

# «L'umanesimo della parola»

Studi di italianistica  
in memoria  
di Attilio Bettinzoli

a cura di  
Valerio Vianello e Alberto Zava



**Edizioni**  
Ca' Foscari



«L'umanesimo della parola»

## **Studi e ricerche**

31



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Studi e ricerche

## **Comitato editoriale | Editorial Board**

Antonio Rigopoulos (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Laura De Giorgi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Franz Fischer (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

María del Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Olga Tribulato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Alessandra Zanardo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

e-ISSN 2610-9123

ISSN 2610-993X



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/studi-e-ricerche/>

**«L'umanesimo della parola»**  
Studi di italianistica in memoria  
di Attilio Bettinzoli

a cura di  
Valerio Vianello e Alberto Zava

Venezia

**Edizioni Ca' Foscari** - Venice University Press

2023

«L'umanesimo della parola». Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli  
a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

© 2023 Valerio Vianello e Alberto Zava per il testo  
© 2023 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License  
Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale



Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted  
in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di  
recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico,  
senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Edizioni Ca' Foscari  
Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia  
<http://edizionicafoscari.unive.it> | [ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione maggio 2023  
ISBN 978-88-6969-652-7 [ebook]  
ISBN 978-88-6969-653-4 [print]

«L'umanesimo della parola». Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli / a cura di  
Valerio Vianello e Alberto Zava — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2023. — x + 366 p.;  
23 cm. — (Studi e ricerche; 31). — ISBN 978-88-6969-653-4.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/libri/978-88-6969-653-4>  
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-652-7>

## «L'umanesimo della parola»

Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli

a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

## Abstract

By remembering Attilio Bettinzoli with this collection of essays, the intent of friends and colleagues is to recognize the legacy of knowledge and affectionate memories that he left in those who attended him in his intellectual excursions.

His entire life was dedicated to literature and teaching, with a fine critical spirit and with joyful curiosity, both on the academic side as a refined reader – in the footsteps of Vittore Branca and exploring paths ranging from Boccaccio, Poliziano, Ficino, Pico and Iacopo Sannazaro up to the poets of the twentieth century, with a predilection for Rebora – and in poetic writing, along an existential line interpreted with dense and suggestive poetic collections that accompany the path of investigation into twentieth-century poetry in friendly and esteemed voices such as those of Eugenio Montale, Emilio Cecchi, Giovanni Boine, Camillo Sbarbaro, Cristina Campo, Giorgio Caproni and Giorgio Vigolo, often assigned to students as a topic in numerous theses, to attest to research constantly linked to teaching.

These are also the thematic and conceptual lines on which the essays offered by colleagues and students move, in a small sign of friendship and gratitude for the path shared over the years.

**Keywords** Humanities. Poetry. Literature. Attilio Bettinzoli. Italian studies.





**«L'umanesimo della parola»**

Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli

a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

## Sommario

**Ricordo del Direttore**

Giovanni Vian 3

**Ricordo di Attilio Bettinzoli**

Valerio Vianello 5

**Bibliografia degli scritti**

Marco Sartor 9

SEZIONE 1. STUDI OFFERTI DA AMICI E COLLEGHI

**Il tavolo privato di Attilio Bettinzoli**

Piccolo ricordo con sosta su un libro di poesia

Silvana Tamiozzo Goldmann 17

**Dante e il dialetto veneziano**

Lorenzo Tomasin 25

**Per la datazione della canzone *Dolce mia patria,*  
*non ti incresca udirmi*, di Giovanni Gherardi da Prato**

Francesca Battera 41

**Ancora sulla datazione delle novelle di Lorenzo de' Medici**

Tiziano Zanato 55

**Poliziano, Albiera, la febbre e i leoni**

Riccardo Drusi 67

**«Et aspecto e libri con sommo desiderio»**

Prestiti e passione libraria di Poliziano

Elisa Curti 83

**Le ottave 'esotiche' del *Ciriffo Calvaneo***

Un «viaggio ai confini ultimi della lingua»

Daniele Baglioni 95

<b>Briciole dalle rime di un (quasi) ignoto quattrocentista: Lorenzo Carbone</b>	
Cristiano Lorenzi	107
<b>Alla corte di Caterina Cornaro: personaggi minori</b>	
Daria Perocco	121
<b>La parte della follia Paradossi erasmiani</b>	
Francesco Bausi	131
<b>Riscontro, fortuna, virtù nel pensiero di Machiavelli dai <i>Ghiribizzi</i> al <i>Principe</i></b>	
Michela Rusi	145
<b>Da un volgare all'altro La novella in veneziano negli <i>Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone</i> di Lionardo Salviati (<i>Dec.</i> 1.9)</b>	
Alessio Cotugno	155
<b>Il pensiero in azione: Paolo Sarpi oltre l'Interdetto</b>	
Valerio Vianello	175
<b>Sulle edizioni delle <i>Stanze</i> e dell'<i>Orfeo</i> di Poliziano nel Settecento veneto</b>	
Gilberto Pizzamiglio	189
<b>La <i>Fabula di Orfeo</i> di Poliziano e la letteratura del Novecento</b>	
Alessandro Cinquegrani	199
<b>Leopardi e gli angeli dell'immaginazione</b>	
Rolando Damiani	213
<b>Nell'ora dei <i>Limoni</i>. Per una tessera del leopardismo di Montale</b>	
Monica Giachino	223
<b>Sciascia, la poesia, Montale</b>	
Ricciarda Ricorda	233
<b>La Bibbia in bresciano di Achille Platto: da Caino al Calvario</b>	
Pietro Gibellini	247

<b>Partitura di un mistero, tra talento e tecnica</b> Le dinamiche del sistema musicale di <i>Canone inverso</i> di Paolo Maurenig	
Alberto Zava	259
<b>Le dimore dell'esistere nella narrativa di Andrea Bajani</b>	
Ilaria Crotti	269
SEZIONE 2. STUDI OFFERTI DAGLI ALLIEVI	
<b>Poliziano e gli scolii esiodei</b> Note di studio sullo zibaldone Cgm 182	
Alberto Longhi	283
<b>Re e baroni: l'obbedienza nel IV libro del <i>De obedientia</i> di Giovanni Pontano</b>	
Irene Mamprin	295
<b>La prima bibliografia della letteratura italiana su Anton Francesco Doni fiorentino</b>	
Valentina Modolo	305
<b>Tracce reboriane nei <i>Frantumi di Boine</i></b>	
Enrico Riccardo Orlando	315
<b>Da <i>Amers di Saint-John Perse</i></b> Brani e note da una traduzione <i>in fieri</i> del poema	
Federico Pietrobelli	327
<b>L'uomo-massa in <i>Elémire Zolla</i></b>	
Giulia Tomba	347



**«L'umanesimo della parola»**

Studi di italianistica

in memoria di Attilio Bettinzoli



«L'umanesimo della parola»

Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli

a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

## Ricordo del Direttore

Giovanni Vian

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Attilio Bettinzoli, prematuramente scomparso nel maggio del 2021 dopo lunga malattia affrontata con grande dignità personale, ha svolto per decenni la sua attività di ricerca e di insegnamento presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Conseguito il Dottorato di ricerca in Italianistica, Bettinzoli divenne ricercatore in Italianistica all'alora Università di Venezia nel 1993, dove poi nel 2005 è stato chiamato dalla Facoltà di Lettere e Filosofia come professore associato di Letteratura italiana.

Le sue ricerche hanno spaziato dall'umanesimo latino e volgare, con attenzione specifica alla figura di Angelo Poliziano, al *Decameron* e alla figura di Boccaccio, ma anche ai poeti del Novecento, da Pascoli e Rebora a Giorgio Vigolo e Cristina Campo. E proprio la poesia era diventata una delle sue passioni al punto da diventare egli stesso poeta dai versi delicati.

Gentile, colto, appassionato studioso, estraneo agli aspetti più opachi della pratica accademica che talvolta condizionano i rapporti interpersonali, la sua scomparsa ha privato l'Ateneo e il Dipartimento di Studi Umanistici di una persona particolarmente apprezzata tra i colleghi.

Con il suo stile rigoroso e i suoi corsi impegnativi, accompagnati da tratto distinto e insieme cordiale, era capace di suscitare negli studenti con cui entrava in contatto una stima e un'affezione non comuni e una passione anche per quelle figure della letteratura italiana dei secoli tra il XII e il XVI, cui erano dedicati i suoi corsi, che di per sé risultano poco atte a suscitare superficiali entusiasmi.

Il presente volume è un piccolo segno dedicato ad Attilio Bettinzoli. Sono sicuro che, pur schivo verso forme di sovraesposizione personale, Attilio avrebbe condiviso lo spirito dell'iniziativa e avrebbe gradito l'affettuoso omaggio che colleghi e amici hanno inteso rivolgere, attraverso queste pagine, alla sua cara memoria.



«L'umanesimo della parola»

Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli

a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

## Ricordo di Attilio Bettinzoli

Valerio Vianello

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Il 21 maggio 2021, dopo una lunga e dolorosa malattia, si è prematuramente spento Attilio Bettinzoli, professore associato di Letteratura italiana all'Università Ca' Foscari di Venezia. Con la sua scomparsa il Dipartimento di Studi Umanistici ha perso un intellettuale di profondo spessore culturale e uno studioso di grande serietà scientifica, esempio di un atteggiamento professionale tanto più ammirevole in quanto riservato e dignitosamente estraneo alle manovre accademiche.

Questa raccolta di saggi dedicatigli da colleghi, amici e studenti non vuole adeguarsi supinamente a una tradizione universitaria, ma riconoscergli l'eredità di conoscenze e di affettuosi ricordi che ha lasciato in chi l'ha frequentato in qualsiasi veste nelle sue escursioni intellettuali.

Nato a Mestre nel 1957, ma di radici bresciane, Bettinzoli ha compiuto gli studi universitari a Padova, dove si è laureato nel 1980 con il massimo dei voti e la lode, presentando, sotto la guida di Vittore Branca, la tesi *Presenze dantesche, registri di stile, polisensi espressivi nel "Decameron"*. Conseguito presso l'Ateneo patavino il diploma di perfezionamento in Filologia moderna con il massimo dei voti e la lode, nel 1984 ha vinto il concorso di ammissione al I ciclo del Dottorato di ricerca in Italianistica presso le consorziate Università degli Studi di Padova e Università Ca' Foscari di Venezia. All'esame finale, svoltosi a Roma il 17 ottobre 1988, ha discusso una dissertazione dal titolo *Note sulla poetica delle "Sylvae" di Angelo Poliziano (con un saggio di lettura della "Manto")*, meritando il titolo di Dottore di ricerca. Già da queste aurorali indagini accademiche traspare la predilezione di Attilio per i due autori che hanno costituito il quadro di riferimento della sua navigazione critica.

Risultato vincitore nel 1985 del concorso ordinario per Materie letterarie e Latino negli Istituti di Istruzione Secondaria di secondo grado, nell'attesa di imboccare la strada che sentiva più sua, ha cominciato a insegnare materie letterarie presso il Liceo scientifico statale Giordano Bruno di Mestre.

Nel 1993 Bettinzoli ha iniziato la carriera accademica come ricercatore presso l'allora Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Ca' Foscari di Venezia, dove nel 2005 ha vinto il concorso per professore associato e dove ha continuato a insegnare fino agli ultimi mesi prima della morte con generosa disponibilità.

Puntuale sempre e dovunque, in aula come nelle commissioni o nelle riunioni, Attilio era appassionato delle lettere e del suo lavoro, che svolgeva con un impegno rigoroso sia nell'ambito della ricerca sia nell'ambito della didattica, a cui si è dedicato con inesauribile abnegazione, coinvolgendo gli studenti nella conoscenza consapevole di autori raffinati e difficili, da accostare con lenta regolarità e solida preparazione. I suoi corsi universitari, ardui ma affascinanti, hanno lasciato un'impronta inconfondibile in moltissimi allievi, che li frequentavano con la consapevolezza di avere di fronte sì un provetto filologo, ma soprattutto un maestro sempre disponibile e paziente, rispettoso dell'umanità altrui, mai chiuso nei confini della lezione cattedratica, capace di coniugare dottrina e cortesia nelle occasioni d'incontro, perfino nelle, a volte, interminabili prove orali, quando sulla fatica a prevalere era il diritto degli studenti di essere valutati senza attese snervanti e con assoluta imparzialità.

