*, rispetto a quelle della comunicazione corrente e della stessa prosa letteraria, una lingua diversa, quasi straniera e assai più ricca»³⁹, richiamo l'attenzione sulla singolare conformazione sintattica della prima strofa, a mio avviso meravigliosa. Mancando di una basilare interpunzione (come del resto l'intera poesia) che indirizzi verso un'interpretazione certa, essa è priva di una vera e propria proposizione reggente con la conseguenza che non è possibile riuscire a dipanare sintatticamente il contenuto verbale. Ho già detto come il «Davanti a Igor» (v. 1) possa evocare anche il pronome *me*, fortemente deittico vista l'intromissione lirica dell'*io* in tutta la strofa, in un ipotetico «*Davanti a me e a Igor». Siamo portati a leggere strettamente legato all'*incipit* il predicato «lungheggia» (v. 4). Ma il senso e la sintassi iniziano a incrinarsi con l'arrivo di «per la sua Venice by eternal night» (v. 3): se da principio può apparire un inciso, il verso muta grammaticalmente grazie al «lungheggia» inarcato sul verso successivo. Eppure il significato sfugge ancora non appena appare «il Rio dei Mendicanti», che parrebbe soggetto del *lungheggiare*. Ma «davanti» è riferibile pure all'azione dell'*io* che si toglie «il berrettino russo di fintopelo» (v. 6): è in presenza del cataletto di un defunto (vorrei dire *dinanzi* al cataletto di un defunto) che ci si scopre il capo. In tal caso tutta la prima strofa fino al gesto di riverenza sarebbe composta da subordinate giustapposte assolutamente mediante predicati («inghirlandata», v. 2; «lungheggia», v. 4). Non c'è una soluzione, non è un indovinello: è la lingua della poesia che rende fluidi i rapporti sintattici (e semantici) del proprio dettato significando di più (e altro) rispetto a ciò che è scritto con le medesime parole della lingua della comunicazione o della prosa.

Ma è rilevante porre l'attenzione – senza per ora scendere in troppi dettagli – sul fatto che la versificazione porta Dal Fabbro a comporre una poesia in cui il tredecasillabo (un verso inconsueto per la tradizione italiana, che il Nostro tende in qualche modo a normare)⁴⁰ risulta il tipo metrico usato più frequentemente in questa poesia. La versificazione tredecasillabica è «costruita» nel processo versificatorio e non deriva direttamente dalla prosa, segno evidente che Dal Fabbro compie e mette in atto una scelta metrica consapevole⁴¹. Del resto all'interno de *La Luna è vostra* sono almeno due i richiami espliciti a questa

misura versale. La prima occorrenza si legge ai vv. 4-8 del primo dei *Trois fragments*: «Mi metto sul binario del mio caro verso / tredicisillabo di cui spero che il ritmo / mi ridia una musica obliata no / ma in ristagno di giorni e in malavoglia / di notti attardata e compressa»⁴². La seconda proviene dal sottotitolo, poi scartato, della poesia *Son chi fui* che tra parentesi recitava «tredici versi di tredici [sillabe]»⁴³; il sottotitolo è stato espunto forse perché troppo vicino alla poesia *Versi di tredici [sillabe]* (che conta 16 versi) pubblicata nel 1969 in *Catabasi*⁴⁴.

NOTE

* Alcune parti del saggio presente sono state anticipate durante la Journée d'études *Bibliothèques d'auteur: problèmes, méthodes, outils, cas d'étude*, Université Sorbonne nouvelle Paris 3, Parigi, 18 novembre 2017, con titolo *La gondola di Stravinski. Fluttuazioni tra prosa e poesia nelle carte di Beniamino Dal Fabbro. Uno studio sui materiali digitali del Fondo Beniamino Dal Fabbro della Biblioteca civica di Belluno*.

¹ B. Dal Fabbro, *Catabasi. Acaphisti di Jeronimo. Cantata rossa. Cymbalum mundi*, Milano, Feltrinelli, 1969. Le citazioni da Raboni sono tratte da G. Raboni, *Poeta ma in incognito*, «Avvenire», 26 luglio 1971.

² B. Dal Fabbro, *Musica e verità. Diario 1939-1964*, Milano, Feltrinelli, 1967, ora con titolo *Musica e verità. Diario 1939-1964. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di M. Biondi, Torino, Aragno, 2012. Sul Dal Fabbro traduttore, tra i più importanti del Novecento, riporto tre brevi note. La traduzione de *La peste* di Camus è ancora in commercio per Bompiani nella versione di Dal Fabbro. Le sue traduzioni da Valéry gli sono valse le lodi del poeta: «A la lecture, la surprise est devenue une très agréable et très heureuse surprise. Personne, mieux que moi ne peut apprécier le mérite d'une traduction de poèmes dont la substance et la forme offrent de difficultés égales [...]. J'ai eu le plaisir d'observer la grande exactitude de votre transposition remarquablement fidèle, – et, pour autant que je puisse en juger – la musicalité du vers parallèle à mon vers m'a paru excellente» (P. Valéry, lettera dattiloscritta a B. Dal Fabbro, Paris XVI, Le Septembre 1942, ora nel Fondo Beniamino Dal Fabbro di Belluno, per cui vd. n. 5, e in trascrizione nella mia *Introduzione* a B. Dal Fabbro, *La Luna è vostra. Poesie 1969-1989. Edizione critica*, a cura di C. Londero, con uno scritto di R. Zucco, Roma, Aracne, 2015, pp. 11-33, a p. 14). Le medesime hanno formato generazioni di poeti, come ricorda Giorgio Luzzi: «La comparsa [...] della traduzione italiana di tutta l'opera in versi di Valéry è stata, per coloro che come me avevano vent'anni, un avvenimento di non poco conto. Diciamo – parlo naturalmente per quanto mi riguarda – che non avrei potuto immaginare Valéry se non attraverso le parole della traduzione di Dal Fabbro. Il poeta francese aveva voce e vita unicamente dentro i versi italiani del traduttore» (G. Luzzi, *Riflessioni su Dal Fabbro traduttore di poeti*, in *Beniamino Dal Fabbro scrittore*, Atti della giornata di studi, Belluno, 29 ottobre 2010, a cura di R. Zucco, Firenze, Olschki, 2011, pp. 145-54, a p. 150).

³ B. Dal Fabbro, *Rudenus III*, in Id., *La Luna è vostra* cit., p. 83, vv. 12-15.

⁴ Dal Fabbro, *La Luna è vostra* cit., p. 43.

⁵ In merito al Fondo e alla sua digitalizzazione, vd. G. Grazioli, *Il Fondo Beniamino Dal Fabbro presso la Biblioteca civica di Belluno*, in *Beniamino Dal Fabbro scrittore* cit., pp. 5-18.

⁶ Dal Fabbro, *La Luna è vostra* cit., pp. 166-75. Nell'apparato critico ho pubblicato anche il testo de *La gondola di Stravinski*.

⁷ La fotografia ritrae la gondola con l'archimandrita precedere quella con il feretro di Stravinskij. Il corteo funebre è appena uscito dal Rio dei Mendicanti in direzione del cimitero: sullo sfondo si vedono gli edifici che affacciano sulle Fondamente Nove di Castello, la struttura dell'ex gasometro a San Francesco della Vigna e il campanile della chiesa di Cristo Re alla Celestia. Nel *colophon* della rivista non è specificato a quale dei dodici fotografi menzionati appartenga l'immagine. Nella terzultima e penultima delle pagine del terzo inserto di illustrazioni fuori testo del volume R. Craft, *Stravinsky. Chronicle of a Friendship. Revised and Expanded Edition*, Nashville and London, Vanderbilt University Press, 1994, tra le pp. 462 e 463, si possono osservare le seguenti fotografie a colori: i manifesti affissi a Venezia; il feretro di Stravinskij posizionato sul catafalco di fronte l'archimandrita e l'altare della basilica dei Santi Giovanni e Paolo; l'accompagnamento del feretro dalla basilica sul campo (con la statua equestre di Bartolomeo Colleoni) verso l'ormeggio della gondola funebre sul Rio dei Mendicanti; il passaggio della gondola con i quattro gondolieri in tenuta di gala oltre il Ponte del Cavallo (stipato di astanti, fotografi e cineoperatori) sul Rio dei Mendicanti in direzione del cimitero. In questo caso il volume non riporta il nome o i nomi dell'autore o degli autori delle fotografie.

⁸ B. Dal Fabbro, *Diario 1971*, inedito, dattiloscritto con interventi manoscritti, Fondo Beniamino Dal Fabbro, Biblioteca civica di Belluno, 5 aprile 1971, p. 24.

⁹ Dal Fabbro, *Diario 1971* cit., 8 aprile 1971, p. 25. Sotto il titolo *Il genio inquieto di Stravinski*, sul «Corriere della Sera» dell'8 aprile 1971, a p. 3, si leggono il lungo articolo di F. Abbiati, «Un Orfeo in pigiama», e quello su di una colonna sola di E. Montale, *Il maestro*, da cui cito: «Una sua trenodia e geremiade sintetica fummo poi chiamati ad ascoltare anni dopo nella basilica di San Marco; quattordici milioni di musica pagati, così fu scritto, quattordici milioni».

¹⁰ Craft, *Stravinsky. Chronicle of a Friendship* cit., p. 550. Qui e altrove, allego la mia traduzione: «Arrivammo così tardi a Roma che la nostra coincidenza per Venezia è stata richiamata dalla pista di decollo».

¹¹ Craft, *Stravinsky. Chronicle of a Friendship* cit., p. 550: «Stravinskij non ha mai espresso alcuna volontà di essere sepolto qui [a Venezia]; la responsabilità di tale decisione ricade su Vera e me. S. Pietroburgo, inoltre, era la città che ha amato sopra ogni altra; Venezia gli ricordava S. Pietroburgo, e lui amò Venezia. Se fosse morto in California, la sepoltura avrebbe avuto luogo là, ma New York era solo una tappa nella sua vita, mentre il seppellimento in URSS avrebbe significato tradire gli anni felici trascorsi negli USA. La Francia era ormai distante». Sugli ultimi giorni di vita, sui funerali e il luogo di sepoltura, cfr. anche il libro di A. Boucourechliev, *Stravinsky*, Milano, Rusconi, 1984, alle pp. 366-69, che cito per chiarire meglio la questione del seppellimento: «Stravinsky ha sempre evitato di parlare della morte e non ha mai preso in vera considerazione la propria, né l'eventuale luogo della sua inumazione. Ma un anno prima [di morire] i suoi familiari hanno menzionato Venezia; nell'ora della scomparsa questa scelta si impone rapidamente e in modo del tutto naturale, non solo per ragioni affettive

– Venezia è stata città prediletta da Stravinsky – ma anche per motivi diplomatici: fra l’Unione Sovietica, che tramite l’ambasciata di Washington esprime il desiderio di accogliere il corpo di Stravinsky, e gli Stati Uniti, dei quali il compositore è cittadino da trent’anni, occorre scegliere una terza via: poiché, oltre al fatto che il consenso agli uni implica il rifiuto agli altri, è giusto – e Vera Stravinsky lo pensa sinceramente – lasciare Stravinsky al mondo intero» (pp. 367–68).

¹² B. Dal Fabbro, *Etaoin*, Milano, Feltrinelli, 1971.

¹³ È illuminante che Dal Fabbro ritenga di ascendenza valeriana il testo del manifesto. Se scanditi metricamente, i righi risultano essere settenari e endecasillabi, tranne il «desiderò in vita...» che è dodecasillabo (doppio senario): misura riconducibile all’endecasillabo espungendo la sintatticamente non necessaria preposizione (ma indispensabile a incrinare la “poesia” dell’*affiche* con un che di prosastico). Si noti quindi la disposizione degli accenti: *cittÀ*, v. 1, cade in terza posizione, come in terza e su vocale /a/ cade l’ictus in *omAggio* del v. 2, producendo un’assonanza interna, direi quasi al mezzo, tra i primi due settenari; al v. 6 *desiderÒ*, con ictus di quarta, è parallelo all’ictus di quarta dato da *nella cittÀ* al v. 7. Inoltre *desiderÒ* (v. 6) rima con *amÒ* (v. 7); *squisITA* (v. 5, con tonica in settima posizione) rima con *vITA* (v. 6, tonica in sesta posizione) e assuona con *musicISTA* (v. 3, e ancora in sesta); *VenEZIA* (v. 1) consuona con *amicIZIA* (v. 5); *SPOglie* (v. 3) presenta delle affinità foniche tanto al v. 6 con *sePOLto* quanto al v. 7 con *SOPra* (tra questi due ultimi termini si noti il rapporto antitetico discendente-ascendente). Il testo è a tutti gli effetti caratterizzato metricamente e stilisticamente come una poesia. Pur restando una supposizione che difficilmente troverà riscontro, concordo con Dal Fabbro nell’attribuire ipoteticamente la paternità dei versi a Valeri.

¹⁴ Dal Fabbro, *Diario 1971* cit., 14 aprile 1971, pp. 26–27.

¹⁵ Dal Fabbro, *Diario 1971* cit., pp. 27–28. «Zanipolo», sia esso *Basilica*, *San o campo*, è il toponimo veneziano per ‘Giovanni e Paolo’. Il 31 ottobre 1970 a Vienna, durante la qualificazione al campionato europeo di calcio del 1972, la nazionale italiana sfidò la nazionale austriaca: in questa occasione Riva si fratturò la gamba destra, incidente per il quale la convalescenza fu protratta per lunghi mesi.

¹⁶ Così Dal Fabbro, in *Musica e verità* cit., p. 333: «Si potrebbe anche appaiare per contrasto la *Gondoliera*, in cui Liszt fa il galante con la “biondina in gondoleta” del cavaliere Perucchini, con la *Funebre gondola*, in due versioni, in cui l’Abate accompagna il cadavere anticipato del suo amico Wagner. Nella prima si sente ancora la Venezia di De Musset e della Sand, languida e morbosa come nel *Souvenir de Paganini* di Chopin, mentre nella seconda, abbrunata, greve di fiori sfatti, stanno ormai arrivando D’Annunzio e Thomas Mann».

¹⁷ Dal Fabbro, *Diario 1971* cit., 15 aprile 1971, pp. 28–29.

¹⁸ Dal Fabbro, *Diario 1971* cit., p. 29.

¹⁹ Dal Fabbro, *Diario 1971* cit., p. 29.

²⁰ Dal Fabbro, *Diario 1971* cit., p. 29.

²¹ Dal Fabbro, *Diario 1971* cit., pp. 29–30.

²² S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961–2004, lemma ‘Astuccio’, § 1.

²³ Dal Fabbro, *Diario 1971* cit., p. 30.

²⁴ Dal Fabbro, *Diario 1971* cit., pp. 30–31.

²⁵ Prelevo le informazioni dal programma della celebrazione posto in appendice al *Diario 1971*.

²⁶ Dal Fabbro, *Diario 1971* cit., p. 31.

²⁷ L'isolamento per inarcatura di *San* da *Johanne e Paulo* ha inoltre una funzione prettamente rimica (*San* : *Tristan*, v. 16, entrambi con iniziale maiuscola): rima debole e più per l'occhio se il nome proprio viene letto alla tedesca (*Tristan*), rima perfetta se letto secondo l'accentazione veneta dei nomi che terminano con consonante (*Tristàn*).

²⁸ Vd. n. 24.

²⁹ Craft, *Stravinsky* cit., p. 552: «Il sindaco indirizza un saluto riportando gli encomi di Venezia di Stravinskij e di Pound; il miglior fabbro in persona è presente in chiesa dove si è recato fin dal primo mattino, prima che la bara fosse trasferita dalla cappella alla navata centrale [...]. Melissianos, un uomo giovane, con occhi neri, pelle olivastra, barba e capelli neri, con il fascino seduttivo di un pantocratore bizantino, era un artista brillante, tanto da ascoltare che da osservare [...]. Che musica sublime quei canti».

³⁰ Le immagini della gondola di Stravinskij ci mostrano un'imbarcazione condotta da quattro vogatori. Credo che Dal Fabbro utilizzi il termine *gondola funebre* (calco di 'carro funebre') per indicare non un particolare tipo di gondola ma una gondola parata a lutto e adibita al trasporto funebre. Del resto se con 'gondola' si intende quella «caratteristica imbarcazione di legno a remi in uso nella laguna veneta per il trasporto delle persone e per servizi vari, con scafo slanciato a fondo piatto ed estremità molto rialzate, tradizionalmente di colore nero, lunga m 10,75 e larga da m 1,38 a 1,75, munita a prora di un ferro a forma di scure a pettine, a poppa di un ripiano per il gondoliere e al centro di un riparo amovibile per i passeggeri (*felze*); la carena è dissimmetrica per consentire la propulsione e la manovra con un solo lungo remo sistemato di fianco a poppa», allo stesso tempo il vocabolo designa «anche altre imbarcazioni della laguna di dimensioni maggiori e con più remi» (Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana* cit., lemma 'Gondola', § 1).

³¹ Dal Fabbro, *Diario 1971* cit., 15 aprile 1971, pp. 31-32.

³² Dal Fabbro, *Diario 1971* cit., p. 32.