Con grande investimento di tempo e di energie ha insegnato a generazioni di cafoscarini la necessità di una metodologia rigorosa, improntata a una stretta connessione tra filologia e storia, tra filologia e critica, metodo preliminare per un'esplorazione ad ampio raggio, pronta a sfogliare un minuzioso e dovizioso diario di bordo, idealmente collegato alla lezione di Vittore Branca, ma modellato nelle proposte dalla sua personalità: i poeti del Novecento, con una predilezione per Rebora, e gli autori più suoi, Boccaccio e Poliziano, Ficino, Pico e Iacopo Sannazaro.

Redattore di *Lettere Italiane* e di *Studi sul Boccaccio*, è stato poeta di una tormentata vena esistenziale, che ha manifestato fin da giovane nella raccolta di andamento poematico *Disiecta membra* (1981), segnata dalle impronte di Heidegger e di Luzi, e portato a maturazione qualche anno dopo ne *Lo spirito della fuga* (1990), poesia colta a emanazione di un percorso del tutto personale fra gli autori a lui più cari (come, con grande sensibilità, coglie Silvana Tamiozzo nel contributo incluso in questa miscellanea).

Studiose dalle molte e approfondite letture, Bettinzoli ha dimostrato una ragguardevole intelligenza interpretativa e una continua apertura e curiosità verso le nuove acquisizioni critiche, come attestano le rassegne e la fitta serie di recensioni (quasi una cinquantina-

na), disseminate con diligente continuità nel corso degli anni, dalla giovinezza all'ultimo periodo.

Fedele all'insegnamento culturale di Vittore Branca, di cui ha fornito una bibliografia aggiornata, e collaboratore tenace dell'*Indice trentennale di Lettere Italiane* (1949-78), ha orientato la sua laboriosa carriera lungo tre filoni tematici, spaziando tra antico e moderno in una produzione che non ha pagato nessun pedaggio a esigenze esterne o ad ansie accademiche, ma che è stata guidata dall'imperativo di una lunga riflessione bisognosa dei tempi di una naturale maturazione.

Nella prima direttrice, avviata nei primi anni Ottanta e ripresa con costanza nell'ultimo decennio, Bettinzoli ha intrattenuto un intenso confronto con Boccaccio, volto a valutare con lucida coerenza l'interferenza vuoi di modelli (quali le presenze dantesche nel *Decameron*) vuoi di temi, strutture e tradizioni (così nel saggio *Itinerari boccacciani: l'Italia e il viaggio come funzione narrativa nel 'Decameron'*) e la conoscenza non d'accatto della letteratura latina che il cerdalese manifesta nella *Genealogia deorum gentilium*.

Dal 1985 l'impegno è stato assorbito dagli studi sull'Umanesimo latino e volgare e segnatamente su Angelo Poliziano, indagato con molta dottrina e pertinente taglio intertestuale in diversi puntuali contributi e in due solidissime monografie, *Daedaleum iter. Studi sulla poesia e la poetica di Angelo Poliziano* (1995), focalizzata sull'intreccio, tipico dell'umanista, tra memoria della tradizione classica ed elaborazione di una poetica originale, e *La lucerna di Cleante. Poliziano tra Ficino e Pico* (2009), incentrata sui rapporti e sugli influssi che legarono il poeta e filologo ai due maggiori filosofi dell'età laurenziana.

Dalla fine degli anni Novanta il percorso scientifico di Bettinzoli si è avvicinato a Clemente Rebora, l'*auctor* novecentesco prediletto. Sia in alcuni articoli che nell'importante volume del 2002 *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora (1913-1920)*, la sua lirica è stata illustrata nelle reazioni a contatto con gli sfondi culturali europei più significativi (da Nietzsche a Tolstoj) ed esaminata sulla partitura di un secondo tempo della poesia reboriana, germinata da una più risentita preoccupazione etica e protesa a una diuturna interrogazione di se stessa.

Ma l'orizzonte si è allargato anche a voci amiche e stimate come quelle di Eugenio Montale, Emilio Cecchi, Giovanni Boine, Camillo Sbarbaro, Cristina Campo, Giorgio Caproni e Giorgio Vigolo, spesso assegnati agli allievi come argomento nelle numerose tesi, ad attestare una ricerca costantemente legata alla didattica.

Nel commiato piace ricordare di Attilio l'affabilità nascosta sotto una schiva timidezza, la conversazione garbata, la spontaneità del gentile sorriso, la sottile e vasta cultura, la disincantata saggezza con cui ha stoicamente affrontato gli anni della malattia, segni capitali

del suo animo signorile e della sua cordiale bontà, che spiegano molte predilezioni dell'attività di studioso e testimoniano una vita fiduciosa nella forza della parola destinata a durare oltre la vicenda umana.

**«L'umanesimo della parola»**

Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli

a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

## Bibliografia degli scritti

Marco Sartor

Università degli Studi di Parma, Italia

### **a Monografie**

1. (1990). *A proposito delle 'Sylvae' di Angelo Poliziano: questioni di poetica*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
2. (1995). *Daedaleum iter. Studi sulla poesia e la poetica di Angelo Poliziano*. Firenze: Olschki.
3. (2002). *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora (1913-1920)*. Venezia: Marsilio.
4. (2009). *La lucerna di Cleante. Poliziano tra Ficino e Pico*. Firenze: Olschki.

### **b Articoli e saggi**

5. (1981-82). «Per una definizione delle presenze dantesche nel *Decameron*. I. I registri 'ideologici', lirici, drammatici». *Studi sul Boccaccio*, 13, 267-326.
6. (1983). «Sul comico e sulla 'metamorfofi': appunti in margine a una novella del *Decameron*». *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. Vol. 2, *Boccaccio e dintorni*. Firenze: Olschki, 169-80.
7. (1983-84). «Per una definizione delle presenze dantesche nel *Decameron*. II. Ironizzazione e espressivismo antifrastico-deformatario». *Studi sul Boccaccio*, 14, 209-40.
8. (1985). «Percorsi metaletterari nell'*Elegia al Fonzio* di Angelo Poliziano». *Lettere Italiane*, 37, 150-76.
9. (1986). «'Dolus et Error': di alcuni carmi latini del giovane Poliziano». *Lettere Italiane*, 38, 166-92.
10. (1987). «Rassegna di studi sul Poliziano (1972-1986)». *Lettere Italiane*, 39, 53-152.
11. (1992). «'Ruris opes saturi...': lettura della *sylva Rusticus* del Poliziano». *Rinascimento*, s. 2, 32, 3-81.

12. (1993). «Rassegna di studi sul Poliziano (1987-1993)». *Lettere Italiane*, 45, 592-648.
13. (1994). «Poliziano latino e volgare: postille in margine alle *Stanze*». *Lettere Italiane*, 46, 610-31.
14. (1996). «Retorica della 'brevitas' e composizione a mosaico nei sommari virgiliani della *Manto*: il caso dell'*Appendix Vergiliana*. Secchi Tarugi, L. (a cura di), *Poliziano nel suo tempo = Atti del VI Convegno internazionale di Chianciano-Montepulciano* (18-21 luglio 1994). Firenze: Cesati, 357-70.
15. (1997). «La vita intensa: Rebor, Nietzsche e il frammento 'Clemente, non fare così!'». *Studi Novecenteschi*, 24, 283-330.
16. (1997). «L'ira di Giove e il ciglio di Simonetta: due schede petrarchesche per le *Stanze* del Poliziano». *Lettere Italiane*, 49, 289-94.
17. (1998). «Virgilio (e Cicerone) nella *Manto* del Poliziano». Fera, V.; Martelli, M. (a cura di), *Agnolo Poliziano poeta scrittore e filologo = Atti del Convegno di Montepulciano* (3-6 novembre 1994). Firenze: Le Lettere, 207-19.
18. (1999). «Itinerari boccacciani: l'Italia e il viaggio come funzione narrativa nel *Decameron*». Crotti, I. (a cura di), *Il viaggio in Italia. Modelli stili lingue*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 29-50.
19. (2000). «La coscienza spietata: Rebor, Tolstoj e i *Canti anonimi*». *Lettere Italiane*, 52, 184-224.
20. (2001). «La poésie parmi les 'Arts'. Eloge des disciplines et divisions de la philosophie dans la littérature du Quattrocento». Galand-Hallyn, P.; Hallyn, F. (éds), *Poétique de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVIe siècle*. Genève: Droz, 3-29, 72-9.
21. (2002). «Rebor e Campana». De Santi, G.; Ladolfi, G. (a cura di), *Clemente Rebor e i 'maestri in ombra'*. Venezia: Marsilio, 71-86.
22. (2004). «Lisippo e Apelle': appunti in margine al carteggio Poliziano-Pico». *Lettere Italiane*, 56, 368-409.
23. (2005). «Ricordo di Nella Giannetto». *Studi sul Boccaccio*, 33, 11-5.
24. (2006). «L'abisso e il sangue: struttura, fonti e modelli dei *Canti dell'infermità* di Clemente Rebor». *Lettere Italiane*, 58, 66-87.
25. (2006). «Idillio e disincanto: le *Elegiae* di Iacopo Sannazaro». Canfora, D.; Caracciolo Aricò, A. (a cura di), *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*. Bari: Cacucci, 17-37.
26. (2006). «Occasioni dantesche nel *Decameron*». Sandal, E. (a cura di), *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis Scaligera 2004-2005. In memoria di Vittore Branca*. Padova: Antenore, 55-85.
27. (2007). «La lucerna di Cleante. Tracce di ermetismo nei *Nutricia* di Angelo Poliziano». *Lettere Italiane*, 59, 3-44.
28. (2007). «A proposito di una recente edizione delle *Poesie* di Angelo Poliziano». *Medioevo e Rinascimento*, 21, n.s. 18, 343-59.
29. (2008). «L'abisso e il sangue: struttura, fonti e modelli dei *Canti dell'infermità* di Clemente Rebor». Colangelo, G.; De Santi, G. (a cura di), *L'ultimo Rebor 1954-1957*. Venezia: Marsilio, 51-71.
30. (2008). «La *Bibliografia degli scritti di Vittore Branca*. Presentazione dell'ultimo aggiornamento». *Vittore Branca. L'uomo, il critico, il testimone del Novecento = Atti del Convegno organizzato d'intesa con l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 25-26 maggio 2006). Roma: Bardi, 169-75.
31. (2009). «Vittore Branca e gli *Studi sul Boccaccio*. Rassegna critica e regesto bibliografico». *Studi sul Boccaccio*, 37, 7-28.

32. (2012). «Claudiano e l'eternità». *Lettere Italiane*, 64, 161-88.
33. (2013). «Boccaccio, le Parche, il Fato e l'acceptio personarum». *Studi sul Boccaccio*, 40, 239-56.
34. (2013). «'Credulitas' (Boccaccio, *Decameron*, II, 1, e *Genealogie*, XI, 1)». *Quaderni Veneti*, n.s. 2, 147-52.
35. (2014). «Filologia, poesia e umanesimo della parola: gli studi di Vittore Branca sul Poliziano». De Michelis, C.; Pizzamiglio, G. (a cura di), *Le lezioni di Vittore Branca = Atti del Convegno di Padova-Venezia (7-8 maggio 2013)*. Firenze: Olschki, 165-73.
36. (2015). «Boccaccio, Apuleio e le *Genealogie deorum gentilium*. Marchiaro, M.; Zamponi, S. (a cura di), *Boccaccio letterato = Atti del Convegno di Firenze-Certaldo (10-12 ottobre 2013)*. Firenze: Accademia della Crusca-Ente Nazionale Giovanni Boccaccio, 365-79.
37. (2015). «La fuga, il sogno, la morte. Su alcune 'rime' di Iacopo Sannazaro: tra Petrarca, Macrobio e i classici antichi». *Lettere Italiane*, 67, 251-69.
38. (2016). «Il *De somno (et somniis)* di Boccaccio». *Studi sul Boccaccio*, 44, 313-26.
39. (2018). «'Al tempo che la vita era inesplosa'. Il punto sui *Canti anonimi*». Mani, E. (a cura di), *Fuori dall'ombra. Voci su Clemente Rebora*. Milano; Udine: Mimesis, 55-70.
40. (2019). «Poliziano e l'*Institutio oratoria*: uno sguardo d'insieme». *Lettere Italiane*, 71, 82-101.
41. (2022). «Poliziano e l'*Institutio oratoria*: uno sguardo d'insieme». Baffetti, G.; Giunta, F.; Pasetti, L. (a cura di), *Gli affetti e le ragioni della retorica. Quintiliano e la sua ricezione*. Bologna: Pàtron.