³³ Chissà che Dal Fabbro non avesse voluto scrivere *cimitero marino*. Nei testimoni dell'apparato critico di LLEV cit., non c'è traccia di una variante di tale fatta; oppure egli ha voluto appositamente scostarsi da un qualsivoglia riferimento a Valéry: «sul cimitero d'acqua» genera un *nonsense*, poiché il cimitero non è d'acqua, ma è *sull'*acqua della laguna.

³⁴ Dal Fabbro, *Diario 1971* cit., 19 aprile 1971, p. 32.

³⁵ B. Dal Fabbro, *Carte veneziane*, in Id., *La cravatta bianca*, Milano, Mondadori, "Lo Specchio. I poeti del nostro tempo", pp. 154-80 a p. 161.

³⁶ Cfr. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, edited by A.S. Hornby, Oxford, Oxford University Press, 2010⁸.

³⁷ G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 302; questa la traduzione: l'autoversificazione è «una pura trasposizione in versi: essa consiste nell'adattare il discorso [della prosa] al ritmo [della poesia] [...] grazie a un assestamento minimale (soppressioni, aggiunte, inversioni), e nell'introdurre o evidenziare nel punto giusto le parole [...] che riceveranno una rima» (Id., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, traduzione di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997, p. 255).

³⁸ «Nient'altro, se non un leggero intensificarsi del racconto» in direzione della «nostra famosa "lingua poetica"» (Genette, *Palinsesti* cit., p. 255).

³⁹ G. Giudici, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma, e/o, 1992, p. 24, ora in Id., *Andare in Cina a piedi...*, a cura di L. Neri, Milano, Ledizioni, 2017, p. 31. Il

brano è tratto dal capitoletto *Tynjanov*, dedicato a riflettere sui temi trattati da J. Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico*, traduzione di G. Giudici e L. Kortikova, Milano, Il Saggiatore, 1968.

⁴⁰ Per un altro autore contemporaneo che usa e norma il tredecasillabo e per un breve ragguaglio sul metro, mi piace rimandare al mio saggio *Assenze/presenze. Accertamenti metrici su di una poesia di Maxime Cella*, «Polisemie», University of Warwick Press, I, 2020, pp. 85-97.

⁴¹ Per un primo studio sul tredecasillabo in Dal Fabbro, rimando a R. Zucco, *Due fonti russe per la metrica di Beniamino Dal Fabbro*, «Russica romana», XVII (2010), pp. 141-55, segnatamente al § 2, alle pp. 150-53.

⁴² Dal Fabbro, *La Luna è vostra* cit., p. 70, vv. 4-8.

⁴³ Dal Fabbro, *La Luna è vostra* cit., pp. 73 e 267.

⁴⁴ Dal Fabbro, *Catabasi* cit., p. 47.

CRONACHE

★ *Il dossier di Avignone. 9 febbraio 1320 - 11 settembre 1320*. Edizione critica, diplomatica e facsimilare a cura di Paola Allegretti. Prefazione di Marco Santagata, Firenze, Le Lettere, 2020

Prima di rendere direttamente conto del recente volume di Paola Allegretti, è opportuna una breve introduzione che torni a esporre, seppur in maniera assai sommaria, i termini della vicenda, conosciuta, sì, ma forse non abbastanza, e ora accuratissimamente ricostruita dalla studiosa.

Nell'autunno 1319 il chierico milanese Bartolomeo Cagnolati, esperto di arti magiche, è ripetutamente convocato da Matteo Visconti per gettare un maleficio su papa Giovanni XXII mediante una statuetta d'argento che lo raffigurava. Cagnolati con vari pretesti rifiuta, sì che, nel novembre-dicembre è il filosofo e medico di Matteo, Antonio Pelacani, a portare la statuetta a Verona per far eseguire la *subfumigatio* a un personaggio della corte scaligera, Pietro Nani da Marano (personaggio di un certo spessore, come risulta dal profilo di Natascia L. Carlotto, *Pietro 'Nan' da Marano: ritratto di un cortigiano scaligero*, in *Gli Scaligeri 1277-1387* [...], a cura di G.M. Varanini, Milano, Mondadori / Comune di Verona, 1988, pp. 143-48: vd. anche G.M. Gianola, «Italia medioevale e umanistica», 50 [2009], pp. 123-39, per le sue relazioni col Mussato, e Allegretti, pp. 297-98 nota 30). Cagnolati, che qualche tempo dopo riesce a rivedere la statuetta una volta riportata a Milano, ove parrebbe che dovesse proseguire la lunga pratica della *subfumigatio*, si confida con un membro della famiglia avversa ai Visconti, Simone Della Torre, che subito informa la Curia avignonese la quale, a sua volta, fa giungere ad Avignone il Cagnolati e lo sottopone a un interrogatorio dinanzi a una ristretta commissione composta da due noti cardinali, Bertrand du Pouget e Arnaud de Via e dall'abate Pierre Le Tessier, vicecancelliere di Santa Romana Chiesa, mentre il notaio pontificio Gérald de Lalo assiste e stende il verbale. Una volta rilasciata la sua deposizione giurata, Cagnolati torna a Milano al riparo dell'alibi fornitogli da alcune lettere del cardinale Napoleone Orsini che avanzavano ragioni fittizie per giustificare il suo soggiorno avignonese. Nel marzo 1320, a Milano, Cagnolati a ogni buon conto è torturato e imprigionato su ordine del giudice Scoto Gentili da San Gimignano, che faceva parte del ristrettissimo gruppo di collaboratori di Matteo (e sarà anch'egli scomunicato come eretico nel 1322), per fargli confessare se e cosa mai avesse rivelato, ma dopo quarantadue giorni è rilasciato dietro cauzione. Comincia ora la seconda e più strana parte della vicenda. Subito dopo, nel maggio, Cagnolati è convocato a Piacenza dal figlio di Matteo, Galeazzo Visconti, che si comporta in modo affatto

diverso. Afferma di sapere che il Cagnolati ad Avignone ha denunciato i malefici viscontei, non solo, ma si è adoperato affinché fallissero. Tuttavia, si scusa del trattamento che gli è stato inflitto, gli dona un cavallo, promette aiuti e ricompense, lo blandisce e torna a chiedergli di rinnovare il maleficio già inutilmente tentato senza di lui a Verona. Cagnolati questa volta finge di collaborare e chiede d'avere a propria disposizione la statuetta: avutala dopo pochi giorni, fugge portandola con sé e torna la seconda volta ad Avignone, ove l'11 settembre rilascia una nuova circostanziata dichiarazione esibendo sia la statuetta che alcune missive di convocazione ricevute da Galeazzo. La commissione che l'ascolta è la medesima di sette mesi prima, dalla quale è però ora assente il cardinale Bertrand du Pouget, proprio allora trasferitosi in Italia come Legato papale per condurre la guerra contro i Visconti. Dopo di che, di Cagnolati si sa solo che rimase sotto la protezione della Curia avignonese, dalla quale ricevette una regolare pensione, come ancora risulta nel 1328.

L'episodio entra nello scontro apertosi nel 1317 tra il papa e i Visconti, culminato nella scomunica di Matteo nel 1322 e di Galeazzo nel 1323, dopo il processo intentato contro di loro, durato dal dicembre 1321 al marzo 1322, i cui materiali sono raccolti nei due mss. Vat. lat. 3936 e 3937, e merita in ogni caso attenzione. Ma ciò che soprattutto incuriosisce noi e per dir così mette pepe alla faccenda è un passaggio della seconda deposizione, là dove Cagnolati racconta delle pressioni di Galeazzo, che a un certo punto, per convincerlo,

... dixit eidem Bartholomeo: «Scias quod ego feci venire ad me magistrum Dante Aleguirio de Florentia pro isto eodem negotio, pro quo rogo te». Cui Bartholomeus dixit: «Sciatis quod multum placet michi quod ille faciat ea, que petetis». Cui Bartholomeo dictus Galas dixit: «Scias, Bartholomee, quod pro aliqua re de mundo ego non sustinerem quod dictus Dante Aleguirio in predictis poneret manum suam, vel aliquid faceret, ymmo nec revelarem sibi istud negocium, qui daret michi mille florenos auri, quia volo quod tu facias. Quia de te multum confido».

Lasciamo la seconda parte del discorso di Galeazzo così come è riferito agli inquisitori avignonesi da Cagnolati, che con ogni evidenza sottolinea la fiducia di cui godeva presso il Visconti e i vantaggi anche economici che ne avrebbe tratto, finendo di fatto per esaltare la propria coraggiosa scelta filo-papale (e alzarne, perché no? il prezzo). Restano per contro alcuni elementi clamorosi: nella primavera 1320 Dante sarebbe stato a Piacenza, chiamato da Galeazzo (nel gennaio, ricordiamo, era a Verona per la pubblica lettura della *Questio de aqua et terra*: poco tempo dopo, dunque, l'arrivo in città del Pelacani con la statuetta); la ragione della chiamata stava nella sua fama di negromante (per quanto, fa intendere Cagnolati, ben inferiore alla sua!), e dunque nella sua eventuale disponibilità a eseguire il maleficio; Cagnolati sembra ben al corrente di questa specifica fama di Dante e si direbbe addirittura che mostri di conoscerlo, tanto che si congratula con Galeazzo della scelta di un tale collega di stregoneria: «multum placet michi quod ille faciat ea, que petetis».

Detto questo, altrettanto brevemente alcune altre cose vanno subito precisate. La prima, fondamentale: negli Archivi Vaticani sono conservate in doppia copia le due deposizioni di Cagnolati dalle quali deriva il racconto appena fatto, una su pergamena e una su carta, entrambe di mano del notaio Gerald de Lalo, sotto l'attuale segnatura *Instrumenta Miscellanea* 689 A (il testo su pergamena) e B (il testo su carta). I documenti

sono senza alcun dubbio autentici: in altre parole, fosse anche integralmente falso il loro contenuto, si tratterebbe pur sempre di un falso storicamente 'vero'. Del resto, di ciò nessuno ha mai dubitato: non Konrad Eubel che per primo ha pubblicato il testo nella copia B: *Vom Zaubereiunwesen anfangs des 14. Jahrhunderts (mit urkundlichen Beilagen)*, «Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft», 18 (1897), pp. 609-25; non Guillaume Mollat, grande studioso del papato avignonese, che nel 1905 pubblica A e l'anno dopo B (*Lettres Communes des Papes d'Avignon [...]*, Paris, Fontemoing, 1905, p. 173, e 1906, p. 371, e vd. il suo racconto della faccenda in *Les papes d'Avignon 1305-1378*, Paris, Letouzey & Ané, 1949, pp. 166-68); non l'ultimo editore prima della Allegretti, Gerolamo Biscaro, che sempre sulla base del documento cartaceo pubblica dapprima una versione in traduzione italiana: *Dante Alighieri e i sortilegi di Matteo e Galeazzo Visconti contro papa Giovanni XXII*, «Archivio Storico Lombardo», 47 (1920), pp. 446-81, e l'anno dopo il testo latino: *Dante a Ravenna (indagini storiche)*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo», 41 (1921), pp. 21-40, e 117-41. Ma si vedano anche le schede del cardinale Angelo Mercati, ove le due deposizioni sono collegate al processo che di lì a poco sarà intentato contro Matteo e Galeazzo Visconti: «Processus contra Matthaeum et Galeatium de Vicecomitibus, qui Joannem P.P. XXII maleficiorum artibus occidere nisi fuerunt; ubi nomen refertur Dantis Aligherii», mentre gli studiosi che hanno dato spazio alla questione si sono rifatti dapprima all'Eubel, come R. Davidsohn, *Storia di Firenze* (1896-1908), Firenze, Sansoni, 1960, IV, pp. 898-99, e poi stabilmente a Biscaro, come Nicola Zingarelli, che riassume ampiamente tutta la questione, e conclude che «non è da escludere che il Cagnolati inventasse tutto» (*Dante*, Milano, Vallardi, 1931, II, pp. 740-42); più recentemente, Ugo Rozzo nella 'voce' *Cagnolati, Bartolomeo*, in *DBI* 1973; M. Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 299-300 (non si stupisce della fama di negromante di Dante: ma dello studioso si veda ora la *Prefazione* al volume della Allegretti); G. Indizio, *Problemi di biografia dantesca*, Ravenna, Longo, 2013, pp. 110-11; assai rapidamente G. Inglese, *Vita di Dante*, Roma, Carocci, 2015, p. 141, e infine Alessandro Barbero, nel suo recentissimo *Dante*, Bari-Roma, Laterza, 2020, pp. 266-70, che finisce per pensare a una «montatura concepita ad Avignone» (ma vd. avanti). Naturalmente, anche altri hanno toccato *en passant* l'argomento, che però è rimasto affatto marginale e ancorato, come s'è detto, ai vecchi saggi di Biscaro. Finisce di mostrarlo, in maniera indiretta ma significativa, il fatto che quei documenti non figurano e non se ne fa in ogni caso parola nel *Codice diplomatico dantesco*, né nella versione di Renato Piattoli, Firenze, Gonnelli, 1950 (1940¹), né nella moderna rifatta a cura di Teresa De Robertis, Giuliano Milani, Laura Regnicoli e Stefano Zamponi, Roma, Salerno Editrice, 2016. Ecco dunque che oggetto dell'ampio lavoro di Paola Allegretti è una nuova e tendenzialmente esaustiva indagine, mirante a ricomporre l'intera vicenda e a chiarirne i molti aspetti particolari in una moderna prospettiva, e insieme, e fondamentalmente, a fornire una sin qui mancante edizione critica dei testi delle deposizioni. Sì che abbiamo ora sotto gli occhi il testo critico fondato sulle due copie A e B (la cartacea, unica sino ad oggi utilizzata dagli studiosi), la loro traduzione, e la trascrizione diplomatica affiancata dall'eccellente riproduzione fotografica degli originali. Di più, insomma, non si poteva sperare.

Così, siamo passati direttamente al volume. Nell'importante *Premessa*, pp. XXII-XXIII, la Allegretti ci dà una prima idea della sua organizzazione: «Il lettore che non voglia perdersi nella selva, è invitato a muoversi secondo i propri interessi e le sue domande

specifiche. Chi dunque è interessato ai due documenti potrà leggere i capitoli 6 (*Instr. Misc.* 689A: l'*instrumentum* pergameneo), 7 (*Instr. Misc.* 689B: il fascicolo cartaceo), 8 (Edizione critica), 9 (Edizione diplomatica e facsimilare). Chi è interessato al quadro storico della Curia che li ha prodotti potrà leggere i capitoli 2 (La fortuna del testo) e 4 (I documenti: *Instr. Misc.* 689A e *Instr. Misc.* 689B). Chi invece ha curiosità da dantista potrà senz'altro sfogliare i capitoli 1 (Il dossier di Avignone), 3 (Il processo ai Visconti. Due protagonisti) e 5 (Biografia letteraria). Queste parole lasciano intendere la ricchezza della documentazione e le direzioni diverse ma implicate della ricerca, che minuziosamente affronta i problemi del testo dei due documenti (la studiosa mostra, per esempio, come la copia in pergamena preceda quella cartacea, che ne deriva e che sarà stata immediatamente approntata in servizio della Curia); ricostruisce le circostanze e il ruolo dei protagonisti (tra i quali ha speciale importanza, com'è ovvio aspettarsi, il cardinale Bertrand du Pouget); ridefinisce il contesto storico dello scontro tra papa Giovanni XXII e i ghibellini Visconti, e naturalmente si sofferma sulla testimonianza che chiama in causa Dante. Tanti sono dunque gli argomenti, ma ciò che davvero caratterizza la ricerca è il modo aperto di affrontarli, che continuamente ne oltrepassa i limiti e passo passo arricchisce il racconto con il ventaglio dei suoi possibili richiami e addentellati e sfondamenti prospettici, con una generosità straordinaria che è, direi, la 'marca' specifica del volume. In tanta abbondanza di percorsi e suggerimenti che in questa sede non si possono raccogliere, resta in ogni caso centrale il coinvolgimento di Dante, posto subito al centro dell'attenzione nel lungo capitolo primo, pp. 1-87, *Il dossier di Avignone*, che dopo le prime ventidue pagine dedicate al contesto storico gli è interamente dedicato. Punto di partenza poi continuamente ritornante è il canto XX dell'*Inferno*, quello dedicato agli indovini e alle indovine «che lasciaron l'ago, / la spuola e 'l fuso» per fare «malie con erbe e con imago» (vv. 121-123: nelle deposizioni la statuetta di papa Giovanni XXII sulla quale esercitare il maleficio è sempre definita come *ymago*). Le dense pagine della studiosa analizzano l'atteggiamento di Dante nei confronti dell'astrologia, che più di ogni altra scienza «è nobile e alta per nobile e alto subietto, ch'è dello movimento del cielo: e alta e nobile per la sua certezza, la quale è senza ogni difetto, sì come quella che da perfettissimo e regolatissimo principio viene» (*Conv.* II 13, 28-30), e documenta con finezza i segni dell'immedesimazione di Dante con i dannati-indovini (p. 47: «la mimica di Dante è indubitabilmente conforme a quella di questi dannati»), che richiama, p. 53, una citazione dal commento di Benvenuto alla *Commedia*, che spicca nel fitto intreccio dei rimandi: «autor prudenter et caute innuit quod saepe viri excellentissimi sic delirant in arte divinationis, et praesens negotium tangebant autorem ipsum, qui aliquantulum delectatus est in astrologia, et voluit praedicere aliqua futura, sicut patet in libro isto» (*Comentum*, ed. Lacaita, 1887, II, p. 67). Insomma, dietro l'indiretta e curiosa chiamata in causa di Dante da parte del Cagnolati qualcosa sullo sfondo si agita: la sua fama di astrologo sulla quale s'è depositato un poco di fuliggine infernale e di inquietante commercio con i demoni, proprio come mormoravano le donne di Verona vedendolo passare: «Donne, vedete colui che va ne l'inferno, e torna quando gli piace, e qua su reca novelle di coloro che là giù sono? – Alla quale una dell'altre rispose semplicemente: – In verità tu dèi dir vero: non vedi tu come egli ha la barba crespa e il colore bruno per lo caldo e per lo fummo che è là giù? – Le quali parole udendo egli dir dietro a sé, e conoscendo che da pura credenza delle donne venivano, piacendogli, e quasi contento che esse in cotal opinione fossero, sorridendo alquanto passò avanti» (Boccaccio, *Trattatello*, I red. 113, ed. Ricci, p. 465). Ove, pur