## c Recensioni

42. (1982). Recensione di *Aurelia (comédie anonyme du XVIe siècle)*, éd. critique, introduction et notes par M. Celse-Blanc. *Lettere Italiane*, 34, 579-80.
43. (1983-84). Recensione di *Contraddizioni nel 'Decameron'* di De Michelis, C.; *Il potere della parola. Studi sul 'Decameron'* di Bárberi Squarotti, G. *Studi sul Boccaccio*, 14, 352-5.
44. (1983-84). Recensione di *La nascita del 'Purgatorio'* di Le Goff, J. *Studi sul Boccaccio*, 14, 382-91.
45. (1985). Recensione di *Canzoniere* di Lorenzo de' Medici, a cura di Orvieto, P. *Lettere Italiane*, 37, 399-402.
46. (1985-86). Recensione di *Amore virtù e potere nella novellistica rinascimentale. Argomentazione narrativa e ricezione letteraria* di Olsen, M. *Studi sul Boccaccio*, 15, 307-9.
47. (1986). Recensione di *Stratégie du jeu narratif. Le 'Décaméron': une poétique du récit* di Cazalè-Bérard, C. *Lettere Italiane*, 38, 255-8.
48. (1987). Recensione di *Dante's Poets. Textuality and Truth in the 'Comedy'* di Barolini, T. *Lettere Italiane*, 39, 288-91.
49. (1988). Recensione di *Les Silves* di Politien, A., texte traduit et commenté par P. Galand. *Lettere Italiane*, 40, 606-13.
50. (1989). Recensione di *Botticelli, Signorelli and Savonarola. "Theologia poetica" and painting from Boccaccio to Poliziano* di Meltzoff, S. *Lettere Italiane*, 41, 131-6.
51. (1989). Recensione di *Sylva in scabiem* di Poliziano, A., a cura di Orvieto, P. *Lettere Italiane*, 41, 630-4.

52. (1989). Recensione di *Botticelli, Signorelli and Savonarola. "Theologia poetica" and Painting from Boccaccio to Poliziano* di Meltzoff, S. *Studi sul Boccaccio*, 18, 414-7.
53. (1990). Recensione di *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano* di Bigi, E. *Lettere Italiane*, 42, 147-55.
54. (1990). Recensione di *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana* di Bruni, F. *Studi sul Boccaccio*, 19, 273-8.
55. (1991). Recensione di *Machiavelli narratore. Morfologia e ideologia della novella di Belfagor con il testo della 'Favola' di Grazzini*, F. *Lettere Italiane*, 43, 126-30.
56. (1992). Recensione di *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. Vol. 2, Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del 'Decameron' con due appendici* di Branca, V. *Studi Umanistici*, 3, 219-31.
57. (1995). Recensione di *Un commento inedito all'"Ambra" del Poliziano* di Perosa, A. *Lettere Italiane*, 47, 669-72.
58. (1996). Recensione di *English and Italian Literature from Dante to Shakespeare. A Study of Source, Analogue and Divergence* di Kirkpatrick, R. *Studi sul Boccaccio*, 24, 307-9.
59. (1997). Recensione di *Boccaccio's Dante and the Shaping Force of Satire* di Hollander, R. *Studi sul Boccaccio*, 25, 393-5.
60. (1997). Recensione di *Nec rhetor neque philosophus. Fonti lingua e stile nelle prime opere latine di Giovanni Pico della Mirandola (1484-87)* di Bausi, F. *Lettere Italiane*, 49, 159-63.
61. (1998). Recensione di *La sapienza civile. Studi sull'Umanesimo a Venezia* di Branca, V. *Italianistica*, 27, 315-8.
62. (1998). Recensione di *Tre premesse e una dichiarazione d'amore. Vademe-cum per il lettore del 'Decameron'* di Güntert, G. *Studi sul Boccaccio*, 26, 307-9.
63. (1999). Recensione di *Il Tancredi (e la Vergine Desponsata)* di Grandi, A., a cura di Mangione, A. *Lettere Italiane*, 51, 324-5.
64. (1999). Recensione di *Epigrammi* di Verino, U., a cura di Bausi, F. *Lettere Italiane*, 51, 484-8.
65. (2000). Recensione di *Epistolario* di Barbaro, F., a cura di Griggio, C., 2 voll. *Archivio Veneto*, s. 5, 154, 146-54.
66. (2000). Recensione di *Giovanni Boccaccio poeta, filosofo, averroista* di Gagliardi, A. *Studi sul Boccaccio*, 28, 316-7.
67. (2000). Recensione di *"La vita lieta". Una lettura del 'Decameron'* di Veglia, M. *Studi sul Boccaccio*, 28, 318-20.
68. (2000). Recensione di *Nel segno di Ovidio. Giovanni Boccaccio, Luca Pulci e Lorenzo il Magnifico autori di metamorfosi* di Favaro, F. *Studi sul Boccaccio*, 28, 320-1.
69. (2000). Recensione di *Il corvo e la sirena. Cultura e poesia del 'Corbaccio'* di Veglia, M. *Studi sul Boccaccio*, 28, 321-2.
70. (2001). Recensione di *Fabulous Vernacular. Boccaccio's 'Filocolo' and the Art of Medieval Fiction* di Kirkham, V. *Studi sul Boccaccio*, 29, 263-5.
71. (2001). Recensione di *Approaches to Teaching Boccaccio's 'Decameron'*, ed. by di J.H. McGregor. *Studi sul Boccaccio*, 29, 265-7.
72. (2001). Recensione di *Studi di filologia umanistica* di Perosa, A., 3 voll., a cura di Viti, P. *Lettere Italiane*, 53, 135-42.
73. (2001). Recensione di *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, a cura di De Santi, G.; Grandesso, E. *Lettere Italiane*, 53, 476-9.



74. (2002). Recensione di *Les Étoiles de Némésis. La rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien* di Sérís, É. *Lettere Italiane*, 54, 469-73.
75. (2002). Recensione di *Boccaccio* di Surdich, L. *Studi sul Boccaccio*, 30, 356-8.
76. (2002). Recensione di *Letteratura Italiana Antica. Studi sul Boccaccio*, 30, 360-1.
77. (2003). Recensione di *Autori e lettori di Boccaccio* a cura di Picone, M. *Atti del Convegno di Certaldo. Studi sul Boccaccio*, 31, 349-53.
78. (2003). Recensione di *Ultimi studi di filologia dantesca e boccacciana* di Padoan G., a cura di Costantini, A.M. *Studi sul Boccaccio*, 31, 353-5.
79. (2003). Recensione di *Il capolavoro del Boccaccio e due diverse redazioni. Vol. 1, La riscrittura del 'Decameron'. I mutamenti linguistici* di Vitale, M. Vol. 2, *Variazioni narrative e stilistiche* di Branca, V. *Nuova Antologia*, 138, 372-6.
80. (2004). Recensione di *Le muse in giardino. Il paesaggio ameno nelle opere di Giovanni Boccaccio* di Raja, M.E. *Studi sul Boccaccio*, 32, 293-4.
81. (2004). Recensione di "Per difetto reintegrare". *Una lettura del 'Filocolo' di Giovanni Boccaccio* di Morosini, R. *Studi sul Boccaccio*, 32, 294-6.
82. (2004). Recensione di *De gestis Cesaris* di Petrarca, F., a cura di Crevatin, G. *Lettere Italiane*, 56, 657-61.
83. (2006). Recensione di *Leonardo e Pico. Analogie, contatti, confronti* a cura di Frosini, F.; *Pichiana. Bibliografia delle edizioni e degli studi* di Quaquarelli, L.; Zanardi, Z. *Lettere Italiane*, 58, 509-14.
84. (2008). Recensione di *Oratio in expositione Homeri* di Poliziano, A., a cura di Megna, P. *Lettere Italiane*, 60, 154-9.
85. (2010). Recensione di *Timone. Orphei tragoedia* di Boiardo, M.M., a cura di Acocella, M.; Tissoni Benvenuti, A. *Lettere Italiane*, 62, 333-7.
86. (2010). Recensione di *Frammenti di un libro sulla guerra* di Reborà, C., a cura di Giacchetti, M. *Lettere Italiane*, 62, 502-5.
87. (2017). Recensione di *Cultura e filologia di Angelo Poliziano. Traduzioni e commenti* a cura di Viti, P. *Lettere Italiane*, 69, 393-7.

## d Altro

88. (1981). *Disiecta membra*. Bologna: Seledizioni.
89. (1990). *Lo spirito della fuga*. Spinea: Edizioni del Leone.
90. (1991). 'Lettere Italiane'. *Indice trentennale: I (1949)-XXX (1978)*. A cura di Gianetto, N., con la collaborazione di Battiston, C. et al. Firenze: Olschki.
91. (1992). «La Tigre del Campo tra liricità e metafisica». *Giornale di Vicenza*, 17 gennaio, 23.
92. (1992). «Gli occhi del Nobel osservano l'incurabile Venezia». *Giornale di Vicenza*, 14 marzo, 23.
93. (1999). «Boccaccio, Giovanni». *Dizionario enciclopedico del Medioevo*. Edizione italiana a cura di Leonardi, C. 3 voll. Roma: Città Nuova Editrice, vol. 1, 253-6.
94. (2007). *Bibliografia degli scritti di Vittore Branca*. A cura di Reinisch Sullam, G. et al. Firenze: Olschki.



## **Sezione 1**

Studi offerti da amici e colleghi



«L'umanesimo della parola»

Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli

a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

# Il tavolo privato di Attilio Bettinzoli

## Piccolo ricordo con sosta su un libro di poesia

Silvana Tamiozzo Goldman

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Memory of Attilio Bettinzoli colleague: fine scholar and teacher much loved and regretted. The article describes one of his secluded table where he wrote poetry.

**Keywords** Bettinzoli. Teacher. Scholar. Poet. Colleague.

**Sommario** 1 L'angolo della poesia. – 2 La funzione delle citazioni d'apertura. – 3 *Lo spirito della Fuga*. – 4 La conclusione del breve ciclo e il ritorno del letterato.

Attilio Bettinzoli è stato per me un collega amabile e discreto, uno dei rarissimi con cui era possibile e bello parlare di poesia non solo antica ma anche contemporanea, cosa che avveniva solitamente davanti alla fotocopiatrice situata di fronte allo studio che ho occupato fino a fine 2020 al terzo piano del Dipartimento di Studi Umanistici (sezione di Italianistica), nelle attese che l'uno o l'altra finissero le proprie copie. Questi segmenti di conversazione che ora mi scorrono davanti uniti tra loro erano continuati, progressivamente più rari, anche durante la sua malattia, mascherata negli ultimi tempi dal cappello scuro a larghe tese che lasciava tuttavia intravedere un pallore accentuato. Venivamo da due Facoltà diverse per le quali continuavamo a operare (lui a Lettere io a Lingue) e le nostre occasioni di frequentazione si limitavano quasi esclusivamente alle riunioni interne, a qualche seminario comune, a qualche correlazione di



Edizioni  
Ca' Foscari

**Studi e ricerche 31**

e-ISSN 2610-9123 | ISSN 2610-993X

ISBN [ebook] 978-88-6969-652-7 | ISBN [print] 978-88-6969-653-4

**Open access**

Submitted 2022-09-07 | Published 2023-05-02

© 2023 Tamiozzo | 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-652-7/004

tesi magistrale, agli eterni Consigli di Dipartimento nei quali era di conforto a chi gli sedeva vicino il suo *humour* insieme gentile e caustico. Non l'ho dunque conosciuto bene ma la finezza e la delicatezza di alcune sue osservazioni su questo o quel poeta più di una volta mi avevano fatto sospettare che il mondo di Attilio non si fermasse allo studioso competente e serio che tutti conoscevamo. E l'affetto e la preoccupazione palpabili di molti dei suoi studenti, che insieme ad altri colleghi avevo dovuto esaminare in seguito all'aggravarsi della malattia, testimoniavano di un professore che anche attraverso testi certo non facili (Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Campanella, Lorenzo, Poliziano, Sannazaro fino ai moderni e ai prediletti Pascoli e Rebora) li aveva saputi coinvolgere e motivare a uno studio consapevole e rigoroso.