senza azzardare nulla, non si può non osservare il forte compiacimento di Dante per questa sua fama che noi moderni giudicheremmo alquanto sinistra (Boccaccio medesimo ha forse finito per pensarla così, visto che nella seconda redazione cancella proprio questo tratto: «Di che Dante, perché da pura credenza venir lo sentia, sorridendo passò avanti»: Il red. 69, p. 512). Certo, ci sono alcuni passaggi non scontati. La rivendicazione della scienza astrologica e delle proprie competenze in materia non comporta di per sé frequentazioni demoniache e pratiche di magia nera, e in qualche modo si potrebbe persino sospettare che proprio per questo Dante sia prima chiamato in causa in modo diretto, se non altro secondo Cagnolati che mostra di ritenerlo adatto alla bisogna, e però poi liquidato da Galeazzo con altrettanta decisione. Ma è a questo punto evidente che ogni ipotesi che si possa fare presuppone una valutazione complessiva dell'*affaire*. In altri termini, un'ipotesi generale di partenza parrebbe giocarsi attorno all'alternativa: si tratta di fatti veri, sia pure con qualche marginale fioritura, o di una costruzione montata ad arte e tenuta quale arma di riserva (in seguito non usata) nella guerra del papa contro i Visconti? Rispondere, è probabilmente impossibile, e senza particolari problemi le due ipotesi hanno entrambe corso: per esempio F. Cognasso, *I Visconti. Storia di una famiglia* (1966), Bologna, Odoja, 2016, p. 147, dà la prima per vera: «Le pratiche di sortilegio erano così diffuse nel XIV secolo che non vi è motivo di dubitare di quello che il prete Bartolomeo Cagnolati raccontò agli inquisitori di Avignone e neppure si può trovare strano l'accenno a Dante Alighieri come stregone. In conclusione, si può pensare che Matteo Visconti si augurasse la morte del papa e pensasse di servirsi di quei mezzi diabolici che tutti usavano», mentre oggi, abbiamo visto, Alessandro Barbero preferisce pensare a una montatura. Una via di mezzo che sa cogliere un lieve affiorante disagio è poi quella suggerita da Marco Santagata, *Prefazione*, pp. x e sgg., che sospetta soprattutto della seconda deposizione, di tono in parte diverso dalla prima, che gli appare come una fittizia estensione della precedente, essenzialmente intesa a coinvolgere non solo Matteo Visconti ma anche il figlio Galeazzo (si veda per questo tutta la sua minuziosa discussione). In ogni caso, non si può avere alcuna certezza. Con ciò, almeno dal punto di vista di chi si interessa a Dante, la cosa non è poi così importante dinanzi al fatto del suo coinvolgimento, sia stato realmente messo in opera da Galeazzo/Cagnolati, oppure sia stato fabbricato come verisimile dagli inquisitori avignonesi. E per capirne un poco meglio le ragioni, invece di una infruttuosa ricerca del 'vero', può servire un allargamento della prospettiva in chiave prima di tutto politica.

Che tutta la vicenda rientri nella lunga, complessa contesa tra Giovanni XXII e i Visconti, cominciata nel 1317 contro Matteo in particolare, è scontato, e al proposito è assai rilevante sia il vincolo della segretezza, sia l'alto profilo dei protagonisti avignonesi, il massimo addirittura, con Bertrand du Pouget in prima fila e, un passo indietro ma pur egli implicato, Napoleone Orsini. Altrettanto scontata la portata anti-ghibellina di un'indagine che muoveva da Milano e arrivava direttamente alla Verona di Cangrande, altra roccaforte del ghibellinismo italiano. Dal *côté* milanese, il principale, stava Matteo Visconti con i suoi stretti collaboratori: il giudice Scoto Gentili e l'insigne filosofo, astronomo, e medico di fiducia Antonio Pelacani. Il Pelacani in particolare, secondo la prima deposizione, durante l'incontro con il Cagnolati interviene abbastanza duramente contro di lui; in seguito reca a Verona la statuetta a Pietro Nani, che al livello politico-diplomatico era uno dei più influenti personaggi della corte scaligera, ricordato per il suo sapere e la sua mordacità da Petrarca, *Rer. mem.* II 84: «in eadem

Canis aula sapientia celebris sed mordax habebatur», subito dopo aver ricordato l'analogo carattere che Dante aveva mostrato in quella medesima corte. Non può essere dunque un caso se nella seconda deposizione questo asse Milano-Verona appaia rafforzato proprio con lo 'scaligero' Dante che sappiamo esser stato convocato da Galeazzo con tutta probabilità proprio da Verona, ove stava in quei mesi prima di trasferirsi a Ravenna, e che certamente conosceva il Pelacani (che tra l'altro, come Dante, si era occupato della questione delle terre emerse: vd. B. Nardi, *La caduta di Lucifero e l'autenticità della «Quaestio de aqua et terra»* [1959], in Id., *«Lecturae» e altri studi danteschi*, a cura di R. Abardo, Firenze, Le Lettere, 1990, in part. pp. 42-61; Id., *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 280-82: ma vedi ora la 'voce' di D. Calma, *Pelacani, Antonio*, in *DBI*, 82, 2015, anche on-line). In questo quadro assai compatto, due cose possono essere sottolineate. Il Pelacani, grande e rinomato intellettuale con fama presso la Curia di «magnus hereticus», in quegli anni aveva insegnato medicina proprio a Verona, e in Verona, alla sua morte nel 1327, fu onorato di un imponente sepolcro nella chiesa di san Fermo insieme alla moglie, la marchesa Mabilia Pallavicino, dell'eminente famiglia ghibellina allora stretta alleata di Cangrande e di Matteo Visconti. Di Dante, a sua volta, facendo un 'salto di genere' e ripiegando su una testimonianza in ogni caso significativa dell'immagine che correva su di lui, può forse bastare quanto ne scrive Boccaccio nel *Tiattatello*: «veggendo sé non potere ritornare in tanto mutò l'animo, che niuno più fiero ghibellino e a' guelfi avversario fu come lui; e quello di che io più mi vergogno in servizio della sua memoria è che publicissima cosa è in Romagna, lui ogni femminella, ogni piccol fanciullo ragionante di parte e dannante la ghibellina, l'avrebbe a tanta insania mosso, che a gittare le pietre l'avrebbe condotto, non avendo taciuto. E con questa animosità si visse infino alla morte» (I red. 170, ed. Ricci, p. 479: anche in questo caso con qualche lieve modifica nella II red., pp. 524-25). Tutto, insomma, conferma la portata anti-ghibellina della faccenda, centrata sui Visconti ma pure su due città, Milano e Verona, e su due loro intellettuali di spicco, il Pelacani e Dante. Non alla pari, però, visto che Dante compare quasi per un effetto di trascinamento e in maniera ambigua, quasi uno spauracchio per esaltare le impagabili qualità del Cagnolati. Ma un'altra e affatto diversa interpretazione è possibile, per quanto indimostrabile e avventata (mi può forse scusare Borges, quando afferma che la realtà non è obbligata a essere interessante, ma lo sono le ipotesi). Galeazzo si mostra furibondo per il fallimento della prima *subfumigatio*, diciamo la veronese, e vuole convincere il Cagnolati a un nuovo tentativo. Ma perché tanta inspiegabile violenza verbale contro Dante? L'ha fatto venire a sé presumibilmente prima che si profilasse la possibile alternativa col Cagnolati e non avendo sottomano niente di meglio: ora, non lo vuole assolutamente tra i piedi, e non vuole neppure che venga a sapere la piega che le cose stanno prendendo, e indirettamente ma non troppo garantisce al Cagnolati che il loro patto resterà coperto dal più rigoroso segreto professionale: l'altro, non dovrà saperne nulla. Non sarà, infine, che Dante abbia avuto in qualche modo a che fare con il primo fallito tentativo, che pare essersi prolungato tra Verona e Milano sino a finire nelle mani inesperte di Scoto Gentili? Per questo, si rilegga il *reportage* dell'incontro che un dubbioso Cagnolati ha avuto con il giudice dopo che la statuetta è rientrata da Verona (*Prima dep.*, pp. 283-84), donde risulta almeno la possibilità di qualche insufficienza, di poca accuratezza (del resto, non risultano testimonianze sulle capacità stregonesche di Pietro Nani, e il credito che il Cagnolati gli aveva dato è dovuto, per sua esplicita ammissione, solo al desiderio di scaricare su altri, non importa chi, quell'inca-

rico). Ripeto, è una congettura piuttosto azzardata, ma la sola che mi paia capace di spiegare i toni singolarmente risentiti di Galeazzo che sicuramente richiedono che ci sia, a monte, qualcosa di non detto.

Mi fermo perché vedo che sono caduto nella trappola così ben predisposta dalla Allegretti nel momento stesso nel quale ci fornisce un così ricco panorama di fatti e di possibili e suggestivi sviluppi. Qui, se ne sono raccolti pochissimi, sì che resta da aggiungere che almeno metà del corposo volume è dedicata alla restituzione filologica del testo delle due deposizioni, alla loro edizione e, s'è detto, alla loro edizione diplomatica e facsimilare, e che le parti propriamente storiche (ma a dire il vero dappertutto la storia fa da guida, e una minuziosa bibliografia ci accompagna) danno un quadro al quale in questa sede non posso che rimandare. Così, oltre che alle pagine su due dei protagonisti, Galeazzo Visconti e Giovanni XXII, rimando alle pagine relative agli aspetti tecnici del maleficio da realizzarsi con la *subfumigatio* mediante l'estratto di *aconitus napellus*, il 'napello' dei testi, pianta erbacea assai velenosa. Nel caso, il maleficio è esercitato non sopra un simulacro di cera (si veda il caso di pochi anni precedente relativo al vescovo di Cahors Hugues Géraud, condannato al rogo per stregoneria nel 1317: Allegretti, pp. 333-34 nota 18) ma su una statuetta d'argento dall'interno cavo e predisposta a ciò anche attraverso alcune incisioni: sul davanti, il nome del papa, innanzi tutto, e il segno astrale di Saturno, una N maiuscola rovesciata, e il nome, particolarmente conosciuto, di uno dei quattro demoni preposti ai quattro punti cardinali, Amaymon (gli altri sono Oriens, Paymon e Egim), e sul dietro, tra le scapole, il nome di un altro demone, Meruyn, non altrimenti attestato, che il Cagnolati dà per aggiunto in un secondo tempo probabilmente a Verona (su Amaymon, presente tra l'altro anche nel commento di Cecco d'Ascoli al *De sphaera* del Sacrobosco, vd. Allegretti, pp. 292-93 nota 21: all'ampia bibliografia si può aggiungere N. Weill-Parot, *I demoni della Sfera: la 'nigromanzia' cosmologico-astrologica di Cecco d'Ascoli*, in *Cecco d'Ascoli: cultura, scienza, politica nell'Italia del Trecento*. Atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XVII edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno [Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 2-3 dicembre 2005], a cura di A. Rigon, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2007, pp. 103-31, in part. pp. 120-21). Ma ripeto: troppe sono le cose che si vorrebbero inseguire, sì che infine non si può che raccomandare il volume della Allegretti che porta compiutamente alla luce una vicenda nella quale Dante è coinvolto in modo che resta indubbiamente inquietante, e che resta aperta a interpretazioni diverse. Molti l'hanno ricordata (anche nel recentissimo, uscito in questo febbraio 2021, *Dante: una vita*, di Paolo Pellegrini, Torino, Einaudi, pp. 193-94), ma hanno continuato a farlo sulla base di vecchie indagini: per questo, ma non solo, occorre finalmente fondarla su testimonianze filologicamente inappuntabili e riportarla nella maniera più completa e articolata possibile al contesto che l'ha generata. Questo la Allegretti ha fatto, e di ciò non possiamo che ringraziarla.

[Enrico Fenzi]

★ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Marco Veglia, Milano, Feltrinelli, 2020

Per l'esemplarità del metodo, per la ricchezza e per la qualità innovativa del contenuto il commento curato da Marco Veglia per la nuova edizione Feltrinelli del *Decameron* pare a chi scrive un contributo di fondamentale importanza per gli studi boccacciani e, si crede, da ora in poi destinato a costituire una voce-guida indispensabile per chi voglia addentrarsi nella lettura dell'opera con la necessaria consapevolezza della sua profonda dimensione speculativa.

Sia subito premesso, per dare la giusta idea dell'etica che ha guidato lo studioso nel suo lavoro di esegesi, che il commento di Veglia – disteso tra un apparato di note puntuali ed un sistema di ulteriori *Note esegetiche* apposte al seguito di ogni novella – si costruisce programmaticamente come discorso a più voci, raccogliendo e radunando intorno al testo i frutti di un vasto «fervore di studi» (la formula è coniata dallo stesso curatore nella sua ricca e allo stesso tempo preziosamente ragionata *Nota Bibliografica*, p. 1292) dedicati, più o meno recentemente, al capolavoro boccacciano. Nel serrato dialogo ermeneutico con l'opera intessuto nello spazio dei vari apparati dell'edizione confluiscono acquisizioni che sono andate raccogliendosi negli anni in svariati campi di ricerca: dalle scoperte e dagli accertamenti filologici seguiti alla dimostrazione dell'autografia del codice Hamilton 90 e recentemente messi a frutto dall'edizione critica del testo curata da Maurizio Fiorilla per l'edizione decameroniana BUR-Rizzoli del 2013 (che ha offerto il testo anche a questo nuovo commento), ai numerosi contributi che hanno ricostruito i variegati domini della complessa cultura dispiegata da Boccaccio nella creazione della sua opera; partendo dalla sua dimensione più propriamente letteraria, a quella teologico-filosofica e medico-scientifica per arrivare fino a quella politica e giuridica. Sembrerebbe, insomma, lecito annoverare già tra i primi meriti immediatamente evidenti della curatela di Veglia quello di aver tesaurizzato ed offerto ai lettori del *Decameron* le conquiste di una ricca messe di studi riorganizzandoli sistematicamente sotto il principio unitario dell'ispirazione del suo commento e riunendoli fisicamente al libro cui erano dedicati.

Le premesse metodologiche e gli obiettivi dell'edizione sono chiaramente esplicitati dal curatore nella sua *Premessa* (pp. 9-10) e rendono bene l'idea della portata innovativa cui ambisce. Piace presentare la domanda di fondo che ha orientato la costruzione delle molteplici linee interpretative offerte dal commento con le stesse parole del suo autore: «Che cosa pensava lo scrittore quando concepiva l'opera secondo la forma romanzesca, piacevole e savia, di una *theologia poetica* per dame?» (p. 10).

A quell'idea di un Boccaccio che, secondo una vulgata non ancora del tutto influente nell'immaginario collettivo risalente almeno alla fondamentale *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis, non avrebbe mai mostrato la «fronte attraversata dalle rughe del pensiero», a quello scrittore di «cose piacevoli» (sempre rammentando il giudizio desantisiano) indifferente, se non avverso, ai livelli dell'esistenza afferenti al sacro o alla spiritualità, o alle urgenze della vita politica, il commento al *Decameron* curato da Marco Veglia propone di sostituire definitivamente l'immagine di un autore dall'alto profilo intellettuale, dal forte e meditato impegno etico-politico e con una sua moderna e profonda concezione dei rapporti tra le verità trascendenti e le contingenze della vita terrena – secondo Veglia ispirata, tra gli altri riferimenti dell'onnivora cultura

boccacciana, anche dalla frequentazione dei cenacoli di filosofi ebraici durante gli anni napoletani, forse alla radice dell'invenzione di personaggi della *Giornata I* come Abram Giudeo o Melchisedec, e da una intima ricezione della lezione di Agostino, in particolare del *De Civitate Dei*.

Del resto, come viene fatto notare ancora nella *Premessa* dello studioso, che nella sua lunga fedeltà all'opera boccacciana ha offerto contributi decisivi a far luce sulle idee di lunga durata che attraversano la biografia letteraria del Certaldese, è lo stesso Giovanni Boccaccio in un'Epistola a Francesco Nelli scritta nel 1363, verosimilmente soltanto dieci anni dopo la stesura del suo capolavoro narrativo, a definirsi «uomo usato nelle case della filosofia» (*Epistola XIII*, 78). Si presenta dunque come un dovuto restauro dell'*intentio* integrale dell'opera, che si propone difatti di offrire ai suoi lettori, *in primis* alle sue lettrici, «diletto» e «utile consiglio», la messa in rilievo in sede di apparato esegetico della profonda dimensione speculativa condensata nelle pieghe della «sollazzevole» rappresentazione della «multifigurata vita del mondo» racchiusa nel *Decameron*.

Provando adesso ad addentrarci maggiormente nel merito dei contenuti, il commento di Veglia si costruisce facendo interagire, in un equilibrio sollecito a rispettarne la necessaria complementarità, il polo dell'interpretazione ermeneutica con il polo dei dati filologici e storico-biografici che sono stati ricostruiti da vari studi intorno al testo del *Decameron*, alla vita del suo autore e alla rete delle sue relazioni culturali.

La veste grafica del codice Hamilton 90, frutto della volontà autoriale di Giovanni Boccaccio, col suo sistema di maiuscole che voleva avvertire sulla pluralità di livelli di significato in cui si struttura l'opera, oggi restituita anche ai lettori moderni dalla già citata edizione del testo critico curata da Fiorilla; la composizione materiale dello stesso codice che ne voleva indicare la natura di libro da banco, di trattato da meditare e non solo di piacevole lettura; i lasciti della *parva* libreria che testimoniano la lunga durata di un rapporto con le riflessioni agostiniane iniziato per Boccaccio almeno già con l'incontro napoletano con Dionigi da Borgo San Sepolcro e che resta ancora poco esplorato dagli studi; le tracce delle intime meditazioni seneciane testimoniate dai suoi zibaldoni; i traumi di una biografia che si è modernamente strutturata oscillando tra le ragioni degli affetti privati (si pensi alla commovente *Epistola XV* sulla figlia Violante) e le questioni che agitavano il suo contesto politico; tutti questi elementi costituiscono solo alcune delle verità fattuali ricostruite, più o meno recentemente, dalle indagini storiche e filologiche intorno alla complessa figura dell'autore del *Decameron* dalle quali il lavoro ermeneutico di Veglia estrae le sue linee orientative.

Tra le prime idee sull'opera che questo nuovo commento convince ad abbandonare definitivamente – dei veri e propri «frintendimenti» per citare le parole dello stesso studioso nel suo saggio *Leggere il Decameron: la "moltitudine delle cose ed il ragionevole occhio" del lettore* (pp. 1275–88) posto in calce all'edizione quasi come postfazione che riassume e condensa l'interpretazione distesa *con lento passo* nelle note puntuali al testo – vi è quella che attribuisce alla figura dei novellatori la funzione, quasi meccanicamente ornamentale, di «cornice».

*Aguzzando l'occhio dei lettori, aiutandoli a scorgere la continuità di linee strutturali che attraversano tutta l'opera, il commento di Veglia persuade, piuttosto, a collocare il racconto della vita della brigata al centro del libro, suggerendo di pensare le sue liete attività come una sorta di principio vitale dal quale si irradia una serie di nervature che ne percorre l'intero organismo. E se collocati all'interno della macro-struttura del *liber*,*

la rilevanza dei *fragmenta* narrativi delle cento novelle si scopre andare ben oltre il loro significato puntuale. Sin nei primi gesti dei dieci giovani e nei loro primi «ragionamenti», il lettore di questa nuova edizione del *Decameron* è sollecitato a cogliere l'avviarsi di strade che intendono guidarlo nell'esegesi del significato morale sotteso alla varietà dei casi narrati – attività ermeneutica di cui è modernamente individuato come il solo responsabile dall'autore del libro cognominato *prencipe* Galeotto – secondo criteri che siano conformi all'*intentio operis*. Sia concesso qui limitarsi ad alludere soltanto ad alcune delle molteplici linee che compongono l'interpretazione dell'opera offerta dal commento di Veglia.

Prima ancora dell'entrata in scena della brigata, è forse necessario soffermarsi sul senso che le note esegetiche propongono di leggere nel titolo: «Comincia il libro chiamato Decameron cognominato prencipe Galeotto». Riassumendo le idee di una linea di studi che adesso trova una sua verifica nel raffronto puntuale col testo, il commento *ad locum* annota che ci troviamo di fronte ad un metaforico «libro-uomo» (cit. dalla nota al testo 1, p. 16) che affonda le sue radici 'identitarie' in due diverse tradizioni letterarie: quella patristico-teologica e classica allusa con il riferimento ai commenti alla *Genesi* degli *Hexameron* e quella, in senso ampio, romanza che dalle storie arturiane che spinsero al *doloroso passo* Paolo e Francesca arriva fino alla *Commedia* di Dante. Uno dei molteplici discorsi critici condotto lungo l'apparato delle note è teso a mettere in rilievo quanto sia profondo e strutturale il dialogo che Boccaccio porta avanti con entrambe le tradizioni.

Seguendo l'esempio della brigata dei «giovani non pieghevoli per novelle» dall'alto della loro «forma di vita di assoluta e naturale perfezione» (cit. dalla nota al testo 37, p. 328), alla cui edenica letizia è sufficiente una «gita fuori porta» per rendere *libero e sano* l'arbitrio, conquistando così per via antropologica – annota sempre Veglia – quanto al Dante del *Purgatorio* fu necessario raggiungere con la fatica dell'ascesa teologico-filosofica, i lettori del *Decameron* sono aiutati a salvarsi dall'errore di Francesca; ad apprendere a mediare il passaggio dalla dimensione della lettura a quella della vita attraverso l'attività dell'ermeneutica.

Vanno dunque collocati in stretto dialogo con le fondamenta strutturali del libro casi – qui menzionati in maniera cursoria per dare un saggio esemplificativo dell'attenzione a cui educa il commento di Veglia verso il ruolo organico assunto praticamente da ogni novella all'interno dell'architettura del libro – come quelli di Melchisedec e il Saladino (I 3), di Bergamino e Cangrande della Scala (I 7), o di Tebaldo degli Elisei (III 7) per arrivare fino alla Lisa prima inferma per il suo amore irrealizzabile verso il re Pietro d'Aragona e poi consolata anche grazie alla «canzonetta» composta per lei dal musico Minuccio (X 7); tutte quelle vicende narrate nel *Decameron*, insomma, in cui le *fictiones*, se bene interpretate, arrivano a riorientare, talvolta letteralmente a salvare la vita delle loro fruitrici e dei loro fruitori. È in questo processo che muove dalla lettura alla vita, in cui la creazione letteraria non si limita ad indicare una 'retta via' pensata filosoficamente, ma possiede anche la funzione psicagogica di trasmettere al lettore-interprete l'impulso ad accordarsi, che, secondo Veglia, dobbiamo leggere uno dei primi significati di quella volontà di consolare gli afflitti posta dal *Proemio* dell'autore come l'*umana* ragione della sua opera.

Limitandoci qui a notarlo di sfuggita, è questa un'idea di letteratura tanto simile a quella difesa da Boccaccio in termini teorici negli ultimi due libri della *Genealogia Deorum Gentilium*, da suggerire l'opportunità di un definitivo ripensamento – già

avviato tra l'altro da molti altri studi boccacciani – di quella scansione dell'opera del Certaldese che istituisce una netta cesura tra le opere narrative in volgare e la sua produzione erudita, teorica e moralistica in latino. Andrà, quindi, sicuramente contato tra i molti meriti dell'edizione curata da Veglia pure quello di aver suggerito, quasi a latere della sua innovativa interpretazione del *Decameron* – e, si rischi pure di ripeterlo per non tradire l'etica del suo lavoro, innovativa non certo perché ambisca alla violenza di una rivoluzione, ma perché definisce nelle note puntuali al testo un disegno dell'opera già adombrato da una ricca stagione di studi – anche una riconsiderazione complessiva della storia dell'opera del suo autore. Seguendo un'altra delle linee del commento di Veglia si scopre che in fondo anche l'idea sulla natura allegorica della poesia, espressa sempre nella *Genealogia*, che ad alcuni è sembrata escludere un'opera a volte detta 'mezzana', che ha nel 'realismo' una delle sue cifre dominanti, dal dominio della riflessione teorica di Boccaccio ed allontanarla dalla sua ultima concezione della letteratura alta, non è poi così aliena dal *Decameron*.

Non è leggendo alla *milanese*, parafrasando lo stesso Boccaccio che ironizza sui limiti d'intendimento dimostrati da alcuni dei novellatori nella loro interpretazione esclusivamente letterale della canzone intonata da Lauretta a conclusione della Terza Giornata (cfr. la nota *ad locum* di Veglia, p. 444), che può essere attinto a pieno il significato della forma di vita rappresentata nell'invenzione della brigata. Al di là delle fontane attorno a cui si dispone il cerchio dei novellatori, nell'estetica dei giardini che ospitano la loro vita quotidiana, la cui perfezione naturale è in totale armonia con la «non piccola utilità» che si può ricavare da due «mulina» (cfr. la nota al testo 25, p. 327) messi in azione da una splendida sorgente d'acqua, o nella serie di gesti e rituali così realistici e allo stesso tempo carichi di suggestioni simboliche come l'immersione delle giovani donne nel «chiarissimo» laghetto della Valle delle Donne, il commento di questa nuova edizione insegna a scorgere i segni di un significato altro. Un *allon* che non vuole assolutamente essere inteso come un'«interpretazione sovrapposta alla realtà», che si sostituisca alla sua «percezione concreta» (cit. dalla nota al testo 31, p. 444), ma come un'«allegoria tattile», un «qualcosa di incognito e indistinto, ma pur certo» (cit. dalla nota al testo 38, p. 445) alluso nelle pieghe della realtà rappresentata. «Naturalmente allegorico, allegoricamente naturale» (ivi) è, insomma, il racconto dell'esperienza di vita dei giovani della brigata che, nella loro «eroica normalità» (cit. dalla nota al testo 118, p. 49) si scoprono intaccabili dalla *perversità di tempo*, sempre potenzialmente a distanza di una gita dal «Paradiso che si potesse in terra fare» (cit. III, *Introduzione*).

Prestando un'attenzione rigorosa ad ogni sfumatura del testo, l'apparato di note ammonisce poi dal ridurre l'esperienza edenica della brigata alla dimensione meccanica di un facile idillio. Costruita su un complesso equilibrio tra *ordo* e *libertas*, individuato dall'esegesi di Veglia come una delle molte cifre di un'opera-mondo che al suo interno contiene anche una profonda riflessione di natura giuridica (basti qui rimandare al discorso proemiale che di fatto inaugura il reggimento di Pampinea o alla novella di Madonna Filippa con le rispettive note *ad locum*), l'armonia tra i giovani novellatori nasce dal dialogo dinamico tra dieci caratteri ben definiti e a volte deve essere quasi 'ricontrattata'. È nella figura di Filostrato e nella sua dolorosa, quasi narcisistica, frustrazione del desiderio amoroso che lo porta ad imporre il tema tragico della Quarta Giornata, che il commentatore scorge il granello forse più pericoloso per gli ingranaggi della lieta vita della brigata. E con sapiente capacità di accompagnare il testo nella lenta formazione dell'ordito del suo senso, Veglia scopre al lettore la profondità psicologica

dei componenti della brigata: solo all'altezza della quarta novella della quinta giornata il riso di «ciascuna donna» segnerà l'avvenuta catarsi dallo stato di afflizione in cui le narrazioni degli amori ad infelice fine avevano indotto gli animi delle giovani innamorate (cfr. *Decameron* V 4, 2 con commento *ad locum*).

Sicuramente non tutti gli studiosi e lettori del *Decameron* concorderanno con ognuna delle interpretazioni proposte dall'apparato esegetico per le novelle; probabilmente alcuni preferiranno continuare a leggere una maggiore opacità nella varietà dei casi narrati, a pensare che il loro significato non si possa illuminare del tutto nel loro rapporto – rapporto che Veglia scopre così profondo – con l'organismo macro-strutturale del libro; tuttavia a chi scrive pare innegabile che il serrato dialogo ermeneutico con l'opera istituito dal commentatore, la sua rigorosa tensione verso la messa in relazione delle varie *partes* con il *totum* del *liber*, riesca a pieno nell'offrire al lettore una nuova sensibilità, una maggiore attenzione al peso che ogni singolo elemento del testo gioca nella composizione del significato complessivo dell'opera. Si alluda qui soltanto ad un caso che vuole essere esemplificativo della rilevanza che il commento di Veglia restituisce a dettagli anche all'apparenza minimi per la penetrazione nel senso globale del *Decameron*. Dopo la quarta novella della *Giornata IX* che ha come protagonista Cecco Angiolieri le note invitano ad indugiare sulla sorprendente reazione, quasi di indifferenza, mostrata dalla brigata nei confronti del racconto. Significativo segno – invita a coglierlo Veglia – di un nuovo rischio di incrinatura nell'armonia della brigata, nonché della distanza della loro «gioia aristocratica» dalla violenza carica di risentimento di un certo stile burlesco di cui Boccaccio poteva amare lo «sperimentalismo verbale», ma non, semplificando molto i termini della questione, la visione del mondo (cfr. *Nota esegetica*, p. 1055).

Anche una novella breve come la IX 4, dunque, si scopre utile ad illuminare per contrasto il *Kunstwollen* di un autore che sin dall'*Introduzione* avverte sulla sua sensibilità alle eredità dei retaggi familiari, avviando una strada, sulle cui tracce il commento rende ben sollecita l'attenzione, che attraversa tutto il *Decameron* – qui si alluda solo ai nobili scialacquatori del patrimonio familiare della III 2; o alla figura del padre di Lodovico della VII 7, nobile fattosi mercante per disgrazie economiche che vuole però per il figlio (si allontani ancora un po' dall'opera la sempre più discussa definizione di «epopea dei mercanti») – un'educazione aristocratica; e per il quale il comico, raramente declinato nella sua versione più violentemente satirica, pare giocare piuttosto la funzione eversiva di smascheramento delle contraffazioni storiche di un disordine istituzionalizzato come ordine – questo è, se non ci si inganna, il senso che Veglia convince a leggere nelle numerose novelle che satireggiano le ipocrisie dei religiosi –, proponendone un'idea di rinnovamento, verrebbe da dire, dall'interno.

Con troppe altre parole per questa sede, sarebbe giusto soffermarsi anche sullo stile di questo commento, al quale in alcuni luoghi piace far dialogare il testo di Boccaccio direttamente con la voce di altri scrittori, offrendo preziose suggestioni alla lettura: già anticipata la citazione da W.B. Yeats della «multifigurata vita del mondo», è con William Blake che Veglia trova la suggestiva e calzante definizione degli «ecohing green» per i *loca amoena* in cui si svolge la vita della brigata, oppure è con Marcel Proust che si è invitati ad apprezzare come il *Decameron* dia vita e dignità umana a personaggi di ogni estrazione sociale, a quella «grande democrazia silenziosa» che va dallo scaltro palafreniere del re Agilulf fino alla sublime figura di Griselda, passando per la prostituta Niccolosa e Cisti Fornaio. Ma anche meno note pagine storiografiche erudite, spesso dimen-

ticate dagli studi più moderni, come quelle della settecentesca *Istoria del Decamerone* di Domenico Maria Manni vengono recuperate all'interno della ricchissima prospettiva interpretativa sviluppata dal commento, che individua le radici dell'*inventio* delle novelle – si indica qui un'altra delle sue linee principali – nell'adesione alla verosimiglianza storica, piuttosto che nell'allusività letteraria.

Preziosissimi, infine e dovendo tralasciare molti altri aspetti del ricchissimo commento di Veglia, paiono gli scorci aperti da alcune delle note esegetiche poste in calce ad ogni novella sul contesto storico-politico e culturale in cui si muoveva l'autore del *Decameron*. Grande rilevanza politica, si scopre sottesa, ad esempio, al contenuto del celebre discorso di Ghismonda sulla nobiltà, che radicalizza le posizioni sulla gentilezza d'animo già espresse dai Poeti dello Stilnovo, secondo Veglia proiettandosi anche verso l'orizzonte politico di una Firenze recentemente scossa dal drammatico governo del duca Gualtieri di Brenne e con l'intento di proporre una nuova prospettiva di concordia sociale e di pace. Potrebbe risultare, invece, forse meno convincente ad altri studiosi, ma ha comunque l'innegabile merito di contribuire alla ridiscussione dei rapporti tra Boccaccio e Petrarca inaugurata da studi recenti (tra i quali ancora importanza primaria hanno contribuito dello stesso Veglia) l'interpretazione offerta dall'esegeta della difesa dell'Autore nell'*Introduzione* alla *Giornata IV*, che vede nella rivendicazione di Boccaccio della figura delle donne – e non direttamente delle Muse – come fonte di ispirazione della sua poesia una polemica diretta con il Poeta laureato ed una sua presunta idea di letteratura e di umanesimo. Non è qui possibile entrare a fondo nella questione e non si può che segnalare una volta di più nell'apparato di note esegetiche *ad locum* (pp. 455–64) l'ampiezza della prospettiva ermeneutica che Veglia costruisce intorno al *Decameron*; la profondità di un disegno esegetico che per la sua stessa ampiezza non potrà che suscitare pareri discordanti su alcuni dei suoi singoli punti, ma che in ogni suo tratto è composto dalla rigorosa e fine attenzione di uno sguardo teso ad illuminare l'opera, oltre che nelle sue linee strutturali interne, anche nel suo significato cruciale all'interno della complessa storia del suo autore e, poi, allargando il campo, in quella della letteratura italiana ed europea.