Una volta, prima di salutarci, gli chiesi a bruciapelo se lui scrivesse poesie. Ricordo ancora bene il suo sorriso prima di allontanarsi senza rispondermi.

## 1 L'angolo della poesia

Eccomi dunque qui con in mano *Lo spirito della fuga* del 1990 (Bettinzoli 1990) donatomi dalla collega Ricciarda Ricorda e la scansione di *Disiecta membra* (Bettinzoli 1981), sua opera prima del 1981, gentilmente inoltratami dal collega Valerio Vianello: su quest'ultima non mi fermerò sia perché faccio fatica a leggere versi che galleggiano sullo schermo, sia perché l'elemento che è emerso da queste mie tardive frequentazioni non è tanto quello delle poesie in sé e del loro valore letterario che pure è apprezzabile, quanto quello della funzione che queste hanno assunto nel suo mondo scientifico. Mi atterrerò dunque al libro a stampa del 1990.

Dico subito che questo mio intervento non può essere nulla di più che la testimonianza di lettrice tardiva a cui restano, oltre al rimpianto di non averne potuto discutere con l'autore, i versi di due libri lontani ormai nel tempo, un bottino troppo piccolo per impostare un discorso serio sul poeta, ma credo possa essere utile per completare il profilo dell'intellettuale e dello studioso.

Il piccolo tavolo che questi versi illuminano è infatti quello in cui Attilio dismetteva gli abiti del professore per affidare ai versi della sua poesia alcune immagini accese e mediate dalle sue molte e approfondite letture. Come vedremo il riversarsi in poesia delle sue frequentazioni letterarie non è consolatorio né liberatorio ma piuttosto angoscioso e funereo con rari squarci di ariosità: una sorta di immersione nelle profondità del suo animo sollecitata dai classici antichi e moderni compagni di strada della sua vicenda umana.

Da questo punto di vista un significativo filo conduttore di *Lo spirito della fuga* è costituito dalle citazioni che aprono ognuna delle set-

te sezioni del libro, scelte con cura e senza offrire alcuna indicazione all'eventuale lettore disarmato, a volte in lingua originale, a volte in traduzione (presumibilmente sua). L'intero libro può essere letto allora in prima istanza come un dialogo intimo che si svolge con i propri autori, a cominciare da Plotino, in apertura di volume, che offre fin dall'inizio un'indicazione di lettura per il titolo scelto con parola «fuga» in posizione forte:

E questa è la vita degli dèi e degli uomini divini e beati: allontanamento dalle altre cose di quaggiù, vita che non trae piacere da tali cose, fuga del solo verso il Solo.<sup>1</sup>

## 2 La funzione delle citazioni d'apertura

La funzione di questa ed altre citazioni iniziali è quella di alludere a un discorso a lato che in qualche modo seleziona il lettore: si può entrare nel mondo dello studioso poeta non prima di averne colto e contestualizzato il senso, in altri termini sono epigrafi di 'sbarramento', una sorta di lasciapassare letterario. Parliamo dunque di una poesia colta, intrisa di letture che si affacciano in superficie in ordine sparso, richiamate dai versi.

Anche in altre sedi Bettinzoli ricorre a quelli che lui chiama «flash e istantanee», che sono indicatori di un personale percorso ragionativo: per fare un solo esempio, nella premessa a *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora 1913-1920*, uscito per Marsilio nel 2002, l'autore fa precedere la *Premessa* alla raccolta dei suoi quattro studi sul poeta contemporaneo più amato da una pagina che ha in sequenza quattro citazioni da Nietzsche, Rebora, Tolstoj, Santideva: sono le sue carte d'ingresso apparentemente evasive, in realtà legate a un preciso mondo letterario e intimo e il lettore perderebbe qualcosa di non secondario se oltrepassasse questa soglia senza soffermarvisi e riconoscerle.

## 3 Lo spirito della Fuga

*Lo spirito della Fuga* si svolge in sette tempi, ognuno dei quali aperto da un autore amato e frequentato che offre una sorta di segnaletica per seguire e capire il ritmo scelto. Seguiamo velocemente queste epigrafi: «Memorie dell'Anima» è introdotta dai primi versi della «Seconda Elegia» di Rainer Maria Rilke e gli «angeli tremendi, quasi mortali uccelli dell'anima» della citazione, riaffiorano nei testi del-

<sup>1</sup> È la chiusa delle *Enneidi* di Plotino. Ringrazio il collega Filippomaria Pontani che gentilmente me l'ha tradotta dal greco indicandomi la fonte.

la sezione come immagini che prorompono improvvisamente: «gli stormi scattati dalle cime | degli alberi» della poesia «Un filo ci lega»; le ali «che si incrociano nell'aria, | il cielo si allarga e straripa | oltre i bordi all'orizzonte» della poesia «Raccolgo i tuoi passi». In questa sezione le poesie – generalmente composte di due o tre strofe – sembrano galleggiare seguendo l'onda (anche traduttiva) dei suoi pensieri che attraversano la «Seconda Elegia» di Rilke.

I primi quattro versi di «La vie antérieure» di Baudelaire allungano la loro ombra su nuovi stormi d'uccelli che raccolgono grani di luci sfavillanti: «Ma, ecco, gli uccelli scendevano a stormi | e tra le piume recavano | sabbie sfavillanti, | polveri di Paradiso» («Le braccia d'avorio salivano»). Gli uccelli tuttavia sono presenti in modalità non serene né tanto meno salvifiche nella poesia di Bettinzoli: sono gli uccelli feriti da schegge di fuoco di «Lingue di terra che s'incurvano» o gli aironi che si arrampicano sugli alberi di «Un tempo le città crescevano», o ancora gli uccelli che insieme agli alberi, al sole, alla luna, alle montagne e ai fiumi volano perdendosi ai confini del mondo. O, più oltre, sono le ali che entrano con battito fugace nel cuore del poeta («Lunghi anni ancora mi attendono»), gli aironi «dalle piume d'argento» che minacciosamente «guidano sciame di nuvole» («Gli occhi percorrono»), oppure sono gli uccelli che stridono volando nel cielo che ha perso la sua luce.

In generale tutti gli elementi naturali assumono aspetti inquietanti sotto forma di tormento nella notte popolate da testuggini come inutili scudi, notti che si decompongono.

Bettinzoli nel suo percorso segreto sceglie pagine non consuete, come si diceva: ad esempio la terza sezione introduce a un gioco di specchi perché già il titolo della sezione *Voyage autour de ma Chambre* è a sua volta citazione del titolo del romanzo di Xavier de Maistre, ed è aperto da un passo di Kafka che appartiene al racconto *Descrizione di una battaglia*, scritto nel 1903-04 e mai pubblicato in vita:<sup>2</sup> non è immediato da riconoscere eppure allunga la sua ombra su questa parte del libro. L'autore lo dà in traduzione:

Ero convinto che ogni movimento e ogni pensiero fossero estorti e perciò bisognasse guardarsene; che per contro la cosa più ovvia era giacere nell'erba, le braccia lungo i fianchi e il viso nascosto.

La prima poesia della sezione, un'unica strofa di quattro versi legati dalle inarcature, è una sorta di vestibolo dolente in eco con il passo kafkiano:

<sup>2</sup> Ringrazio l'amica e collega Andreina Lavagetto per l'indicazione.



Di nuovo non ti appartieni, di nuovo  
 si spezza - vuoto calamo - il tuo cuore  
 orma lasciata da altri passi  
 muori...

È forse questa la sezione più cupa, abitata dal senso di morte, parola che punteggia ossessivamente ogni poesia: «il docile abbandono della morte» (Bettinzoli 1990, 34), «il nostro riposo giace nell'ultimo | silenzio» (35), «il nero veleno degli anni» (36), «il fiume di sangue marcio e lo stesso sole che ama la morte» (38). Sono immagini che si riversano sui segni della scrittura nella poesia «Sul rovescio di un foglio», e nella poesia «Come la luce anche il respiro» danno vita a interrogazioni trepidanti: «Che fare? Quali sono i nostri passi?», alle quali segue un verdetto definitivo: «Non hai scampo, nessuna via d'uscita», «qualcosa dentro di noi è finito | e giace in una dolce morte».

La stessa citazione montaliana estrapolata dalle *Occasioni* (sono gli ultimi due versi di «Nel parco di Caserta»: «Le nòcche delle Madri s'inaspriano, | cercano il vuoto») che apre la quarta sezione intitolata *Fiori di cenere*, ha una tonalità angosciata: il riferimento, segnalato dallo stesso Montale, al *Faust* di Goethe, alle Madri con le nocche picchiettanti alla ricerca del vuoto, rimanda al segno ultimo di un destino non sempre favorevole. Fin dalla prima poesia in tre strofe della sezione, «Gli occhi percorrono», la tonalità è quella funebre, con l'anima del poeta «che osserva muta | la pioggia del suo sangue | soffiare sulla terra»; presagi di morte sembrano rimpollare di poesia in poesia: «Viene, viene, ti prende per le mani | l'angelo buio della morte» («Raccogli le vele al tramonto»); la «bara germinante, | stanza del mio nascimento», insomma l'elenco potrebbe continuare con le immagini da inferno dantesco con fili di sangue, fiore di sangue, putrida morte, putride labbra ecc., ma vale forse la pena di spostarci sull'itinerario del poeta. Si profila, cioè, l'immagine di un viaggio intorno all'«orto concluso» del proprio cuore («L'erba si maschera di morte») che allude a un inferno e a un naufragio personali.

Lorenzo e Poliziano (quest'ultimo in latino e con un refuso corretto a penna su ogni copia del libro: «proripis» anziché «prorips») sembrano aprire un varco in tanta cupezza affratellandosi in apertura della quinta sezione intitolata *L'immagine riflessa*. Sono prese rispettivamente dal sonetto CLII del *Canzoniere* di Lorenzo («Mille duri pensieri par' nel cor muova») e dall'ode «In puellam suam», vv. 103-6 di Poliziano.<sup>3</sup> Il lettore si trova di fatto ad ammirare un *a solo* dello studioso poeta con i testi da lui scelti:

**3** Ringrazio l'amico e collega Tiziano Zanato soprattutto per i versi di Poliziano che mi ha dato in traduzione.

questi tristi pensier', dolce, immortale  
la immagin bella han fatto nel cor mio. (Lorenzo)

Quae te mihi fors eripit?  
Quo te repente proripis?  
Quo, quo fugis, bellissima,  
Risū serenans aethera? (Poliziano)<sup>4</sup>

Questa sezione è battuta dal vento che «ti rapisce in una nuvola | che svanisce nell'aria», scuote la folla degli spiriti nella poesia «Città dai bastioni d'onice», nell'ultima strofa della quale si affaccia dolente il tema amoroso:

E vorrei vivere nella tua forma,  
vorrei vivere in te  
che sei nella mia mente,  
come un velo del niente,  
sul niente del mio niente

È un tema legato alla memoria e subito sembra spegnersi in immagini non liete, come in «Le linee dei volti si sfaldano» dove si ride senza sorrisi e il poeta infine si confessa, rivelando il cadere delle sue fonti ispirative: «Invano v'inseguo, miei segnacoli, | invano con voi mi trattengo».

Il vento dunque non conduce ad alcuna visione positiva, spinge il poeta in un «angolo di sale e di sorde | memorie» («Il vento mi spinge») dove Argo «dai cento occhi» vigila sull'anima del poeta che sta per scendere nell'abisso («Le ombre affondano nel sangue»).

#### 4 La conclusione del breve ciclo e il ritorno del letterato

I due versi finali della poesia «Susana Bombal» di Borges e i versi finali di «Atemwende» di Paul Celan, entrambi in lingua originale, si legano alle due ultime sezioni e al congedo del libro, senza cambiamento di tono: il cielo senza più stelle è una stoffa logora e stinta, il mare una vasca di legno («Come un velo da cui appaiono rase»), insomma tutto crolla e l'unico legame possibile con la persona amata è «un fragile tormento» («Più nulla ci lega se non un fragile») in cui i volti svaniscono confondendosi in un'immensa pianura. Resta allora il tedio della vita e la resa dell'anima al proprio destino, un'anima sola e senza riposo, perduta nei suoi sogni e nei suoi incubi.

<sup>4</sup> 'Quale destino ti strappa lontano da me? Dove all'improvviso ti precipiti? Dove, dove fuggi o bellissima, rasserenando il cielo col tuo sorriso?'

Sono poesie senza gioia e senza luce che scandagliano attraverso la letteratura il proprio mondo interiore abitato da visioni tristi. Il conforto del poeta semmai va ricercato nel lessico prezioso e desueto, ricco di calchi letterari, popolato com'è da «araldi dell'invisibile», da giorni che sembrano «aligere», da stelle che si accendono nelle «fucine» della notte, da «dilette» ferite, da incipit dotti («Avis avello; *navis seu* vascello») e più in generale da termini attualizzati con naturalezza: pelago, calamo, mani frante, sacello, dannosa obli-vione, perento, immite fine, tumide febbri, idropica calce, i funali...

Ma tutto torna e si intreccia nel mondo di Attilio, i suoi connota-ti intellettuali e umani si ripresentano con gli stessi nomi e titoli dei suoi saggi: pensiamo a «La fuga, il sogno, la morte. Su alcune *rime* di Iacopo Sannazaro» che richiama *Lo spirito della fuga* di tanti anni prima e forse lo rappresenta per quel fondo di suggestioni e motivi che riconosceva a quel suo autore amato e che anche sul suo tavolo privato voleva far muovere con un fondo di sapienza antica di sapo-re vagamente stoico (Bettinzoli 2015, 251-69).

## Bibliografia

- Bettinzoli, A. (1981). *Disiecta membra*. Bologna: Seledizioni.  
Bettinzoli, A. (1990). *Lo spirito della fuga*. Venezia: Edizioni del Leone.  
Bettinzoli, A. (2015). «La fuga, il sogno, la morte. Su alcune *rime* di Iacopo San-nazaro». *Lettere italiane*, 67, 2, 251-69.



# Dante e il dialetto veneziano

Lorenzo Tomasin

UNIL Université de Lausanne, Suisse  
Scuola Normale Superiore, Pisa, Italia

**Abstract** This paper focuses on the points of Dante Alighieri's works where Venice is evoked, or where Dante uses terms of Venetian origin or pertinence. A short inventory of these occurrences is provided, and the most interesting words (they are in particular nautical terms like 'arsenal', 'artemon', 'burchio', 'impegolar', 'palmizar', 'pegola scaula', 'terzariol') are presented through their respective articles written in the frame of the lexicographical project *VEV – Vocabolario storico-etimologico del veneziano*.

**Keywords** Dante. Venetian dialect. Historical lexicography. Nautical terms. Arsenal.

**Sommario** 1 Tra *De vulgari eloquentia* e *Commedia*. – 2 Otto voci del *VEV*.

## 1 Tra *De vulgari eloquentia* e *Commedia*

Il titolo di questo scritto, che intende onorare la memoria di Attilio Bettinzoli, raffinato italianista cafoscarino che fu studioso di Dante (soprattutto attraverso la lente della sua ricezione in Boccaccio), ricalca quello di un antico studio *genovese* di Ernesto Giacomo Parodi (1925), ma non può aspirare alla sua inarrivabile dottrina, né alla sua esaustività.

Si adunano qui i passi dell'opera dantesca che, in un modo o nell'altro, riguardano Venezia e il suo volgare, e si fa il punto lessicografico sulle parole di possibile provenienza o ascendenza veneziana presenti nell'opera dell'Alighieri.

Quattro sono, se non ho visto male, le menzioni *esplicite* di Venezia e dei veneziani nell'opera di Dante: una nel *De vulgari eloquentia*, là dove Dante include Venezia nel suo *tour* dialettologico della Peni-

sola; una nell'*Inferno*, nel famoso esordio del canto XXI, che riguarda l'Arsenale; e due - le più cursorie - nel *Paradiso*, là dove *Rialto* (IX.26) è menzionato semplicemente come estremo geografico del quadrante della «terra prava | italica» che ha come altro estremo «le fontane di Brenta e di Piava»; e là dove la città (XIX.141) è citata *en passant* a proposito della politica monetaria di Stefano II di Serbia ai danni del «conio di Vinegia», cioè della moneta veneziana circolante nei Balcani.

Per quanto riguarda il *De vulgari eloquentia*, ecco i passi del trattato che ci interessano (cito da Alighieri 2011):

I.x.5 Et dextri regiones sunt Apulia, sed non tota, Roma, Ducatus, Tuscia et Ianuensis Marchia; sinistri autem pars Apulie, Marchia Anconitana, Romandiola, Lombardia, Marchia Trivisiana cum Venetiis.

I.x.6 In utroque quidem duorum laterum, et hiis que secuntur ad ea, lingue hominum variantur: ut lingua Sicularum cum Apulis, Apulorum cum Romanis, Romanorum cum Spoletanis, horum cum Tuscis, Tuscorum cum Ianuensibus, Ianuensium cum Sardis; nec non Calabrorum cum Anconitanis, horum cum Romandioliis, Romandiolorum cum Lombardis, Lombardorum cum Trivisianis et Venetis, horum cum Aquilegiensibus, et istorum cum Ystrianis. De quo Latinorum neminem nobiscum dissentire putamus.

I.xiv.6 Veneti quoque nec sese investigati vulgaris honore dignantur; et si quis eorum, errore confossus, vanitaret in hoc, recorderetur si unquam dixit *Per le plage de Dio tu no veras*.

I.xiv.8 Quare omnibus presentis capituli ad iudicium comparentibus arbitramur nec romandiolum, nec suum oppositum ut dictum est, nec venetianum esse illud quod querimus vulgare illustre.

Nel parlare di Venezia nell'ambito della sua ricognizione dialettologica dell'Italia, Dante mostra una sensibilità non scontata nel distinguere le varietà della Terraferma (*Marchia Trivisana*) da quella della città lagunare. Ma il passaggio più interessante è la citazione dell'endecasillabo tronco con l'invocazione alle 'piaghe di Dio', *restaurato* quanto ad alcuni aspetti formali rispetto alle lezioni dei manoscritti del trattato, sulla base delle ragionevoli ipotesi di Stussi (1967, 110-11): un verso di origine tuttora ignota, con cui Dante caratterizza la parlata di Venezia, e del quale è impeccabile la descrizione linguistica di Riccardo Drusi e Piermario Vescovo (2003-04, 75):

Ad onta della brevità del campione, i «segni particolari» della lingua di Venezia sono abbondantemente rappresentati e, corrispondendo a quanto oggi riesumato dai documenti coevi, ribadiscono le

cognizioni di causa alla base della scelta dantesca: la conservazione del nesso *pl-*, la *-e* protonica di *de*, in contrasto al toscano *di*; soprattutto, l'uscita in *-s* per la seconda persona singolare in *veras*, tratto che separa il veneziano antico tanto dal toscano che dagli altri dialetti veneti, nonché da una varietà essa stessa pertinente al bacino lagunare qual era il dialetto di Lio Mazor.

Quale che sia l'origine della frase in veneziano - molto simile, è stato notato, all'esordio del sonetto di Cecco Angiolieri *Pelle chiabelle di Dio, no ci arvai*, tanto da far supporre un riecheggiamento o, più verosimilmente, un'ignota fonte comune -, essa è ripresa da Boccaccio (sicuro conoscitore del *De vulgari eloquentia*, il che tuttavia non basta a dimostrare la trafia, visto che potrebbe essersi trattato d'un canto popolare piuttosto noto) nella novella veneziana di Frate Alberto (*Decameron*, IV 2 43). Un'analogia imprecazione presente nel Sacchetti e richiamata dai commentatori del *De vulgari eloquentia* («per le chiabellate de Dio»: *Trecento novelle* XXXIX, Sacchetti 2014, 111) ha forse origine indipendente sia da Dante sia da Boccaccio, sia dal veneziano.

Quanto alla *Commedia*, il luogo di più vistosa e celebre apparizione di Venezia è certamente l'esordio del canto XXI dell'*Inferno*. Come ha notato Saverio Bellomo (2013, 334), «la precisione descrittiva, che si compiace dell'uso di tecnicismi (il cui impiego è ammesso e dettato dall'opzione stilistica comica), non postula alcuna esperienza autoptica, quantunque probabile, dell'arzanà stesso, essendo quello di Venezia sufficientemente famoso da essere citato come il cantiere marittimo per antonomasia».

Giusto la *precisione descrittiva* di cui parla Bellomo invita gli operai del *Vocabolario storico-etimologico del veneziano (VEV)*, coordinato da chi scrive assieme a Luca D'Onghia, a procurare una puntuale schedatura delle principali voci marinaresche presenti in questo passo, a partire dal nome stesso dell'*arzanà*: della parola *arsenal* ho cercato altrove (Tomasin 2022) di ricostruire dettagliatamente la storia in veneziano, e in particolare il cruciale passaggio dalla forma in *-à* (il tipo *arsanà*, puntualmente riflesso dall'*arzanà* dantesco, e modernamente conservata solo in varietà marginali come il dialetto di Burano, secondo la preziosa testimonianza ottocentesca di Angela Nardo Cibebe)<sup>1</sup> a quella in *-al(e)* condivisa dal veneziano moderno e dall'italiano, e affermatasi a partire dal secolo XV. Meno problematiche sono, nello stesso passo dantesco, le voci *artimon*, *pegola* e *terzariol*; a Ignazio Baldelli (1997) si deve il raccostamento tra il verbo *rimpalmare* di quell'esordio infernale (XXI.9) e il veneziano *palmizar(e)*, at-

<sup>1</sup> Cf. Nardo Cibebe (1898, 26), che parlando dei richiami lanciati dai pescatori buranelli a Venezia scrive: «E mostrando certi piccoli mitilli [sic] aggiungono per ironia: "Peòci de l'Arzanà, bocò (boccone) da re!". Proprio *arzanà*, come scriveva Dante sei secoli fa!».

testato già da fonti mediolatine, cui si possono ora aggiungere vari esempi volgari successivi.

Alle voci relative al passo sull'*arzanà* si aggiungeranno, nel seguito di questo lavoro, le schede relative ad alcune altre voci dantesche di possibile origine veneziana. È il caso del derivato *impegolar* (l'aggettivo *'mpegolato* è altra voce *infernale*, XXII.35), o della *scola* menzionata in *Purg.* XXXI.96 col significato di 'barca da traghetto', termine che ha dato filo da torcere ai commentatori antichi e moderni del poema, ma che può considerarsi definitivamente spiegato a partire da un lavoro di Bartolomeo Cecchetti (1885), il quale dimostrò trattarsi della *scaula* non di rado citata in documenti veneziani medievali. È un tipo di barca non più in uso modernamente il cui nome riflette probabilmente (l'ipotesi è di Cortelazzo 1970) uno *scaphula* di evidente origine greca. È ben plausibile, insomma, che si tratti d'una voce d'irradiazione veneziana diffusasi nel Settentrione d'Italia, e lì intercettata da Dante. Una vicenda simile potrebbe aver avuto *burchio* (*Inf.* XVII.19), che tuttavia ha ampia diffusione anche toscana già in antico (teste il *TLIO* s.vv. «burchio» e «burchiella») e potrebbe non essere dunque veneziana *ab origine*; già Maramauro del resto osservava, quanto ai *burchi*, che «ne sono assai in Lombardia ne le rive del Po» (Maramauro 1998, 447), donde appunto il termine potrebbe essere giunto al poeta.

Con ancor maggiore cautela andrà valutato il caso di *galeotto* 'nocchiero' (*Purg.* II.27, e cf. Baldelli 1997, 19), il cui suffisso è certo diffuso in varie simili forme veneziane (da *arsenalotto* a *quarantiotto*), ma per il quale mancano per ora convincenti esempi nel testimoniale documentario. Ancora nel *corpus* cinquecentesco del *Dizionario veneziano* di Cortelazzo 2007, il tipo *galeotto* 'marinaio di galea' è attestato in un solo autore, l'italianeggiante Cristoforo Canali dei quattro libri *Della milizia marittima* (1556?): ben altra diffusione ha, a Venezia, il sostantivo femminile *galeotta* o *galiota* 'tipo di galea', attestato già dai primi del Trecento.

## 2 Otto voci del VEV

Nella speranza di giovare anche ai cantieri lessicografici sull'italiano antico, e su quello dantesco in particolare (come il *TLIO*, che ancora non accoglie tutte le voci dantesche qui richiamate, e il *Vocabolario dantesco* da poco inaugurato a Firenze), si forniscono qui, in anteprima, le voci *arsenal*, *artimon*, *burchio*, *palmizar*, *pegola* (e il derivato *impegolar*), *scaula* e *terzariol* del *Vocabolario storico-etimologico del veneziano* (VEV), tuttora in costruzione, cioè l'intersezione fra il lessico dantesco e quello più caratteristico del veneziano.