[Tommaso Lombardi]

* Niccolò Tommaseo, *Canti Corsi*, a cura di Annalisa Nesi, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore («Biblioteca di Scrittori Italiani»), 2020

Pubblicati in quattro volumi nel 1841–1842 a Venezia (presso Girolamo Tasso), i *Canti popolari toscani corsi illirici greci* raccolti e illustrati da Niccolò Tommaseo sono un documento eccezionale nella storia letteraria italiana da diversi punti di vista: per la piena rivalutazione della poesia popolare, inquadrabile nel contesto del romanticismo europeo (basti fare il nome di Claude Fauriel, i cui *Chants populaires de la Grèce moderne* sono alla base dei *Canti Greci* di Tommaseo); per l'inedita apertura alla comparazione etnografica e linguistica, volta a ricercare i segni di una mediterraneità condivisa nelle zone liminari d'Europa (Corsica, Grecia, Dalmazia); per una sensibilità – certo ancora

germinale – ai problemi posti dalla restituzione del testo popolare che, declinandosi in Tommaseo secondo modalità che oggi diremmo senz'altro 'prescientifiche', aprì tuttavia la strada alle successive riflessioni di studiosi che alla poesia popolare dedicarono capitoli fondativi della 'nuova filologia' (si pensi al magistero di Alessandro D'Ancona, alla cui scuola si formò Michele Barbi).

Presso la Fondazione Pietro Bembo (Guanda Editore), per la prestigiosa «Biblioteca di Scrittori Italiani» diretta da Pier Vincenzo Mengaldo e Alfredo Stussi, è ora uscita l'edizione critica e commentata dei *Canti Corsi* a cura di Annalisa Nesi, studiosa da lungo tempo sia di Tommaseo, sia delle varietà linguistiche della Corsica. I *Canti Corsi* sono il secondo dei quattro volumi previsti nel piano di edizione, coordinato e diretto da Francesco Bruni, di tutti i *Canti popolari* di Tommaseo: il primo volume dei *Canti greci* è uscito nel 2017 per le cure di Elena Maiolini, mentre del 2008 è l'edizione di *Scintille* (proemio alla raccolta del 1841) curata da Francesco Bruni.

Dell'edizione qui recensita colpiscono immediatamente la ricchezza delle informazioni e la loro sistemazione in un'articolazione complessa ma ben architettata, che merita ripercorrere globalmente prima di esaminare più da vicino il volume. Dopo l'*Introduzione* (pp. VII-LXXX) e la *Nota al testo* (pp. LXXXI-XCI, con ampia bibliografia alle pp. XCIII-CXXX), il testo critico si dispone su più livelli. In corpo maggiore si legge il prosimetro di Tommaseo, restituito in modo quanto più possibile fedele alla disposizione del testo nell'edizione originale (1841), ma accompagnato da una suddivisione in capitoli (indicati dal numero romano progressivo) e paragrafi (in numeri arabi) che consente il rimando alle note di commento della curatrice, inserite in corpo minore alla fine di ciascun capitolo (per le poesie, si rimanda anche al numero di verso, indicato di 5 in 5 nel testo critico); si tengono in questo modo distinte le note di Tommaseo, riportate, giusta la *princeps*, a piè di pagina. Al testo dei *Canti* segue un ricco apparato di *Indici*, che si rivelano in verità ben più che tali (complessivamente ammontano a un centinaio di pagine). In apertura, si trovano le *Biografie* (pp. 841-57) degli scrittori, intellettuali, uomini politici con i quali Tommaseo fu in contatto o i cui nomi ritornano nei *Canti*, e insieme delle figure storiche evocate nell'opera (la presenza di questa sezione ben dimostra come il volume non sia soltanto un'edizione critica commentata dei *Canti Corsi*, ma offra la ricostruzione a tutto tondo di un'epoca e di un ambiente). Seguono quattro indici *stricto sensu*, in particolare: l'*Indice delle parole annotate* (pp. 859-91), che di fatto è anche un glossario, in cui si trovano le voci esaminate dalla curatrice nel commento; l'*Indice dei luoghi* (pp. 893-901) e *dei nomi citati nei «Canti Corsi»* (pp. 903-15); infine l'*Indice dei nomi* (pp. 917-27) citati nell'*Introduzione* e nel commento.

Vale la pena ancora aggiungere una considerazione circa l'indice dei *Canti Corsi*, molto opportunamente allestito dalla curatrice (Tommaseo non lo aveva previsto), all'interno del quale, in corrispondenza di ciascun capitolo, si trova un breve titolo che informa sui contenuti essenziali; ciò in parziale deroga alla scelta di Tommaseo di non inserire quasi mai titoli all'interno del testo (fanno eccezione solo le sezioni finali dell'*Appendice* e dei *Proverbi Corsi* e due novelle di Salvatore Viale nella prima parte). Per fedeltà all'edizione del 1841, i titoli non sono riportati nel testo critico ma per l'appunto nell'indice generale, il che facilita notevolmente la consultazione. In effetti, uno dei problemi che si può porre nell'allestire un'edizione critica dei *Canti Corsi* dipende dalla natura stessa dell'opera: esempio, nella vastissima produzione di Tommaseo, della sua febbrile (talvolta anche disordinata) attività intellettuale. La composizione si presenta come un flusso libero «dominato da quanto di volta in volta [Tommaseo]

ritiene possa concorrere a far conoscere, in modo il più possibile “intero”, il popolo corso» (p. XXXIX). Si tratta dunque di un'opera *sui generis*, che Annalisa Nesi ha saputo restituire e valorizzare in tutta la sua complessità.

Tre sono le parti in cui si dividono i *Canti Corsi*, di ampiezza diseguale: la prima parte (I-CXXXVIII) è la raccolta vera e propria, più meditata e nel complesso armonica, «ricca della partecipazione emotiva di Tommaseo» (p. I); seguono un'*Appendice* (CXXXIX-CLVII) e un'ultima sezione di *Proverbi Corsi* (CLVIII-CXCI), che peraltro non si può escludere (come osserva Nesi a p. XLVII e n. 130) che fossero state aggiunte da Tommaseo anche per completare il quinto fascicolo dell'opera (rispetto ai quattro inizialmente previsti). Ciò, d'altra parte, non ne diminuisce l'importanza, soprattutto dei *Proverbi*, che costituiscono la prima raccolta edita della tradizione paremiografica còrsa (pp. XLVII-XLVIII).

Come anticipato, la prima parte dei *Canti Corsi* non ha titolo, né si articola in sotto-sezioni divise per argomento (come avviene nei *Canti Toscani*). Piuttosto, i componimenti si inseriscono in un «discorso ininterrotto» all'interno del quale «diventano testimonianza degli aspetti antropologici e culturali che il discorso stesso illustra e commenta» (pp. XXXVII-XXXVIII). La scelta del prosimetro consente dunque a Tommaseo di inserire le poesie all'interno di un tessuto interpretativo svincolato dall'ordine tematico. Il potenziale effetto centrifugo di una prosa a tratti eterogenea e discontinua è d'altronde evitato grazie alla presenza di «filì conduttori» privilegiati da Tommaseo, fra i quali l'importanza accordata ai canti in dialetto (il tasso di dialettalità va aumentando dalle prime poesie in avanti), la condanna dei governi esterni dell'isola (Genova, Francia) e, soprattutto, il riconoscimento dei legami profondi fra Corsica e Italia, evidenti in primo luogo nella lingua.

Il còrso è infatti «lingua possente, e de' più italiani dialetti d'Italia» (I 19, p. 5) e così – scrive Tommaseo in apertura – «hanno un bel dire i Francesi: ma Corsica è Italia» (I 7, pp. 3-4). Come illustra Annalisa Nesi nel paragrafo V dell'*Introduzione* (*Il corso e le altre lingue*), dal commento di Tommaseo emerge un'idea del còrso come «depositario di toscanità antica, luogo privilegiato della conservazione e della continuazione di forme appartenenti a scrittori toscani dei primi secoli» (p. LXII). Una lingua preservatasi schietta e pura per Tommaseo, che ama ricercarne l'essenza più genuina non nelle varietà di città (Bastia in Corsica come già era Firenze in Toscana) ma piuttosto nelle zone più recondite, talvolta impervie, mete di escursioni che consentono a Tommaseo di entrare in contatto con la realtà isolana più autentica (il «Pomonte», o «di là dai monti», in Corsica come già erano le montagne del Pistoiese in Toscana). A una naturale espressività della lingua còrsa Tommaseo fa anche risalire la propensione alla poesia dei còrsi, descritti peraltro non solo e non tanto come un popolo rude, legato a rituali 'primitivi' come la vendetta – tema ricorrente delle poesie, insieme a quello strettamente legato del banditismo – ma anche incline alla gentilezza (da cui l'aggiunta di alcune poesie d'amore nell'*Appendice*) e alla cultura. Per esempio, l'immaginario 'romantico' del bandito d'onore si completa in Tommaseo con l'idea del bandito che legge poesie: come Galvano, che porta nella sua bisaccia «le canzoni del Petrarca» (II 19, p. 13).

La componente dialettale dei canti è da valutare con estrema cautela, dal momento che in tutta l'opera «domina l'adesione a un modello estetico di rappresentazione della tradizione popolare e non certo l'idea moderna di fedeltà al dettato del testo e alla lingua» (p. LVII). Tommaseo, pur avendo una posizione più sensibile e avvertita rispetto

ai criteri ‘interventisti’ difesi dal suo principale collaboratore e amico, Salvatore Viale, si colloca pur sempre (come si ricordava in apertura) ‘al di qua’ della nuova filologia applicata al testo popolare, che maturerà soltanto nelle generazioni successive. Inoltre, insieme alle poesie in dialetto (circa un centinaio), Tommaseo include nella raccolta anche alcuni componimenti in lingua italiana – di autori còrsi da lui stimati, Viale *in primis*, ma anche anonimi – e prose italiane di autori còrsi, in particolare tre novelle di Viale e una di Giovan Vito Grimaldi (nel testo critico, si mantiene la scelta di Tommaseo di riportare le prose altrui racchiudendole entro virgolette basse «»).

Merita a questo punto soffermarsi brevemente sulla tipologia dei canti e sulle loro ‘fonti’, se così le si possono definire. Il nucleo più consistente è rappresentato dai canti funebri, o *vóceri* – la parola è oggetto di un importante approfondimento lessicale della curatrice alle pp. LXIII-LXVI. In misura minore, sono presenti ninnenanne, che Tommaseo ritiene tuttavia meno efficaci dei voceri, serenate rusticali, un canto di lavoro, dialoghi parodici o scherzosi, componimenti canzonatori. Il debito di Tommaseo nei confronti di quanti lo avevano aiutato nella raccolta è riconosciuto da lui stesso nell’opera, nella quale si leggono i nomi, fra gli altri, di Giovan Vito Grimaldi, Giuseppe Multedo, il consigliere Capel, i fratelli Viale: Salvatore e Luigi, che, aggiunge Tommaseo, «di cure amorevoli consolarono il mio soggiorno nell’isola» (III 2 n. 1, p. 39).

Il già più volte ricordato Salvatore Viale – che Tommaseo aveva incontrato al Vieux-seux nel 1833, e che per primo lo introdusse all’interno del circolo intellettuale di Bastia – fu in effetti centrale nella genesi dei *Canti Corsi* (si veda in particolare il paragrafo IV dell’*Introduzione, Il ruolo di Salvatore Viale*). È Viale che procura a Tommaseo la maggior parte dei testi, molti dei quali, inediti, figureranno anche nella propria, successiva raccolta dei *Canti popolari còrsi con note* (Bastia 1843). È con Viale che Tommaseo avvia un fecondo dialogo intellettuale, in cui la frequente divergenza delle opinioni circa lo stile, la consistenza della raccolta o la disposizione del materiale non impedì la franca collaborazione fra i due (importante in questo senso la documentazione conservata alla Bibliothèque Patrimoniale Tommaso Prelà di Bastia: cfr. pp. LIII-LIV). Infine, a Viale si devono una serie di suggerimenti sul testo ormai pubblicato dei *Canti Corsi*, in vista di un’eventuale riedizione (mai realizzata): l’*Abbozzo d’una mia lettera a Nic. Tommaseo sui canti còrsi da lui illustrati dei primi di Maggio 1842*, è contenuto nel manoscritto di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuove accessioni, cass. 1149, ins. 18, testimone valorizzato da Annalisa Nesi, che cita le osservazioni di Viale nelle note di commento (cfr. pp. XC-XCI).

Tommaseo recepì in parte i suggerimenti di Viale: lo testimonia il postillato autografo conservato anch’esso alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Tommaseo 202). Si tratta dell’esemplare dei *Canti Corsi* (1841) annotato da Tommaseo in vista di una ristampa, mai uscita. Le annotazioni non si limitano alle correzioni di refusi o al perfezionamento delle note sulla scorta di alcune indicazioni di Viale, ma consistono anche in interventi non sistematici sulla grafia dell’italiano e sulla lingua delle poesie nella direzione di una maggiore aderenza al dialetto. Il postillato attesta dunque l’ultima volontà dell’autore: per questo motivo, Annalisa Nesi sceglie giustamente di restituire il testo critico dei *Canti Corsi* basandosi sì sull’edizione del 1841, ma tenendo appunto conto dove necessario delle correzioni autografe di Tommaseo. Altri interventi sul testo critico sono puntualmente segnalati e commentati nella *Nota al testo* (pp. LXXXV-LXXXVIII); segue (alle pp. LXXXVIII-XCI) la descrizione dei criteri editoriali, ispirati a un principio di rispetto dell’edizione 1841, ma con opportune eccezioni volte ad assicurare una

maggiore leggibilità e facilità di consultazione: per esempio, uniformazione ed esplicitazione fra quadre dei riferimenti alla *Divina Commedia*; integrazione della traduzione per le citazioni latine e francesi; alcuni interventi mirati sull'uso del corsivo e dei diacritici.

Un'ultima considerazione va riservata alla genesi dei *Canti Corsi* e alla loro contestualizzazione nella biografia intellettuale di Tommaseo. L'interesse per la poesia popolare – una fonte viva che «sgorga» dalle passioni contrapposta alla sterile «poesia delle scuole» (cfr. p. IX n. 1) – matura in Tommaseo fin dagli anni Trenta; si perfeziona durante il soggiorno in Corsica del 1838-1839; diventa impegno sistematico negli anni Quaranta. Tommaseo a quel punto è a Venezia, e lavora sui materiali che aveva raccolto sull'isola. Allestisce in breve tempo i quattro volumi dei *Canti popolari* integrando fino all'ultimo il materiale che dalla Corsica (soprattutto da Viale) riceveva grazie alla mediazione di Vieuxseux, nella ferma volontà di non voler lasciar indietro niente che riguardasse l'isola e il suo popolo (la fretta imposta dall'uscita in fascicoli non consentì un'adeguata revisione formale su tutta l'opera, il che peraltro giustifica gli interventi in sede di edizione critica di cui si è detto sopra).

A volume pubblicato, Tommaseo, come si è visto, continua a lavorare sui *Canti Corsi*. Né il suo interesse e amore per l'isola si esaurirono in quella fase. Nel 1846 escono le *Novelle Corse* e le *Lettere di Pasquale Paoli*, il quale diventa ormai incarnazione di un mito: quello dell'«eroe indomito [...] rappresentativo [...] di un popolo capace di eroismo e di opposizione all'ingiustizia» (p. XII). Ancora due decenni più avanti, Tommaseo ritorna sulla Corsica in *Salvatore Viale e la Corsica* («Archivio Storico Italiano», n.s. XV/2 [1862], pp. 3-29) e negli scritti *La donna e la famiglia in Corsica* (in *La donna. Scritti vari editi e inediti*, Milano, Giacomo Agnelli, 1868), in cui si ritrovano anche alcune sezioni dei *Canti*, e infine *Italia, Corsica, Francia. Le cospirazioni, gli esilii, le morti* («Nuova Antologia», XIX, [1872], pp. 774-98 e XXI, pp. 753-79).

Merita sottolineare che uno dei molti pregi dell'edizione curata da Annalisa Nesi è proprio quello di aver restituito i *Canti Corsi* a un progetto complessivo di Tommaseo, portato avanti lungo tutta la sua vita, di valorizzazione non solo della poesia di tradizione orale, ma anche della storia e della cultura còrse, sentite come parte integrante della storia culturale e linguistica italiana.