I criteri di costruzione delle voci sono stati presentati in diverse sedi (da ultimo da Tomasin 2021) e la bibliografia richiamata all'interno degli articoli fa riferimento ai principi di citazione dei *corpora*



del *Vocabolario*, la cui bibliografia integrale è recuperabile nel sito del progetto.<sup>2</sup> Si richiamano qui nella bibliografia finale solo i testi e studi menzionati nelle note finali delle voci e ivi indicati in maiuscolo, secondo i criteri del VEV.

**arsenal** (arsana, arsanatus, arsenada, arssanà, arssenà)  
sec. XIII

ar. *dār-aṣ-ṣinā'a* 'cantiere, fabbrica': PELLEGRINI 1972: 91; *DEI, DELIN, EVLI* s.v. *arsenale*.

1. s.m. (e f., cf. nota) 'cantiere navale dello Stato veneziano, situato nella parte orientale della città'.

■ *Corpus VEV*: 1305 Doc. venez. (5) (*arsenà*); 1313 Doc. venez. (2) (*arsenà*); c. 1330 Stat. venez. (*arsanà, arsenada*).

1206 Cortelazzo Influsso (mediolat. *arsana*); 1223 TOMASIN 2001, 19 (mediolat. *Arsana, Arssana*); 1272 *SellaVen* (mediolat. *arsanatus*); 1374-1434 *CodiceMorosini* (*arsenà*); a. 1377 TOMASIN 2002 (*arssenà*); 1378 TOMASIN c.s. (*arssenà*); 1417 TOMASIN c.s. (*arssenal*); 1463 *Foscari Viaggi* 104 (*arssenal*); 1489 *Ragioni Antique* 106 (*arsenal, arssenal*); 1490 Kahane-Bremner (*arsenà*); 1493-1604 Cortelazzo XVI (*arsenal, arsenato*); XVII Concina (*A. nuovo*); 1732-1779 Folena Goldoni; 1767-1775 Muazzo 14, 21, 32 etc. (*arsenal*); 1829 1856 Boerio; 1851 Paoletti (s.v. *peochio*); 1852 Mutinelli; 1935 Michelagnoli; 1982 Nàccari-Boscolo (*arsenale*); 1987 Doria; 2007 Siega-Brugnera-Lenarda; 2008 Zambon.

► locuz.

- *casa de l'a*. 'fabbrica dell'arsenale' 1767-1775 Muazzo 14, 52.
- *peochio de l'a*. 'muscolo, pidocchio marino' 1775 1796 1821 Patriarchi (s.v. *peochio*); 1851 Paoletti (s.v. *peochio*).

2. s.m. 'deposito di legnami'.

1454 Concina.

3. s.m. 'grande quantità di cose disparate'.

1732-1779 Folena Goldoni; 2008 Zambon.

► der./comp.

<sup>2</sup> <http://vev.oivi.cnr.it/>.

- *arsenaloto* s.m. 'operaio dell'arsenale', impiegato modernamente anche come vigile del fuoco 1732-1779 Folena Goldoni; 1767-1775 Muazzo 52; 1775 1796 1821 Patriarchi (s.v. *arsenaloti*: «guardie del fuoco»); 1829 1856 Boerio; 1852 Mutinelli; 1881 Rezasco; 1888 Contarini-Malamani; 1935 Michelagnoli; 1982 Nàccari-Boscolo; 1987 Doria; 2007 Siega-Brugnera-Lenarda.

● Sull'origine della forma con *-l(e)*, che si sostituisce al più antico tipo con *-à* (o *-atus* nella retroformazione mediolatina) cf. TOMASIN 2022, dove pure si chiarisce che il genere della voce è prevalentemente femminile nelle attestazioni veneziane fino al sec. XV. Per il formante *-oto* di *arsenaloto*, cf. MARCATO-URSINI 1988, 106.

### **artimon**

sec. XII

lat. ARTEMO (acc. ARTEMONEM), a sua volta d'orig. gr. (ἀρτέμων): *DEI* s.v. *artimone*; LEI 2/1.1471, con la bibliografia ivi cit.

s.m. 'vela principale, inalberata a poppa'.

■ *CorpusVEV*: 1311 Doc. venez. (6); 1310/1330 Zibaldone da Canal.

1197 *SellaVen* (mediolat., s.v. *vela*); XV BorsatoMicheleDaRodi; 1511-1553? CortelazzoXVI; 1676 Ferrari (*artimone*); 1767-1775 Muazzo; 1852 Mutinelli 175.

● Secondo Savérien e Patriarchi, la vc. corrisponde alla più propriamente veneziana *trinchetto*, e anche Boerio e Paoletti impiegano questa parola come traducevole italiano di un'altra vc., *randa*: ma di fatto essa è attestata a Venezia fin dal sec. XII, e negli ess. più antichi (come quello cit. dal *SellaVen*) è crucialmente associata al *terzarolo* (→ *terzariol*) cui anche Dante l'avvicina nel celebre passo di *Inferno* XXI.15. Come vc. tipicamente veneziana essa doveva dunque sonare a Dante.

### **burchio** (burcho, burcio, burclo, burgio)

sec. XIV

longob. *\*burgi* 'recipiente per i pesci': DELIN (per altre ipotesi, cf. nota).

1. s.m. 'grossa barca da carico'.

■ *CorpusVEV*: 1301 Doc. venez. (4) (*burcho*); 1312 Doc. venez. (6) (*burclo*); 1312 Lio Mazor, Appendice (*burclo*); 1312-14 Lio Mazor (Ed. Elsheikh) (*burclo*); 1366 Stat. venez. (*burclo*).

XIV Concina; XIV ArsenaleGloss; 1526 Mutinelli; 1454 SellaVen (mediolat. *burcho* [?]); 1505-1604 CortelazzoXVI (*b.*, *burgio*); 1663 Oudin; 1732-1779 Folena Goldoni; 1733 RompiasioGloss; 1767-1775 Muazzo 96 (*burgio*); 1813 Stratico; 1829 1856 Boerio; 1851 Paoletti; 1876 Nazari (*burcio*); 1888 Contarini-Malamani; 1891 NinniGiunte (*burcio*); 1931 Bustico; 1932 Bardesono; 1935 Michelagnoli (*burcio*); 1982 Nàccari-Boscolo (*burcio*); 1987 Doria (*burcio*); 2000 Basso-Durante (*burcio*); 2008 Zambon (*b.*, *burcio*).

► locuz.

- *a burchi* 'in grande quantità' 1775 1796 1821 Patriarchi; 1829 1856 Boerio; 1928 Piccio (*a burci*).
- *b. da pesce* 'vivaio' 1829 1856 Boerio; 1851 Paoletti; 1852 Mutinelli; 1876 Nazari (*burcio*).
- *b. di saorna* 'battello da carico' 1769 Savérien (s.v. *battello*).
- *b. soto i cavali* 'burchio trascinato da cavalli lungo un fiume o un canale interno' 1891 NinniGiunte.
- *can da b.* 'cane che sorveglia un barcone' 1767-1775 Muazzo 659; 1928 Piccio (senza spiegazioni).
- *far el can da b.* 'fare l'innamorato, lo spasimante' 1852 Contarini.

2. s.m. 'botticella con manico'.

2005 Basso.

► proverb.

- *chi la caga no la sente e chi ghe ne magna una squella ghe ne caga una burgella* [la lenticchia] 1767-1775 Muazzo 624.

3. s.m. 'grande quantità' (cf. anche il der. *burchiela*).

1550 CortelazzoXVI.

► der. / comp.

- *burchiela* (*burcela*, *burchiella*, *burgella*, *burgiela*) s.f. 'imbarcazione affine al burchio' 1426 Mutinelli; 1499-1582 CortelazzoXVI; 1733 RompiasioGloss; 1767-1775 Muazzo (*burgella* 'grande quantità'); 1928 Piccio (*burciela*); 1982 Nàccari-Boscolo (*burcela*); 2008 Zambon (*burcela*).

- *burchielante* (*burgiellante*) s.m. 'conduttore di burchio' 1578 CortelazzoXVI; 1733 RompiasioGloss; 1767-1775 Muazzo (*burgiellante*).
- *burcielo* (*burcelo*, *burchiel*, *burchiello*, *burcielo*, *burgiello*) s.m. 'barca piatta, coperata' 15...-1582 CortelazzoXVI; 1732-1779 Folena Goldoni (*burchiel*, *burchiello*); 1733 RompiasioGloss; 1767-1775 Muazzo 118 (*burgiello*, cf. nota); 1813 Stratico (*burchiello*); 1829 1856 Boerio; 1852 Mutinelli; 1888 Contarini-Malamani; 1928 Piccio (*burcielo*); 1931 Bustico; 1932 Bardesono; 1982 Nàccari-Boscolo (*burcelo*); 2000 Basso-Durante (*burcielo*); 2008 Zambon (*burcielo*).
- *burchier* (*burcer*, *burcier*, *burgier*) s.m. 'conduttore di burchio' 1733 RompiasioGloss; 1767-1775 Muazzo 288 (*burgier*); 1844 Contarini (s.v. *barcarol*); 1888 Contarini-Malamani (s.v. *barcariol*); 1928 Piccio (*burcier*); 1935 Michelagnoli (*burcer*).
- *burchieto* s.m. 'piccolo burchio' 1829 1856 Boerio.
- *burchion* accr. 1426-1525 CortelazzoXVI (= 1426 Mutinelli); 1928 Piccio («più piccolo della burciela»).
- *burciariolo* s.m. 'conduttore di burchiello' 1982 Nàccari-Boscolo.
- *burciario* s.m. 'conduttore di burchio' 1982 Nàccari-Boscolo.
- *burciela da buseti* s.f. 'barca per il trasporto di fanghi' 1890 NinniGiunte.
- *burcielo (da barca)* s.m. 'serbatoio bucherellato che serve a conservare vivo il pesce' 1890 NinniGiunte 25.
- *burgiello da Padoa* s.m. 'burchiello adibito al trasporto di persone da Venezia a Padova' 1767-1775 Muazzo 104.

● Quanto all'etimologia, varie altre proposte sono state avanzate (merita appena un cenno quella di LURATI 1983 che ha tentato di ricollegare la vc. a una base *borgh-* 'fossa d'acqua nel fiume, tonfano, etc.', mentre il LEI 6.1169-73 analogamente richiama una fantomatica base *\*bor(r) / \*burr*, e EVLI pensa a una «voce del sostrato prelatino *\*bura/\*burra* 'pozza, acqua stagnante'»). Scrive Muazzo: «burgiello ghe dise i pescaori a quella spezie de battello che i conserva el pesce, uno dei quali grandi zè sempre incaenà sulle Zattare vicin ai padri Gabotti e l'è pien de bisatti. I Toscani ghe dise vivaio». Del *Rio delle Burchielle* a S. Andrea dice Tassini: «qui stanzavano le *burchielle* (piccoli burchi) dell'arte dei *Burchieri da Rovinassi* (calcinacci) e *Cava Fanghi*, i quali, unitamente ai *Burchieri da Stiore*, ed ai *Burchieri da Legne*, riconoscevano per protettrice la B.V. Assunta, ed avevano Scuola nel prossimo *Campo di S. Andrea*. Possedevano pure altare proprio, e propria tomba in chiesa di S. Gregorio. Quest'arte, unita in corpo nel 1503, era privativa d'alcune famiglie che non l'esercitavano personalmente, ma per mezzo di alcuni mercenarii, a cui ap-

parteneva il raccogliere i fanghi, le macerie e le immondezze, ed il trasportarli in luoghi determinati, onde non pregiudicare le vie e i canali. I *Burchieri da Rovinassi e Cavafanghi* dovevano essere nazionali ed aver servito 4 anni».

**impegolar**

(sec. XIII)

der. di → *pégola*.

1. v.tr. 'cospargere di pece'.

*CorpusVEV*: 1311 Doc. venez. (6) (*impegolada*).

1271-1450 SellaVen (mediolat. *impegolare*); 1310 Frey (s.v. *calcar*); 1493-1561 CortelazzoXVI; 1767-1775 Muazzo 116, 279, 573; 1775 1796 1821 Patriarchi; 1829 1856 Boerio; a. 1832 BurattiGloss; 1847 DizTascabile; 1852 Contarini; 1876 Nazari; 1888 Contarini-Malamani; 1982 Nàccari-Boscolo; 1987 Doria.

2. v.pron. 'contrarre una malattia', in particolare la sifilide.

1829 1856 Boerio; 1852 Contarini; 1987 Doria.

3. v.pron. 'mettersi nei guai'.

1829 1856 Boerio; 1982 Nàccari-Boscolo; 1987 Doria; 2007 Siega-Brugnera-Lenarda.

► der. / comp.

- *impegolada* s.f. 'l'atto di impeciare', 'macchia di pece' 1775 1796 1821 Patriarchi; 1829 1856 Boerio.

◎ NinniOpuscoli 235 riporta la seguente *canzonetta*: «Me voggio marida' su sete veecie | E tute sete voggio contentaare; | E voggio contentaarle in certo moodo, | Impegolarghe el culo e darghe foogo».

**palmizar**

(sec. XIII)

der. di *palm* 'palma della mano'.

v. 'ricoprire un'imbarcazione di pece o d'altre sostanze protettive del fasciame', e generic. 'preparare una barca a prendere il mare'.

1255 SellaVen (mediolat. *palmizari*); XIV CortelazzoInflusso (mediolat. *palmisari*, s.v. *calafatar*); 1374-1434 *CodiceMorosini* 69, 73, 74, 123; 1520 *SanudoDiarii* 28.443; 1531 *SanudoDiarii* 54.462; a.1536 *SanudoVite* 353.

● Nel francese di Martino da Canal si ha *palmejer* e *demi-pami-gés*, forme che riflettono la vc. veneziana: cf. Martin da Canal 1972, cccxxxii.

### **pégola** (pégolla; pégoea)

(sec. XIII)

lat. PICULA, dim. di PIX (acc. PICEM) 'pece': REW, PIREW 6483 (cf. nota).

1. s.f. 'pece'.

*CorpusVEV*: 1310/30 Zibaldone da Canal (*pegolla*); p. 1345 Tariffa pesi e misure; XIV s.q. Libro de conservar sanitate; 1366 Stat. venez.; c. 1370 Legg. Ss. Piero e Polo; 1372 Doc. venez. (12); a. 1388 Arte Am. Ovid. (D); a. 1388 Comm. Arte Am. (D); 1383-90 Doc. venez./poles.

1264 SellaVen (mediolat. *pegola*); 1338-1437 Frey; 1374-1434 *CodiceMorosini* 454; XV *RagioniAntique* 10 (*pegolla*); 1470 *MilioneV* 291 (*p.*, *pegolla*); 1500-1565 CortelazzoXVI; 1671 VarotariGloss; 1747 PichiGloss; 1767-1775 Muazzo 189, 367, 566 etc.; 1775 1796 1821 Patriarchi; 1829 1856 Boerio; a. 1832 BurattiGloss; 1844 Contarini; 1847 DizTascabile; 1851 Paoletti; 1852 Contarini; 1876 Nazari; 1888 Contarini-Malamani; 1922 Rosman; 1928 Piccio; 1935 Michelagnoli; 1982 Nàccari-Boscolo; 1985 CaniatoSquerarioli; 1987 Doria; 2000 Basso-Durante; 2008 Zambon (*p.*, *pegoea*).

► locuz.

- *brasso de p.*, soprannome di S. Albano, co-patrono di Murano 2007 Siega-Brugnera-Lenarda.
- *de sta p.!* loc. int. 'di questa fatta!' 1844 Contarini; 1852 Contarini; 1888 Contarini-Malamani.
- *e che p.!* loc. int. 'eccome' 1775 1796 1821 Patriarchi; 1829 1856 Boerio; 1844 Contarini; 1876 Nazari; 1888 Contarini-Malamani; 1928 Piccio.
- *p. da màneghi* 'pece con cui si saldano i manici e le parti metalliche di coltelli, cucchiai e sim.' 1829 1856 Boerio; 1851 Paoletti.
- *p. da violin* 'pece con cui si sfregano gli archetti dei violini' 1767-1775 Muazzo 367; 1829 1856 Boerio; 1851 Paoletti; 1876 Nazari; 1928 Piccio.

- *p. spagna* 'colofonia', resina vegetale, 1844 Contarini; 1852 Contarini.
- *tacarse de p.* 'attaccarsi strettamente, appiccicarsi' 1829 1856 Boerio; 1851 Paoletti.

2. s.f. 'siflide', 'mal francese'.

1767-1775 Muazzo 231; 1829 1856 Boerio; 1852 Contarini; 1888 Contarini-Malamani; 1982 Nàccari-Boscolo; 1987 Doria.

3. s.f. 'sfortuna'.

1922 Rosman; 1982 Nàccari-Boscolo; 1987 Doria; 2000 Basso-Durante; 2005 Basso; 2007 Siega-Brugnera-Lenarda; 2008 Zambon (*p., pegoea*).

► der. / comp.

- → *impegolar*.
- *magnapégola* s.m. 'mangia-pece', formula d'insulto 1550 CortelazzoXVI.
- *pegolera* s.f. 'operaia addetta all'impeciatura' (a Trieste) 1987 Doria.
- *pegolota* s.f. 'reparto dell'arsenale in cui si bolle la pece' (a Trieste) 1987 Doria.
- *pegoloto* s.m. 'venditore di pece', 'calafato' 1821 Patriarchi; 1829 1856 Boerio; 1928 Piccio; 1985 CaniatoSquerarioli; 1987 Doria.

● Tassini spiega il nome della *Calle della p.* a San Martino e a S. Sofia con il fatto che vi fosse stanziato «qualche *pegoloto*». Quanto alla locuz. *Brasso de p.* per indicare S. Albano, spiegano Siega-Brugnera-Lenarda: «Si dice che il suo corpo sia stato recuperato in mare da alcuni pescatori e successivamente portato nella cattedrale (mancante però di un braccio); i pescatori lo rattopparono con stoppa e pece e ne rifecero, sempre di pece, anche il braccio; il quale però, rammollito per il calore, si andava d'estate sempre abbassando quasi a benedire: di qui la fama di santità e la grande venerazione del popolo».

Che il tipo *p.* 'sfortuna' (accezz. 3) sia prodotto da un «calco del tedesco *Pech*, che significa tanto 'pece' quanto 'sfortuna'» è convinzione del DEDI, che la riprende dal DEI e da ZOLLI 1986. Ma la mediazione del ted. non sembra necessaria, visto che l'estensione metaforica del significato potrebbe ambientarsi tutta in ambito romanzo (il tipo *p.* 'siflide', accez. 2, può aver ben rappresen-

tare un punto medio nello slittamento semantico della vc.: così Doria, persuasivamente).

**scaula** (*scola*, *scolla*)

sec. XII

lat. \*SCAPHŪLA, dim. di SCAPHUS, a sua volta dal gr. σκάφος 'imbarcazione'.

1180 CortelazzoInflusso (mediolat. *scaula*); 1224 SellaVen (mediolat. *scaula*); 1225 CortelazzoInflusso (mediolat. *scola*); 1279 *CapitolariMonticolo* 1.78 (mediolat. *scaula*); 1280 FormentinBaruffe (mediolat. *scolla*); XV *CapitolariMonticolo* 2.79.

● La più antica occ. volgare venez. attualmente nota proviene da un capitolare quattrocentesco cit. in nota da *CapitolariMonticolo*. Ma senza contare le numerose e antiche occ. mediolatine, la vc. è retrodatata, nei testi volgari, anche dal passo di Dante, *Purg.* XXXI.96 (in rima con *gola*: «sovresso l'acqua lieve come scola») che dette origine all'istruttoria di CECCHETTI 1885. All'etimo latino (d'origine greca, per cui CortelazzoInflusso pensa a un grecismo di diretta importazione) comunemente accettato si potrebbe dubitativamente accostare un'alternativa: SCAPULA, dato che si trattava di barca a fondo piatto la cui forma poteva richiamare quella dell'osso piatto e triangolare che affiora sotto la spalla (ma i continuatori romanzi di quella base, REW 7657, sono piuttosto rari, e popolarmente in area veneta quell'osso è indicato piuttosto con i continuatori di SPATULA, REW 8130).

**terzariol** (tarsariolo, tersarol, terzarol, terzarolo, terzaruol, terçaroluol, terzaruolo)

sec. XII

der. di *terzo*.

1. s.m. 'vela minore'.

■ *CorpusVEV*: 1303 Lett. venez. (*terçaroli*); 1311 Doc. venez. (6).

1197 SellaVen (mediolat. *terzarolum*); 1350-1500 BorsatoGloss (*terçaroluol*, *terzarolo*); 1496-1553? CortelazzoXVI (*terzarol*, *terzarolo*, *terzaruol*, *terzaruolo*); 1829 1856 Boerio; 1852 Contarini; 1852 Mutinelli (*terzaruolo*); 1888 Contarini-Malamani; 1982 Nàccari-Boscolo (*tarsariolo*).



► locuz.

- *far t.* o *terzarioi*, 'ridurre le vele maggiori alla dimensione del terzarolo' 1829 1856 Boerio (*terzarol*); 1852 Contarini; 1982 Nàccari-Boscolo (*far i tarsarioli*).

- 2. s.m. 'porzione della vela che si può piegare per ridurne le dimensioni', 'cordicella per ridurre la dimensione della vela'.

1987 Doria.

- 3. s.m. 'il remo più corto nelle galee a tre ordini di remi'.

1350-1500 BorsatoGloss (*terzaroli*).

► locuz.

- *armar a t.* 'dotare una galea di tre ordini di remi' 1374-1434 *CodiceMorosini* 46, 689, 809 (*terzaruol*).

- 4. s.m. 'scalmo per i terzi remi'.

1350-1500 BorsatoGloss (*tterzaruol*).

- 5. s.m. 'fieno della terza fienagione'.

1775 1796 1821 Patriarchi; 1829 1856 Boerio; 1852 Contarini; 1888 Contarini-Malamani; 2008 Zambon (*tersarol*).

- 6. s.m. 'tipo di cefalo'.

1829 1856 Boerio.

- 7. s.m. 'studente dell'università di Padova che ha ottenuto le *terzarie*, cioè le attestazioni di regolare frequenza alle lezioni, rilasciate tre volte l'anno'.

1829 1856 Boerio (*terzarol*).

► der./comp.

- *terzariolar* v. 'ridurre le vele maggiori alla dimensione del terzerolo' 1829 1856 Boerio.

© Secondo BorsatoGloss, «per quanto riguarda la vela, terzarolo sembra indicasse originariam. una parte della vela stessa (cf. *DEI* e *VocMarina* s.vv.), per poi passare ad indicare la vela minore (cf.

Boerio s.v.)». Boerio riserva la forma *terzariol* all'accez. marinaresca (1) e a quella ittionimica (6: si noti che Boerio non dà chiarimenti su quest'accez., che non è dato trovare registrata altrove), mentre lemmatizza separatamente *terzarol* con gli altri significati da lui attestati. Circa la menzione dantesca del *terzarol* nel contesto veneziano di *Inferno* 21, cf. → *artimon*). Quanto all'accez. 3, è possibile che ad essa vada riferita la forma *terçalo*, forse erronea nel manoscritto, presente nel documento veneziano del 1309 edito da STUSSI 1996, 343.