[Fiammetta Papi]

* Federico Casari, Carlo Caruso, *Come lavorava Carducci*, Roma, Carocci, 2020

A chi si rivolge questo libro? Rispondono gli stessi curatori della collana che hanno indicato nelle prime pagine i criteri da seguire agli autori per realizzare il libro. In primo luogo è un ottimo strumento di lavoro per studenti e studiosi a digiuno di filologia d'autore da applicare all'opera di Carducci. Le informazioni fornite sono tutte di qualità. Gli autori inoltre non dominano soltanto i modelli teorici ma hanno lavorato direttamente sulle carte e questo rappresenta un valore aggiunto non riscontrabile facilmente nei manuali. Il libro è una 'scorciatoia' assai preziosa per il neofita senza il quale dovrebbe ripercorrere da solo la complessa e intricata via della filologia carducciana. Utile anche allo studioso esperto sia per le novità contenute, sia perché ritrova ben

organizzato il metodo di lavoro che già conosce. Nella sezione *Bibliografia*, oltre alle tradizionali informazioni sull'opera di Carducci, sono registrate le pubblicazioni più recenti della nuova Edizione Nazionale che ha già stampato le edizioni critiche dei primi volumi di poesia (da *Levia Gravia* alla recentissima *Juvenilia*) e sei «carteggi» del poeta che integrano, meritoriamente, la prima Edizione delle lettere sprovvista delle missive degli interlocutori di Carducci. Si trova infine una rassegna aggiornata e ben selezionata della bibliografia critica. Il libro è corredato anche di 4 utili *Riquadri* sintetici sulle raccolte e di 5 *Figure* con foto di Casa Carducci e di stampe e autografi di poesia. Manca un indice che permetta di consultarli agevolmente.

Il primo capitolo, che fornisce un inquadramento generale sull'opera e sulla vita di Carducci, si apre con un'osservazione significativa per comprendere «come lavorava Carducci» e indica tra le righe il lavoro che la critica è chiamata a svolgere. Con le *Poesie* del 1901 Carducci stesso ha fissato l'ultima volontà sulla disposizione della sua opera ma così facendo ha cancellato le tracce delle raccolte precedenti e oscurato la storia, da ricostruire in buona parte, della loro formazione e trasformazione. Questo importante aspetto verrà ripreso più volte e trattato in un paragrafo dedicato. Una volta messe a fuoco le molteplici attività letterarie di Carducci e il suo fondamentale archivio, s'incontra un'altra indicazione di metodo, scontata forse per gli studiosi ma preziosa per i giovani critici: il rilievo dell'epistolario, specie se riferito alla consuetudine di Carducci di inviare i propri scritti poetici, e non solo, a una cerchia di lettori fidati con cui è in dialogo costante. L'epistolario è una miniera di informazioni per il critico, serba infatti testimonianze di grande risalto «per lo studio documentario della sua opera [di Carducci] nel momento della genesi, ed è in questo senso oggetto di indagine tanto indispensabile quanto possano esserlo le carte autografe attestanti il lavoro redazionale sulle poesie» (p. 14). Così come, ancora, i curatori non hanno trascurato di sottolineare l'importanza del «criterio cronologico» per la ricostruzione delle vicende testuali.

Dopo l'introduzione, gli autori si concentrano sul laboratorio di Carducci costituito dal suo archivio e conservato presso la Casa di Bologna del poeta. Il secondo capitolo è dedicato interamente alla sua descrizione e risulta essenziale per chi sia chiamato allo studio e alla consultazione delle carte. Carducci stesso radunò in cinque grandi serie la sua produzione. Le cartelle delle prime due sono di poesia e di prosa; il resto raccoglie l'attività di professore, i documenti privati, il carteggio. Tutti gli autografi sono contenuti in 80 «cartoni» ordinati dall'archivista Sorbelli che curò tra l'altro il *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci*, ancora oggi guida indispensabile per l'accesso alle carte. Per rimanere alla lirica, gli autografi di tutte le poesie si trovano nei primi tre cartoni e vanno dal 1848 al 1900. Segue un'esposizione chiara del materiale: le carte di ogni poesia si trova dentro una cartellina sulla quale Carducci segnò note essenziali (data, descrizione, titolo). Si dà conto infine della «fenomenologia» della scrittura di Carducci e dell'andamento per un aiuto alla decifrazione. Dopo quello sui carteggi, il paragrafo sulla *recensio* d'autore chiude il capitolo ponendo una questione sul «formarsi» delle raccolte già accennato.

La terza parte illustra la biblioteca di Carducci, rimasta intatta alla sua morte per consistenza e disposizione dei libri. Si danno nozioni storiche sulla sua costituzione e si descrive il patrimonio dei 40.000 volumi; vi sono prime edizioni, stampe rare, incunaboli preziosi, molte cinquecentine e alcuni manoscritti. Si indicano inoltre i generi letterari e le collane contenute nelle librerie che occupano tutta la casa. Disporre della

biblioteca di Carducci è, ovviamente, una grande risorsa che permette ricerche e indagini. Per fare un esempio, nel caso di studi sulle fonti delle poesie di Carducci, o di «riscontri» come li chiamava con semplicità e ironicamente Domenico De Robertis, può essere dirimente, specie con autori minori o insospettiti, scoprire che l'opera indagata è nella biblioteca. Anche la presenza del libro, a sua volta, può diventare 'riscontro' probante. Altro esempio di fruizione è fornito dai curatori che hanno riprodotto annotazioni di Carducci sul libro *le Rime di Alessandro Guidi* da lui posseduto. Ancora, sarebbe interessante condurre uno studio sistematico sui volumi della biblioteca alla ricerca di annotazioni di Carducci da rapportare alla sua attività di critico e, con risultati più fecondi e inattesi, di poeta.

Centrale per importanza 'tecnica' il capitolo *Sulla scrivania* che, cominciando a entrare nell'officina di Carducci, ripercorre la «storia dei libri di poesia di Carducci» che giustamente lamenta Casari non esistere ancora. Come è naturale, l'esame inizia dalle prime raccolte implicate con l'eteronimia di Enotrio Romano per arrivare fino al 1880, data in cui si ravvisa «un vero spartiacque» letterario. L'utile *Riquadro 3* (pp. 69-70) riassume «le raccolte poetiche di Giosuè Carducci/Enotrio Romano» pubblicate «prima del 1880»: si va dalle *Rime* del 1857 fino alle *Odi barbare di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)* del 1877, giusto per dare qualche titolo. Gli ultimi paragrafi sono dedicati alle edizioni della seconda «fase» che coincidono con i volumi di poesia canonici, poiché da lui canonizzati, di Carducci. Si tratta dei libri celebri (da *Juvenilia* a *Rime e ritmi*) che, dopo alterne vicende editoriali, troveranno sistemazione definitiva con la doppia edizione del 1901 e 1902.

Questo capitolo però pone anche questioni centrali sul metodo di studio. Ne esamino un punto solo emerso più volte lungo il libro. Si può fare la storia dei singoli testi ma non delle raccolte con l'archivio d'autore perché non dà informazioni sul «progressivo formarsi e dissolversi dei libri di poesia». Questa la tesi sostenuta. Ne consegue che «per mettere a fuoco il laboratorio carducciano, dunque, occorre partire [...] dalle raccolte di poesia a stampa piuttosto che dai singoli testi autografi conservati» nell'archivio (p. 65). Condivido pienamente l'assunto e a conferma rimando al mio articolo sulle «migrazioni» del 2007 citato dagli stessi autori. Non si può che partire dai dati esistenti per lo studio sulla formazione delle singole raccolte in assenza di documenti d'archivio e questi dati di fatto sono le edizioni a stampa. L'analisi più feconda a mio avviso per conoscere come lavorava Carducci sul piano macrostrutturale è lo studio «diacronico» delle edizioni a stampa. È questo lo studio che permette di ricostruire senza istruzioni d'autore il «progressivo formarsi» dei libri. Ma con una precisazione in più. Il cuore del lavoro, condotto cronologicamente, è il confronto. Senza questo lavoro di comparazione tra edizioni diventa difficile osservare come l'edizione precedente fosse per Carducci la base di lavoro per il montaggio della successiva. È in questo modo che si assiste alla rimodulazione delle sezioni e delle sequenze. Riformulazione che non riguarda solo lo stile più adatto e la combinazione più lucida ma concerne, in ultima analisi, l'assetto «ideologico» che Carducci volle imprimere alla nuova edizione rispetto alle precedenti per raggiungere infine la forma finale, l'opera che rispecchiasse il più fedelmente possibile l'ultima volontà.

Il capitolo prosegue con l'analisi di *Pianto antico*. Caruso ne ricostruisce la storia redazionale esaminando a rallentatore le varianti che perfezionarono la poesia e che sono testimoniate dagli autografi. Si mostra bene tra l'altro quanto il processo di correzione sia strutturale: la modifica di un elemento tocca il quadro metrico e sintattico e

si ripercuote a cascata nelle zone distanti del testo. Siamo entrati così nel laboratorio di Carducci con le armi della filologia.

Rispettando la volontà propedeutica della collana, il libro si chiude con un esempio pratico di edizione illustrando in questo modo le fasi del lavoro ecdotico. Casari sceglie la poesia barbara *Dinanzi alle terme di Caracalla* per fornire uno saggio di edizione critica. Dopo le indicazioni sull'occasione e una rapida esegesi del testo, con notizie inedite, si passa all'esame dei testimoni manoscritti e si danno i criteri di trascrizione. Segue il censimento delle quattro edizioni a stampa utilizzate e con la scelta della lezione a testo (la *princeps* del 1877), insieme all'apparato di varianti in calce, si dà l'edizione critica che registra la storia evolutiva della lirica. L'ultimo passaggio è dedicato alla descrizione del «manoscritto A» con annessa trascrizione a stampa e riproduzione fotografica dell'autografo che permette così di ripercorrere le fasi della trascrizione.

[Franco Castellani]

★ Benedetto Croce, *Storie e leggende napoletane*, a cura di Andrea Manganaro, Napoli, Bibliopolis, 2019, 2 voll. (Edizione nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Scritti di storia letteraria e politica, VII)

A 69 anni dalla morte, il nostro tempo e la nostra agenda, intellettuale e culturale, non potrebbero sembrare più lontani da quelli di Croce. È dunque ancora più meritoria e necessaria, in un'età che certo non può più definirsi né crociana né anticrociana, la pubblicazione dell'*Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce* presso l'editore napoletano Bibliopolis. La collana, meritevole per il rigore filologico e l'affidabilità scientifica delle edizioni fornite, ci pare necessaria perché continua a offrire occasione di riflessione, recupero e rielaborazione di una tradizione culturale significativa come la crociana, a partire da un patrimonio di testi preservati e presentati agli studiosi in una forma scientificamente impeccabile. Ultimo dei volumi dell'*Edizione nazionale* appare ora, per la cura di Andrea Manganaro, *Storia e leggende napoletane*, uno dei testi più noti al pubblico colto dei non specialisti del Croce filosofo.

Il libro raccoglie una galleria di personaggi storici, dai grandi ai minori (e perfino ai minimi legati alla cronaca erudita), di personaggi letterari (provenienti sia dal repertorio alto del canone nazionale sia dal vasto patrimonio delle storie orali e leggendarie), di eventi e infine di luoghi, tutti tenuti insieme dal legame comune con l'ambito napoletano, inteso nell'accezione ampia di città e regno napoletani. È insomma il più napoletano dei libri di Croce e una sorta di omaggio intellettuale del filosofo al *genius loci*. Ma c'è molto di più di quello che si può immaginare scorrendo l'indice dei capitoli. *Storie e leggende napoletane* occupa tra i numerosissimi volumi crociani una posizione singolare: non è un'opera di critica letteraria, pur contenendo forse il capolavoro critico del Croce studioso di letteratura (la lettura dedicata ad Andreuccio da Perugia, cap. 2); non è un volume di pura narrazione storica, dato il carattere spurio in questo senso dei materiali confluiti nel libro, né di teoria della storiografia, data la programmatica assenza della riflessione teoretica nell'opera; non è, infine, un volume che contribuisce in alcun modo all'elaborazione delle varie parti della Filosofia dello Spirito. È proprio

la sua atipicità, che ingiustamente si potrebbe liquidare con l'etichetta di 'storia e curiosità erudite', a rappresentare per il lettore odierno la maggiore attrattiva e, forse, l'occasione per tornare a leggere con attenzione uno dei più limpidi scrittori del secolo scorso che la letteratura italiana possa vantare e uno, a tutt'oggi, dei pensatori con cui è necessario confrontarsi, per chi pratica il mestiere delle *humanae litterae*.

A saper leggere, è lo stesso Croce che ci avvia nella giusta direzione sin dalla *Premessa*, il luogo del testo in cui unico, a eccezione di una nota finale apposta al capitolo su Ferrandino (ma solo nel 1942, come segnalato dal curatore, vol. II, p. 357), fa capolino il violento e drammatico orizzonte storico in cui *Storie e leggende napoletane* è concepito e, come chiarisce Manganaro, interamente riscritto. Sebbene siano ormai morti, scrive Croce, coloro con cui condivideva l'«affetto per le vecchie memorie napoletane», gli pare utile conservare memoria del passato e tenere vivo in lui quel «legame sentimentale col passato» che «prepara e aiuta l'intelligenza storica». Siamo nel giugno 1915, come recita la *Premessa*: il 24 maggio l'Italia aveva dichiarato guerra all'Austria e fatto ingresso nel conflitto mondiale. Sei anni prima Croce aveva pubblicato la *Filosofia della pratica*, dedicata al complesso concetto di sentimento, e nello stesso 1915 compone il *Contributo alla critica di me stesso*, singolare autobiografia in pubblico. Le *Storie* e il *Contributo* rappresentano la controparte pratico-letteraria della *Filosofia della pratica*, due esemplari casi di studio del sentimento crociano della storia collettiva e individuale. Se nel *Contributo* infatti Croce sottopone a verifica la dimensione individuale, affettivo-morale, del suo essere intellettuale, nelle *Storie* sottopone a ricognizione l'oggetto di studio che più stimola la sua affettività morale: Napoli e la sua storia. Sullo sfondo di *Storie* e *Contributo*, ad animare e rendere più urgente il bilancio autobiografico dell'uomo e dell'intellettuale, la catastrofe della guerra.

L'edizione presente riproduce «il testo della quarta edizione di *Storie e leggende napoletane* (1948), l'ultima apparsa vivente l'Autore. Nel caso di Croce, l'ultima volontà non coincide però del tutto con l'ultima redazione apparsa mentre egli era in vita, ma è un lascito da lui stesso consegnato. La sua scrittura fu infatti sempre continua rielaborazione, riesposizione mai definitivamente adempiuta. E fino ai giorni estremi della sua esistenza usava allegare «giunte e correzioni» all'ultimo volume pubblicato, prevedendo ancora future ristampe» (vol. II, p. 359). Gli undici capitoli che compongono il libro sono il frutto di una elaborata e costante operazione di scrittura-riscrittura-revisione messa ben in chiaro da Manganaro: «La data posta da Croce in calce ad ogni singolo scritto inserito nel volume è quella della originaria scrittura, non della riscrittura. Significativamente anche l'*Avvertenza* riporta la data dell'inizio dell'elaborazione del volume: "Giugno 1915"». Ed è a questa data simbolicamente densa che si deve fare risalire, come si vedrà, la genesi intellettuale e sentimentale dell'opera, apparsa per la prima volta in volume presso Laterza nel 1919. Tra i capitoli spiccano il ritratto del forestiero perugino Andreuccio a Napoli (cap. 2: *La novella di Andreuccio da Perugia*), quelli di Lucrezia d'Alagno, Re Ferrandino e Giulia Gonzaga (rispettivamente i capp. 3, 6 e 9). Il significato complessivo dell'operazione è reso esplicito dalla disposizione dei capitoli scelta da Croce: i ritratti sono infatti chiusi in abbraccio, che tutti li contiene e ordina simbolicamente, dal capitolo iniziale (*Un angolo di Napoli*) e dai due finali, rispettivamente il decimo (*Passato e presente*, con il suo trittico di giovanili fantasie tra *flânerie* e memoria archeologica) e l'undicesimo (*Leggende di luoghi ed edifici di Napoli*), capitoli a proposito dei quali Manganaro registra con finezza la presenza di un «io narrante» che «grandeggia» (vol. II, p. 367). Nel primo capitolo, *Un angolo di Napoli*, la

memoria prosegue sul filo dell'associazione metonimica, di luogo in luogo, oppure tramite rivitalizzazione simbolica di una traccia documentaria (o di un testimone monumentale: un campanile, una travatura, un portone...), o infine, la via forse prediletta da Croce nell'opera, attraverso la rievocazione degli attori storici che quei luoghi animarono con le loro vite. E così i luoghi danno vita al ricordo delle azioni, ma anche dei gesti quotidiani, dei personaggi che li abitarono, i personaggi alle idee storiche collettive che li ispirarono, o di cui furono incarnazioni individuali, e gli ideali nuovamente ai luoghi in cui gli attori storici, chiamati a dare carne e vita a quei principi, vissero e morirono, ma anche amarono e patirono. Luoghi, persone e ideali, in un ordine mobile che rigoverna continuamente la pagina crociana, danno movimento alla narrazione, pur partendo l'autore da una programmatica semplicità d'impianto narrativo. In particolare l'avvio del volume, il citato *Un angolo di Napoli*, è una memorabile galleria in cui personaggi, luoghi e idee si susseguono in un vortice erudito di memorie apparentemente frammentarie ma in realtà tenute insieme da un lungo piano sequenza che, partendo dal balcone di Palazzo Filomarino («il palazzo, dal cui balcone io guardo», vol. I, p. 14), segue ininterrottamente con un unico movimento il libero spiegarsi della memoria nel tempo e nello spazio, fino a tornare, circolarmente, al palazzo stesso e al presente della scrittura. Il palazzo diventa un dispositivo della memoria attorno al quale risorgono, evocati dall'oblio, accadimenti e personaggi storici significativi.

Il delicato lavoro di scavo filologico svolto dal curatore permette di ricostruire la complessa genesi redazionale del volume. Lo studioso crociano (su Croce, Manganaro ha scritto ampiamente, e si veda in particolare *Il rappezzo ininterrotto. Benedetto Croce tra scritture e riscritture*, Acireale, Bonanno, 2012) sa bene che dietro l'apparente sobrietà delle indicazioni, una scarna annotazione bibliografica o anche una nuda informazione cronologica spesso Croce nasconde complicate costellazioni di letture, di riflessioni e di motivazioni intellettuali. È questo densissimo nodo che il secondo volume di questa edizione, contenente gli apparati che accompagnano *Storie e leggende napoletane*, si occupa sistematicamente di analizzare e sciogliere, con pazienza ammirevole. L'olimpica serenità dell'intellettuale e scrittore Croce, quando c'è, è sempre il frutto di una feroce opera di autocontrollo etico e stilistico, e mai un dato di partenza; non nasce quindi da tiepidezza intellettuale ma da un lavoro redazionale continuo e febbrile, che l'imponente *Nota* al testo (vol. II, pp. 331-66) permette di ricostruire grazie all'ampiezza di elementi informativi e analitici offerti. Nel secondo volume, oltre alla *Nota* e ai *Criteri di edizione* che chiariscono scelte e motivazioni che hanno guidato il curatore nell'approntare l'edizione, sono presenti l'*Apparato critico*, che offre la sinossi delle varianti e aggiunte susseguitesesi negli anni e nelle edizioni, e l'*Indice dei riferimenti, dei rinvii e delle citazioni*, due strumenti preziosi messi a disposizione degli studiosi. L'*Indice* in particolare è arricchito da una sezione (*Indice delle citazioni e dei riferimenti anonimi*, vol. II, pp. 711-28) che permette di seguire lo sviluppo della narrazione crociana attraverso l'intreccio di cripto-citazioni e allusioni disseminate nel testo ma mai scoperte, secondo una prassi cara allo scrittore. Grazie all'enorme mole di dati storici, biografici, testuali ed editoriali raccolti e sapientemente riordinati in una integrale storia del testo, l'edizione critica approntata da Manganaro restituisce *Storie e leggende napoletane* alla produzione maggiore di Croce, liberando l'opera dall'etichetta riduttiva di memorialistica erudita.

L'erudizione è in realtà la passione affettuosa con cui Croce manifesta il suo amore per la città. Chiusa la pagina e riposta l'«amorosa sollecitudine» (vol. I, p. 319) che lo ha spinto a raccogliere leggende e storie napoletane, il filosofo sa bene che il sentimento

del passato non è altro che uno dei modi in cui si esprime l'amore verso quello spazio materno che è luogo che contiene ma anche punto che immette nel tempo, in quel tempo solo che è nostro che è quello della nostra vita. L'unico, ma non per questo piatto e asfittico: ogni storia è storia contemporanea, e per Croce, come troppo spesso si dimentica di aggiungere, la comprensione profonda del proprio tempo è piena intelligenza storica. Ossia: ogni comprensione vera del proprio tempo si traduce in conoscenza storica. Questo è anche il segreto nascosto delle *Storie e leggende napoletane*.

Torniamo al giugno 1915. Come annota Manganaro, «*Storie e leggende napoletane* è un libro scritto da Croce nella piena maturità: concepito e in buona parte steso all'entrata in guerra dell'Italia, nell'estate del 1915; ripreso, ampliato, completato nell'ultimo anno del primo conflitto mondiale, e pubblicato nel 1919. Eppure esso trae origine dagli interessi di studio e dai testi del giovanissimo Croce» (vol. II, p. 333). Nel 1915 la maturazione intellettuale del pensatore è già compiuta. Se ogni storia è storia contemporanea, anche la storia erudita, nella misura in cui si fa vero sapere storico, lo è. La convergenza di queste scritture nella data fatidica del 1915 segnala quindi con forza il significato storico *contemporaneo* che ha nell'animo di Croce la pubblicazione del volume più 'napoletano' della sua sterminata bibliografia: la necessità, etica e intellettuale, di radicarsi nello spirito della patria napoletana, proprio nel momento in cui l'inevitabile sconvolgimento aperto dal conflitto mondiale metteva in dubbio ogni certezza affettiva e ogni materiale sicurezza. Il ritorno a temi e articoli della sua giovinezza non è quindi dettato da curiosità erudita, è invece riscrittura nel presente di un vecchio interesse, ri-animato adesso, nel 1915, da una nuova urgenza morale. È questa la contemporaneità del volume: la riattivazione di un patrimonio di vicende (minute, specialistiche, cronachistiche, letterarie o leggendarie) che stimolano e allo stesso tempo vincolano i suoi affetti al mondo napoletano. Il volume fa quindi parte della personale mobilitazione intellettuale del filosofo e umanista Croce negli anni del conflitto: mobilitazione integrale del suo sapere in chiave storica. *Storie e leggende napoletane* rappresenta, in quella mobilitazione, il dispiegamento degli affetti intellettuali, la rappresentazione vivida di quel concetto di sentimento della storia che pochi anni prima Croce aveva sondato in uno dei suoi libri più importanti, e forse sottovalutati, la *Filosofia della pratica* (1909).

[Carmelo Tramontana]

* Margherita Guidacci, *Le poesie*, a cura di Maura Del Serra, cronologia, bibliografia e note a cura di Ilaria Rabatti, Firenze, Le Lettere, 2020 (seconda edizione riveduta e accresciuta)

Felice combinazione per questo 2021, centenario della nascita di Margherita Guidacci (Firenze 25 aprile 1921 - Roma 19 giugno 1992), è l'uscita, in una rinnovata, elegante veste editoriale, del volume di tutte *Le poesie* a cura di Maura del Serra, con *Cronologia*, *Bibliografia* e *Note* a cura di Ilaria Rabatti. Un lavoro poderoso che documenta di fatto tutto l'ampio arco della produzione poetica di questa inconfondibile voce della poesia del Novecento non solo italiano. *Opera omnia*, dunque, rivista e accresciuta: alla prece-

dente edizione (1999), ormai da anni esaurita, si aggiungono nell'ultima sezione (*Poesie disperse edite e inedite*) varie più recenti acquisizioni, tra cui i dieci testi premiati ai Littorali di poesia femminile nel 1940, riportati in luce dalla compagna di liceo Vittoria Kienerk («Caffè Michelangiolo» 09-12 [2011], 01-04 [2012]); e quelli emersi dagli studi di Carolina Gepponi (*Poesie inedite e disperse di Margherita Guidacci*, «Studi di filologia italiana», LXVIII, [2010], pp. 265-81). È stata integrata la raccolta *Un cono d'ombra* con le due poesie mancanti nell'antologia del Premio Cervia 1965 (Rebellato, 1966). Sono rimasti fuori tre inediti coevi a *Neurosuite*, di cui Benedetta Aldinucci e Silvia Sferruzza hanno approntato l'edizione critica (*Sull'orlo di «Neurosuite»*, «Studi di filologia italiana», LXXIII [2015], pp. 443-62) e la raccolta *Avourneen* di cui la Guidacci al corrispondente Tiziano Minarelli scrive che «avrebbe potuto anche intitolarsi *Buio pesto*, se avessi voluto proseguire con la metafora dell'eclissi» (*Lettere a Tiziano Minarelli*, a cura di C. Gepponi, Firenze University Press, 2014).

Appartenenti, in una diversa articolazione dell'opera ancora da vagliare, alla sezione *Dalle pieghe del silenzio*, e da collocarsi insieme, nell'architettura complessiva dell'opera, nel mezzo tra *Paglia e polvere* e *Un cammino incerto*, le due raccolte *Un cono d'ombra* e *Avourneen* – scrive ancora l'autrice a Minarelli – sono «legate al periodo più fallimentare della mia vita: che è anche il motivo per cui non ho mai cercato di pubblicarle [...]; quelle due raccolte potrebbero formare un volume con una terza, ugualmente inedita, *Lato di ponente*, che è migliore di tutte e due e che ho appena finito di ricopiarti [...]». *Avourneen*, la più ampia delle due, scritta in inglese, è stata per altro studiata e approntata in forma di edizione critica da Ambra Vivarelli con la tesi di laurea (*Alle origini di «Avourneen» di Margherita Guidacci. Studio del dattiloscritto*) discussa con i professori Giuseppe Marrani (relatore) e Benedetta Aldinucci (correlatrice) presso l'Università per Stranieri di Siena (a.a. 2018/2019). Mentre *Lato di ponente*, posta insieme alle prime in un ideale volume a sé, è una raccolta di pensieri, tuttora inedita.

Quando scrive all'amico Minarelli la Guidacci è completamente risolta dall'angoscia che le poesie della fase depressiva rimandano, lasciata ormai definitivamente alle spalle; e sincera come sempre, senza compromessi con se stessa, candidamente sente il dovere di liberare “dalle pieghe del silenzio” pagine tra le più tormentate, per testimoniare con verità quella che è stata – così come si è svolta – la parabola di un'intera esistenza, della quale l'approdo è infine di *splendore*. Tanto più fulgida, dopo la notte oscura, la gioia: si è verificato un rovesciamento, ma come per antifrasi all'*Umschlag* rilkiano, perché la risalita ai vertici della felicità è provocata da un incontro reale che si proietta in un universo di bene, nell'eterno, oltre la morte. Dopo il «terrore quasi fisico di prendere la penna in mano», da cui solo nel momento in cui compone *Neurosuite* finalmente si libera, permanendo tuttavia, per ancora un decennio almeno, in questo «nadir» esistenziale, eccola improvvisamente totalmente rinnovata, con un capovolgimento interiore che sulle prime sorprende la critica, nel rifluire della poesia come torrente in piena. Come in un'ebbrezza di volo nel successivo *Inno alla gioia* (1983) si esprime il senso di una rinascita, persino fisica, o (più giusto dire) un senso di risurrezione. Una gioia che contrariamente a ogni ordinaria parabola umana caratterizza tutto l'ultimo tratto della sua esistenza: anche nell'ultima raccolta pubblicata in vita, *Il buio e lo splendore* (Garzanti, 1989), pur permanendo l'accostamento drammatico dei termini che rappresenta una costante della sua poesia a partire dall'opera prima *La sabbia e l'angelo* (1946), nel medesimo slancio dell'opera prima e recuperato quello stesso ardore vitale, l'orizzonte di riferimento – metafora del destino umano – è il cielo stellato.

Nel volume de *Le Lettere* non sono state apportate modifiche ai testi della prima edizione, se non parzialmente nell'ultima sezione, anche là dove è poi emerso che l'autrice in alcuni punti avrebbe desiderato intervenire ai fini di un'*opera omnia* che le sarebbe piaciuto poter vedere stampata. Ma a prescindere dalle implicazioni di ordine strettamente filologico, il nuovo libro è frutto di un lavoro encomiabile, mai interrotto, che oltre ad arricchirsi di inediti continua a implementare la bibliografia primaria e secondaria e integra la biografia con documenti acquisiti alla critica solo di recente, tra cui, per ampi stralci, una lettera a Ruth Feldman (del 21 gennaio 1983), sua traduttrice negli Stati Uniti (presentata per la prima volta al Convegno fiorentino del 2018, *Pregchiere per la notte dell'anima*, Certosa del Galluzzo, 9-10 febbraio 2018), in cui, in due pagine appena, Margherita ricostruisce la storia che innerva come un romanzo tutta la sua vicenda umano-letteraria.

[Anna Maria Tamburini]

INDICE DEI NOMI

a cura di Simonetta Teucci

- Abardo R. 176
Abbiati F. 166n
Abelardo P. 95, 96, 103, 119n
Accati F. 128
Acoluthus A. 94
Adorni Braccesi S. 107, 117n
Aghelu M. 64n
Agostino, santo 118n, 179
Alciato A. 86
Alcuino di York 95, 103, 119n
Aldinucci B. 194
Aldobrandino da Siena 59, 65n
Alfano G. 65n
Alfonzetti B. 64n
Alighieri D. vd. Dante Alighieri
Allegretti P. 171-77
Angiolieri C. 33, 40, 47, 48, 55-57, 63n
Antonelli N. 155
Apuleio Lucio 102
Aquilecchia G. 103, 104
Aristarco 113n
Aristippon 110n
Arnaldo di Villanova 60
Arnaud de Via, cardinale 171
Arnauld A. 94
Augusto Ottaviano, imperatore 99
- Badaloni N. 103
Baldacci L. 107
Baldassarri S.U. 64n
Balestrini N. 146n
Balsamo J. 104
Baranelli L. 144n
Barberi Squarotti G. 104
Barbero A. 173, 175
Barbi M. 184
Barbiellini Amidei B. 64n
Barelli E. 64n
Bassi S. 104
Battaglia S. 167n, 168n
Battista F. 107, 120n
Bausi F. 106, 108, 117n
Béhar R. 65n
Béla IV, re di Ungheria 97
Bellandi F. 63n
Bellundi P. 45, 49
- Belpoliti M. 144n, 146n, 147n, 148n
Bentley R. 78, 115n
Benvenuto da Imola 174
Benzoni P. 125-48
Berruto G. 145n
Bertini F. 59, 64n, 65n
Bertini Malgarini P. 109
Berto G. 150
Bertrand du Pouget, cardinale 171, 172, 174, 175
Besler H. 79, 80
Biondi M. 165n
Biscaro G. 173
Blake W. 182
Blasi Foglietti C. 109
Boccaccio G. 51-66, 174-76, 178-83
Bochetel M. 113n
Bodenmann R. 108, 112n
Borges J.L. 176
Borzsák S. 77
Boyle R. 93, 103, 118n
Branca V. 59, 64n, 65n
Brancone V. 64n
Brandenburg E. von 116n
Bray M. 106
Brero C. 146n
Brestolini L. 54, 63n
Brilli A. 63n
Bruni F. 184
Bruno G. 67-123
Bugenhagen J. 84
Busi G. 108, 121n
Buytaert E.M. 103
- Cabrini A.M. 64n
Cagnolati B. 171, 172, 174-77
Calma D. 176
Calvin J. 86, 105, 117n
Calvino G. vd. Calvin J.
Calvino I. 144n
Camus A. 165n
Cancro T. 64n
Cangrande della Scala 175, 176
Canone E. 108, 116n
Capel, consigliere di corte a Bastia 186
Caracciolo G.G., marchese di Vico 86
Cardini F. 64n

- Carducci G. 186-90
 Carena C. 105, 106
 Carlo V, imperatore 117n
 Carlotto N.L. 171
 Caruso C. 186-90
 Casari F. 186-90
 Castellani F. 186-90
 Castelmau M. de 113n
 Castiglia I. 63n, 64n
 Castiglione T.R. 108, 117n
 Cavalcanti G. 23, 25, 26, 46, 47
 Céard J. 109
 Cecchetti D. 108, 115n
 Cecco d'Ascoli 177
 Ciampolini G. 101
 Ciliberto M. 104
 Cimaglia R. 145n
 Cino da Pistoia 35, 40-43, 47-49
 Clarke K. P. 64n
 Cognasso F. 175
 Coke E, sir 91
 Colleoni B. 166n
 Collodi, alias Lorenzini C. 146n
 Colussi D. 144n
 Comenio J. A. 92, 105, 118n
 Contini G. 63n, 64n
 Coronini R. 95, 110
 Costantino Africano 60
 Craft R. 153, 158, 159, 166n, 168n
 Croce B. 108, 117n, 190-93
 Crucque J. de 77
 Crusius M. 79
 Cucchiarelli A. 106, 112n, 117n
 Cunegonda di Slavonia, regina 95, 97

 D'Achille P. 145n
 D'Agostino A. 64n
 D'Ancona A. 184
 D'Urso T. 65n
 Da Silva 128
 Dagron T. 103
 Dal Fabbro B. 149-69
 Dante Alighieri 7-49, 172-77, 180
 Dante da Maiano 36, 37, 44, 46-48
 Davanzati C. 45, 48, 49
 Davidsohn R. 173
 Davis E.B. 103
 de Angelis V. 107, 119n
 de Lalo G. 171, 172
 De Robertis D. 7-49, 189
 De Robertis T. 173
 De Sanctis F. 178
 Dean di St. Asaph vd. Lloyd D.

 Del Giudice D. 146n
 Del Serra M. 193
 Della Libera S. 159
 Della Torre S. 171
 Di Iasio V. 64n
 Diogene 110n
 Dionigi da Borgo San Sepolcro 179

 Ebgi R. 108121n
 Eco U. 148n
 Einaudi L. 128
 Enrico Giulio, duca di Brunswick e Wolfenbüt-
 tel 71, 80
 Enrico III, re di Francia 120n
 Erasmo da Rotterdam 67, 68, 97, 101, 102, 105,
 113n, 118n, 122n
 Eubel K. 173

 Faral E. 108, 120n
 Fauriel Cl. 183
 Faye A. de la 90
 Fedeli P. 78, 106, 107, 110n, 112n, 120n
 Feldman R. 195
 Fenzi E. 171-77
 Ferrandino, re di Napoli 191
 Ferreri R. 64n
 Ferrero E. 144n
 Fiorentino F. 104
 Fiorilla M. 178, 179
 Firpo L. 104
 Flaccus Albinus seu Alcuinus vd. Alcuino di York
 Forese Donati 37, 38, 39, 48
 Francesco da Barberino 60, 62, 65n, 66n
 Francesco da Castiglione 83, 117n
 Frisch R. 155
 Frischlin N. 77, 78, 79, 105, 116n
 Fumagalli Beonio Brocchieri M. 64n
 Fumagalli G. 108, 116n
 Fumaroli M. 109

 Gabrieli A. 159
 Galassi F.M. 66n
 Garin E. 109, 110
 Gatti H. 108, 113n
 Gellio Aulo 102
 Genette G. 164, 168n
 Gentili da San Gimignano S. 171, 175
 Gepponi C. 194
 Géraud C.H. 177
 Gianola G.M. 171
 Giansenio C. 105, 117n
 Giglioli D. 139, 148n
 Gilly C. 108, 117n

- Ginzburg N. 146n
 Giorello G. 109
 Giovanni XXII, papa 171, 174, 175, 177
 Giovenale Decimo Giunio 57, 58, 63n, 64n
 Girolamo, santo 55
 Giudici G. 168n, 169n
 Giunti C. 65n
 Giustiniani P. 101, 105, 122n
 Gobetti N. 147n
 Gonzaga Giulia 191
 Granada M.A. 104, 108, 113n, 122n
 Grasso G. 108, 119n
 Grazioli G. 166n
 Green M.H. 64n, 65n
 Grimaldi G.V. 186
 Gualtiero di Châtillon 96, 105, 120n
 Gubbini G. 65n
 Guidacci M. 193-95
 Guillemont M. 65n
- Hadot P. 109
 Hamilton A. 108, 119n
 Heidenreich J. 80
 Heinze R. 116n
 Hersant Y. 104
 Hobbes Th. 93, 105, 119n
 Hoffmann D. 80
 Hofmann J.B. 109
 Hollander R. 63n
 Hornby A.S. 168n
 Horst G. 84
 Howard A.A. 78, 108, 116n
 Hugo de Mâcon 97
 Hugo V. 166n, 117n
 Hunter M. 103
- I.M.N. (monogramma non identificato) 79
 Iacobus Lucius, tipografo 80
 Iacopone da Todi 54, 63n
 Ianseniu C. vd. Giansenio
 Imbriani V. 104
 Indizio G. 173
 Isetta S. 63n
 Iurilli A. 109, 117n
- James M.R. 63n
 Jansen C. 91
- Kierner V. 194
 Kiessling A. 106, 116n
 Klingner F. 77
 Kortikova L. 169n
 Kristeller P.O. 65n
 Kutufâ P. 51-66
- La Penna A. 78, 106
 Labate M. 64n, 115n
 Lacaita G.F. 174
 Lambin D. 78, 105, 115n
 Laskarina Maria, moglie di Bela IV d'Ungheria
 97
 Laudio Neira V. 66n
 Le Tessier P., abate 171
 Leduc Ch. 105
 Lee E.W. 109, 117n
 Leibniz G.W. 94, 105, 119n
 Leinkauf Th. 104
 Lejeune Ph. 145n
 Lelli E. 105
 Leonardi C. 64n
 Leopardi G. 146n
 Levi P. 125-48
 Lévi-Strauss C. 146n
 Liessling A. 79
 Limborch Ph. van 94
 Lippo o Lapo 26
 Liszt F. 155
 Lloyd D. 105, 117n
 Locke J. 94, 105
 Lombardi T. 178-83
 Londero C. 149-69
 Longo G. 155
 Lucrezia d'Alagno 191
 Luna C. 113n
 Lutero M. 113n
 Luzzatto S. 144n
 Luzzi G. 165n
- Machiavelli N. 102, 123n
 Maggi M. 109
 Maiolini E. 184
 Malaspina M. 42, 43
 Maldina N. 55, 63n
 Mancini F. 63n
 Manganaro A. 190-93
 Manni D. M. 183
 Manuzzi G., editore 59, 65n
 Map W. 55, 63n, 96, 105
 Marchesi C. 78, 106
 Marracci L. 94
 Marrani G. 194
 Marti M. 63n
 Massa E. 105
 Matheus Vindocensis vd. Mathieu di Vendôme
 Mathieu de Vendôme 105, 120n
 Matteo Salvatico 59, 60, 96
 Matteoli M. 104
 Mazzeo della Montagna 59, 60

- McDowell G. 145n
 Mecenate Gaio Cilnio 74, 113n
 Medici Cosimo de' 83
 Medici Giuliano de' 83
 Medici Lorenzo de' 83
 Medici Piero de' 83
 Melissianos, archimandrita 159
 Mengaldo P.V. 144n, 144n, 145, 147n, 148n, 184
 Mengoni M. 128, 145n, 146n
 Mercati A., cardinale 173
 Mews C.J. 103
 Mezzabati A. 47
 Michel P.-H. 104
 Micheli F. 86, 117n
 Micheli O. 86
 Migne J.-P. 103
 Milani G. 173
 Milanini C. 144n
 Milone F. 144n
 Minarelli T. 194
 Molesworth G. 105
 Mollat G. 173
 Mondin B. 107
 Montale E. 166n
 Monti C. 104
 Mordenti R. 63n
 Mori R. 144n
 Moroni P. 146n
 Müllner K. 109, 117n
 Multedo G. 186
 Munari F. 105
 Mürmelius J. 84, 105, 117n
 Musculus W. (Müslin, Meuslin o Mäüslin) 67, 68, 73, 75-78, 84, 101, 105, 112n
 Musorgskij M.P. 162
 Mussato A. 171

 Namia G. 107
 Nani P. 175, 176
 Nardi B. 176
 Natali G. 63n, 64n
 Naudé G. 92, 106, 118n
 Negri G. 107
 Nelli F. 175
 Neri L. 168n
 Nesi A. 183-87
 Novità R. 168n

 Olivetti F. 146n
 Olphenius P. 77, 80, 81, 106, 116n
 Omero 75
 Ophir A. 104
 Orazio Quinto Flacco 67-123

 Ordine N. 67-123
 Origene 101
 Orlandi G. 37, 48
 Orsini N. 171, 175
 Orvieto P. 54, 63n
 Ovidio Publio Nasone 27, 57, 58, 64n, 120n

 Padoan G. 63
 Pallavicino M. 176
 Paolo, santo 67, 68, 73, 75-77, 96, 113n
 Papafava dei Carraresi G. R. 95, 106
 Papi F. 183-87
 Pascali (o Paschali) G.C. 84-87, 106, 117n
 Pelacani A. 171, 172, 175, 176
 Pellegrini P. 177
 Perrelli R. 112n
 Petrarca F. 183
 Petriccioli Saggese A. 65n
 Pettinelli R. 109
 Piattoli R. 173
 Piave F.M. 117n
 Pico della Mirandola 67, 68, 97, 99, 100, 102, 106, 121n, 122n, 123n
 Pietro Nanni da Marano 171
 Pietrobon E. 64n, 109, 117n
 Pighetti C. 103, 118n
 Pino G.B. 120n
 Plutarco 118n
 Poliziano A. 67, 68, 74, 101, 106, 113n, 122n
 Pontani F. 106
 Pontano G. 102, 106, 123n
 Ponza M. 145n
 Portesi R. 147n
 Prandi S. 109, 117n
 Prelà T. 186
 Prigogine I. 109
 Properzio Sesto 68, 97, 99, 100-102, 107, 116n, 120n, 122n
 Propp V. 136
 Proust M. 183

 Rabatti I. 193-95
 Raboni G. 150, 165n
 Rees R. 158
 Regnicoli L. 173
 Revel J. 106
 Ricci P.G. 64n, 174, 176
 Ricci S. 109, 118n
 Richter M. 109, 117n
 Rigon A. 177
 Roberto d'Angiò 59, 60
 Robin A. 60, 65n
 Rodolfo II, imperatore 79

- Roggia C.E. 144n
 Rollenhagen G. 82, 107, 116n
 Ronsard P. de 113n
 Roselli A. 112n
 Roth Ph. 147n
 Rozzo U. 173
 Rubens P.P. 86
 Rustico Filippi 55
- Salutati C. 83, 107
 Sansone G.E. 61, 65n
 Santagata M. 171, 173, 175
 Santorelli B. 63n
 Saviano R. 11n
 Scapparone E. 104
 Scarlatti A. 158
 Scarpa D. 144n
 Schaffer S. 109, 119n
 Schmidt A. 140
 Schönfeld G. 79
 Segonds A.-Ph. 104
 Seidengart J. 105
 Sennuccio del Bene 44
 Seybold J. G. 107, 117n
 Sferruzza S. 194
 Shapin S. 109, 119n
 Simon J. 90, 107, 117n
 Sorrenti Z. 104
 Spampanato V. 109, 114n
 Spring W. 107
 Stasi A. 109, 119n
 Stefi A. 146n
 Stravinskij I. 149-69
 Strecker K. 105
 Sturlese R. 104, 110
 Stussi A. 184
 Szantyr A. 109
- Tallarigo C.M. 104
 Tamburini A.M. 195
 Tamizey de Larroque Ph. 106
 Tansillo L. 107, 110n, 111n, 114n
 Tasso G. 183
 Tateo F. 106, 123n
 Taviani G. 40, 48
 Tereno da Castelfiorentino 46
 Tertulliano Quinto Settimio 54, 55, 63n
 Tesio G. 144n
 Thomson I. 144n
 Tibullo Albio 101, 107, 120n
 Tirinnanzi N. 104
 Tocco F. 104
 Tommaseo N. 183-87
- Tommaso d'Aquino 73, 75, 76, 77, 107, 113n, 114n
 Tonelli N. 65n, 66n
 Tramontana C. 190-93
 Trotula de Ruggiero 58, 59, 60, 64n, 65n
 Tynjanov J. 169n
- Ullman B.L. 107
- Valeri D. 154, 167n
 Valerio Massimo 55
 Valéry P. 165n, 168n
 Van Veen O. (Otto Vaenius) 86, 88, 107
 Varanini G.M. 171
 Veglia M. 178-83
 Ventura I. 60, 65n
 Vera, moglie di Stravinskij 153
 Verdi G. 107, 117n
 Viale L. 186
 Viale S. 184, 186, 187
 Vieusseux G.P. 186, 187
 Vignuzzi U. 109
 Villa C. 110, 119n
 Violante, figlia di Boccaccio 179
 Visconti, famiglia 171, 172, 174-76
 Visconti Galeazzo 171, 172, 173, 175-77
 Visconti Matteo 171-73, 175, 176
 Vitelli H. 104
 Vittorio di Sant'Albino 145n, 148n
 Vivarelli A. 194
 Voët G. 80
- Wagner R. 155
 Walther H. 90, 107, 116n
 Weill-Parot N. 177
 Wray S.K. 66n
 Wright Th. 105
- Yeats W.B. 182
- Zaccaria V. 64n, 65n
 Zalli C. 145n
 Zamponi S. 173
 Zeileisen W. 80
 Zimmermann P. 103
 Zingarelli N. 173
 Zola E. 147n
 Zucco R. 165n, 169n
 Zùccolo L. 91, 107, 118n
 Zwinger Th. 84, 107, 117n

INDICE DEI MANOSCRITTI

a cura di Simonetta Teucci

BASEL

Universitätsbibliothek
Frey-Gryn II 28: 117n

BELLUNO

Fondo Beniamino Dal Fabbro
Diario 1971 (D71): 149, 152-53, 155-64, 166n-68n
Die Trauergondel (LLEV): 151-52, 155-64, 168n
La gondola di Stravinski (T): 151, 155-64

BERLIN

Staatsbibliothek
Hamilton 90: 178-79

BOLOGNA

Biblioteca di Casa Carducci
Cartone II, 80: 190

CITTÀ DEL VATICANO

Archivio Apostolico Vaticano
Instr. Misc. 689A: 172, 173, 174
Instr. Misc. 689B: 172, 173, 174
Biblioteca Apostolica Vaticana
Barb. lat. 4001: 61, 66n
Capp. 50: 61
Vat. lat. 3936: 172
Vat. lat. 3937: 172

FIRENZE

Biblioteca Medicea Laurenziana
Pl. XXIX.8: 55, 63n
Pl. XLII.1: 64n

Biblioteca Nazionale Centrale

Nuove accessioni, cass. 1149, ins. 18: 186
Tommaseo 202: 186

HARVARD

Houghton Library
Ms Eng. 980: 107, 117n

SAINT-PIERRE-AU-MONT-BLANDIN À GAND

Abbaye de Saint-Pierre
Blandinius vetustissimus (deperditus): 77

TÜBINGEN

Eberhard-Karls-Universität Tübingen
Mh 197: 116n

Quaderni «Per leggere»

Volumi pubblicati:

Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres.
Atti del Convegno di Milano, 26, 27 febbraio e 1 marzo 2003
a cura di Edoardo Esposito

Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres.
Studi e spogli
a cura di Edoardo Esposito

Paolo Zoboli
La rinascita della tragedia.
Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini

«Nuovo giornale letterario d'Italia» (1788-1789)
antologia a cura di Elena Parrini Cantini

L'antologia, forma letteraria del Novecento
a cura di Paolo Giovannetti e Sergio Pautasso

Marco Gaetani
Lo sguardo di Giano.
Il tempo e le opere di Carlo Emilio Gadda

Dante Alighieri
Le Quindici Canzoni. Lette da diversi I, 1-7

L'entusiasmo delle opere.
Studi in memoria di Domenico De Robertis
a cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli

Dante Alighieri
Le Quindici Canzoni. Lette da diversi II, 8-15 con appendice di 16 e 18

L'esperienza letteraria di Arrigo Bugiani dal 1930 al 1958.
Documenti e studi
a cura di Simone Giusti

Isabella Becherucci
L'alterno canto del Sannazaro.
Primi studi sull'Arcadia

Maksim Il'ič Šapir

Universum Versus. Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura

a cura di Cinzia Cadamagnani, Guido Carpi, Giuseppina Larocca

Paolino Pieri

Croniche della Città di Firenze

a cura di Chiara Coluccia

Ricordo di Domenico De Robertis.

Atti delle giornate in memoria

Firenze, Aula Magna del Rettorato, 9-10 febbraio 2012

a cura di Carla Molinari, Giuliano Tanturli

Simone Giusti

Per una didattica della letteratura

Milo De Angelis

«Intervallo e fine».

Commento a una sezione di Somiglianze (1976)

a cura di Fabio Jermini

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme – vol. I

a cura di Sabrina Stroppa

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme – vol. II

a cura di Sabrina Stroppa

Per Giuliano Tanturli. Storia, tradizione e critica dei testi - vol. I

a cura di Isabella Becherucci, Concetta Bianca

Rosangela Fanara

Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica

La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme – vol. III

a cura di Sabrina Stroppa

Legato con amore in un volume. Forme del desiderio in Dante

a cura di Carmelo Tramontana

Lettere D'Ansaldo Cebà scritte a Sarra Copia e dedicate a Marc'Antonio Doria

a cura di Francesca Favaro

Giovanni Fontana

“Non capisci che tutto quanto è avvenuto aveva un fine?”

Scene di incontro in Menzogna e sortilegio di Elsa Morante

Abbonamento annuale a partire dal 2021

Italia € 50,00

estero € 65,00

Numeri arretrati € 30,00

Volumi, dattiloscritti, files sono da inviare a

Natascia Tonelli

Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne

Via Roma 56

53100 Siena

natascia.tonelli@unisi.it

Per scambio riviste rivolgersi a

Redazione «Per leggere» Scuola e Università

c/o A.I.S.E.

Via Alfieri 11

58100 Grosseto

s.giusti@laltrecitta.it

Promozione, distribuzione, abbonamenti

abbonamenti@edipressrl.it

ESPERIENZE LETTERARIE

presenta

ITALINEMO

Sito di riviste di italianistica nel mondo

fondato dal Prof. Marco Santoro

<http://www.italinemo.it>

Che cosa è Italinemo?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo. Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori.

Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

Nelle pagine "Notizie", informazioni su novità editoriali ed iniziative varie (borse di studio, convegni e congressi, dottorati, master, premi letterari, presentazioni di volumi, seminari e conferenze).

La consultazione del sito è gratuita

Direzione

Gianfranco Crupi

Università di Roma "La Sapienza"
Piazzale A. Moro, 5 00185 Roma
Tel. e fax +39 06 49913267
direttore@italinemo.it

Segreteria

segreteria@italinemo.it

Dibattiti e discussioni

forum@italinemo.it

Iniziative e progetti in corso

notizie@italinemo.it