## Bibliografia

- Alighieri, D. (2011). «De vulgari eloquentia». Tavoni, M. (a cura di), *Opere*, vol. 1. Edizione diretta da M. Santagata. Milano: Mondadori.
- Baldelli, I. (1997). «Letteratura e industria. Un caso esemplare, anzi apodittico: l'arsenale di Venezia e la *Commedia*». Bàrberi Squarotti, G.; Ossola, C. (a cura di). *Letteratura e industria*. Vol. 1, *Dal Medioevo al primo Novecento*. Firenze: Olschki, 7-23.
- Bellomo, S. (2013). *Commento a Dante, "Inferno"*. Torino: Einaudi.
- Cecchetti, B. (1885). «Le scaule veneziane e Dante». *Archivio veneto*, 30, 141-8.
- Cortelazzo, M. (1970). *L'influsso linguistico greco a Venezia*. Bologna: Pàtron.
- Drusi, R.; Vescovo, P. (2003-04). «Prima e dopo la letteratura. Il veneziano e il fantasma della grammatica». *Quaderns d'italià*, 8-9, 67-90.
- Lurati, O. (1983). «*Burchio e burchiello* da fossa d'acqua ad imbarcazione». Hol- tus, G.; Metzeltin, M. (a cura di), *Linguistica e dialettologia veneta. Studi offerti a Manlio Cortelazzo dai colleghi stranieri*. Tübingen: Niemeyer, 147-51.
- Maramauro, G. (1998). *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alligieri*. A cura di G. Pisoni e S. Bellomo. Padova: Antenore.
- Marcato, G.; Ursini, F. (1988) *Dialetti veneti. Grammatica e storia*. Padova: Uni- press.
- Martin da Canal (1972). *Les Estoires de Venise*. A cura di A. Limentani. Firen- ze: Olschki.
- Nardo Cibebe, A. (1898). «Studi sul dialetto di Burano». *L'Ateneo Veneto*, 21, 11-50.
- Parodi, E.G. (1925). «Dante e il dialetto genovese». *Dante e la Liguria: studi e ri- cerche*. Milano: Treves, 3-15.
- Sacchetti, F. (2014). *Le Trecento novelle*. Edizione critica a cura di M. Zaccarel- lo. Firenze: SISMELE Edizioni del Galluzzo.
- Stussi, A. (1967). «Il dialetto veneziano al tempo di Dante». Branca, V.; Padoan, G. (a cura di). *Dante e la cultura veneta*. Firenze: Olschki, 109-15.
- Stussi, A. (1996). «Venezia 1309». Benincà, P. et al. (a cura di), *Italiano e dialetti nel tempo. Saggi di grammatica per Giulio C. Lepschy*. Roma: Bulzoni, 341-9.
- TLIO = *Tesoro della lingua italiana delle origini*. <http://tlio.oiv.cnr.it>.
- Tomasin, L. (2021). «Magazen: History of a Word Told through a Project of Digital Lexicography». *Magazén* 2(2), 1-12. <http://doi.org/10.30687/mag/2724-3923/2021/04/001>.
- Tomasin, L. (2022). «Arsenale. Per la storia di una parola». Bertocci, D.; Castro, E.; Rossi, S. (a cura di). *Cognù. Studi in onore di Maria Teresa Vigolo*. Pado- va: Cleup, 227-33.
- VEV = *Vocabolario storico etimologico del veneziano*, diretto da L. D'Onghia e L. Tomasin. <http://vev.oiv.cnr.it>.
- Zolli, P. (1986). *Le parole dialettali*. Milano: Rizzoli.



«L'umanesimo della parola»

Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli

a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

# Per la datazione della canzone *Dolce mia patria, non ti increasca udirmi*, di Giovanni Gherardi da Prato

Francesca Battera

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This essay focuses on the chronology of the canzone *Dolce mia patria* by Giovanni Gherardi da Prato. This poem refers to political events that took place that took place just a few years or even months before the outbreak of Florence versus Milan war in 1390. By analysing Gherardi's canzone, the reader can appreciate the influence of Petrarch's political writing in the *Canzoniere* as a model, as well as various links to other authors' poems such as Francesco di Vannozzo and Simone Serdini.

**Keywords** Rime. Giovanni Gherardi da Prato. Il Paradiso degli Alberti. Florence-Milan war (1390-1402). Petrarca R.V.F. political poems. Francesco di Vannozzo. Simone Serdini.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Il modello: Petrarca. – 3 Riferimenti storici. – 4 Firenze contro Milano: il caso Gherardi. – 5 Tendenze stilistiche: il lessico. – 6 Cronologia della canzone e data di nascita dell'autore.

## 1 Introduzione

Nell'esaminare le *Rime* di Giovanni Gherardi da Prato per l'*Atlante dei Canzonieri in volgare del Quattrocento* (Comboni, Zanato 2017), è emersa la possibilità di valutare con attenzione sia la tenuta letteraria della canzone *Dolce mia patria*, sia l'opportunità che la sua datazione possa essere estesa al piccolo *corpus* gherardiano, che è già stato assegnato sulla base di soli criteri stilistici in un periodo che va dalla fine del Tre all'inizio del Quattrocento (Bausi 1999, 565). Si trat-

ta di un testo di un certo impegno, che consta di 9 stanze più congedo, e che contiene in generale la denuncia del pericolo rappresentato per Firenze dalla 'biscia' viscontea. Lo schema metrico, ABCABC. CDEeDFF, congedo=sirma, corrisponde al 13.070 della schedatura Gorni 2008, ovvero è comune a due canzoni di Dante (*Rime* 6 e 40: *La dispietata mente, che pur mira; Io son venuto al punto della rota*, secondo la numerazione Giunta 2014, cioè Barbi 1921) e a una *Dispersa* di Petrarca (*L'ora ch'ogni animal perde disdegno*, Solerti 1909, XXI). L'identità dell'assetto metrico non coinvolge il tessuto narrativo dei testi, che in Dante e in Petrarca sono esclusivamente amorosi.

*Dolce mia patria, non ti increzca udirmi* («Canzona morale di patria e di libertate», avvisa il ms Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184), mostra un'impronta petrarchesca indice di un'elevata consapevolezza non solo letteraria ma persino politica. Finora assegnata genericamente agli 'anni caldi' della guerra di Firenze contro Gian Galeazzo Visconti (Lanza 1991, 12), cioè si suppone ad un dipresso fra 1390 e 1402, la canzone contiene riferimenti storici che consentono di collocarla con maggiore precisione ad un periodo di poco precedente il 1390. Con i suoi versi Gherardi si rivolge in tutta la canzone alla «alma mia madonna» che incarna la patria, ovvero Firenze, e le rammenta, nelle prime quattro stanze, le pericolose mosse fino ad allora compiute dalla 'velenosa biscia' (Gian Galeazzo Visconti), per poi sviluppare, nelle seguenti cinque stanze, un'articolata perorazione contro l'ambiziosa tirannide del signore di Milano. Riassumendo la seconda sezione della canzone, Gherardi scrive: (V) la biscia malvagia pensa di 'insignorirsi' d'Italia, legando a sé alleati a questo scopo. Il progetto è folle anche a solo pensarci, perché i tiranni amano frode e crudeltà: orsù Firenze non temere, è il tiranno a dover temere te; (VII) egli non è forte come credi; i tiranni tutt'intorno hanno odio e violenza e frodi. Possa io fare giustizia a Firenze; (VIII) pensa ai tuoi magistrati e al tuo territorio, in nome della tua libertà pensa alle donne, ai vecchi, ai bambini che allattati al tuo libero seno gridano alla morte del tiranno; (IX) ricordati che sei figlia di Roma, erede di quegli eroi che vollero come unica ricchezza la libertà. Il congedo indica un indirizzo istituzionale della canzone (la Signoria? Coluccio Salutati, allora cancelliere?):

Canzona mia, tu n'andrai in quella parte,  
dov'è più bella e ricca nostra donna;  
riverente dicendo tua ragione,  
dirai: «Se 'l ciel dispone  
guerra o angoscia a noi, diva madonna,  
e' sì men dol, ma vo' che voi sacciate  
ch'ì chiamo sol: libertà, libertate!»  
(Lanza 1973)

## 2 Il modello: Petrarca

I versi sottolineati polemizzano allusivamente con il grande modello petrarchesco (RVF 128: «I' vo gridando: Pace, pace, pace») dato che la canzone afferma di «chiamare solamente: libertà, libertate!», ovvero incita Firenze alla guerra. Qualche verso richiama più ampiamente RVF 53, rovesciandone il senso. Il modello di *Dolce mia patria* è appunto *Spirto gentil*, con la differenza che il testo petrarchesco è una durissima reprimenda dello stato in cui è ridotta l'Italia, in cui lotte intestine fra famiglie ostili ai Colonna (v. 71: «Orsi, lupi, leoni, aquile et serpi», Santagata 1996), e l'insieme delle condizioni politiche farebbero inorridire Scipioni e Bruti, nonché Fabrizi (vv. 37-41), tanto quanto costringono donne bambini e vecchi a gridare invocazioni d'aiuto (vv. 57-62):

Le *donne* lagrimose, e 'l vulgo inerme  
De la *tenera etate*, e i *vecchi* stanchi  
[...]  
*Gridan: O signor nostro, aita, aita.*

Così Petrarca; l'esatto contrario scrive Gherardi, dove le donne, i bambini e i vecchi vogliono gagliardamente la morte del tiranno (vv. 95-104):

pensa alle tue matron, *donne* e donzelle,  
d'onesta leggiadria ferma colonna;  
deh, pensa a' *vegli* tuoi che t'hanno ornata,  
pensa a' *piccioli infanti*, che lattata  
ancora hanno lor lingua, e nati sono  
nel libero tuo seno e *claman forte*:  
«Alla morte! alla morte!  
Alla morte il tiranno e que' ch'l vono  
o la sua voglia, e viva libertate»  
Deh, pensa omai se puoi fuggir pietate!

Si diceva dell'aspetto politico, inerente alla canzone, che si segnala per il coinvolgimento del modello petrarchesco<sup>1</sup> e meno di quello dantesco,<sup>2</sup> molto più diffuso invece nell'abbondante messe di testi coinvolti dalle opposte partigianerie nello scontro tra Milano e

<sup>1</sup> Sulla parziale assenza del modello petrarchesco nella lirica trecentesca e relativa bibliografia Decaria 2017, 86-7.

<sup>2</sup> Certo presente nella canzone: ma una verifica più puntuale della tessitura letteraria della canzone va rimandata ad altra sede. Mentre il presente saggio era in c.s., è uscito l'importante volume di Gallina 2022; in particolare sulle *Rime* cf. 331-9.

Firenze (Albonico 2014, 11; Manetti 2014; Limongelli 2019, 256). Da un lato, sembrerebbe azzardato supporre che Gherardi abbia voluto contestare Petrarca, reo di essere stato ospite dei Visconti dal 1353 al 1361 (anche per bibliografia Albonico 2014, 11; Rico, Marcozzi 2015);<sup>3</sup> dall'altro, rivendicare la *Florentina Libertas* richiamando vistosamente *Spirto gentil* significherebbe per Gherardi rinsaldare il legame fra Firenze e il nome del grande poeta, ricollocandolo ideologicamente mentre ne rovescia il messaggio affidato alle canzoni civili. Il tutto, si noti, a soli 15 o 16 anni dalla sua morte.

Importante sembra anche (seppure consueti con testi ispirati, in altri autori, dal medesimo contesto storico e politico), il fatto che la seconda metà della canzone esprima considerazioni morali, ideologiche, storiche, abbandonando l'aspetto meramente cronachistico, dominante invece nelle stanze iniziali, in particolare seconda terza e quarta, che contengono una precisa ricostruzione dei fatti che segnarono l'avvio dello scontro con il Visconti. L'aspetto morale e ideologico, tanto ampiamente dispiegato, conferisce nobiltà a versi che potrebbero facilmente essere al contrario segnati dalla transitorietà della cronaca. Sarà utile notare infine che la stanza gherardiana, che passa in rassegna i grandi modelli romani (vv. 105-17), ripercorre analoghe sequenze esemplari presenti a vario titolo in tantissimi testi trecenteschi, senza però entrare precisamente nella dibattuta questione della fondazione di Firenze ad opera dei Romani che sarà al centro delle indagini storiografiche che sono parte integrante della rivendicazione politica anti-tirannica della fase più matura dello scontro ideologico anti-visconteo (la bibliografia è vasta; almeno Tanturli 2010). Ad esse potrebbe aver partecipato anche il nostro autore, a cui è attribuito il volgarizzamento della *Risponsiva alla invettiva di messer Antonio Lusco di Cino Rinuccini* (il cui originale è perduto insieme all'altra, *Invettiva contro a cierti calunniatori di Dante e di messer Francesco Petrarca e di messer Giovanni Boccaci*), attribuzioni però molto dubbie secondo Bausi 1999.

**3** «Il suo ruolo nel seguito dell'arcivescovo Giovanni fu, da subito, carico di incombenze diplomatiche e politiche che ebbero un carattere di continuità tale da non poter essere considerati occasionali interludi nell'attività di studio»: in Rico Marcozzi 2015, 679-81, a proposito di Petrarca alla corte del Visconti.



### 3 Riferimenti storici

Vediamo da vicino: fino al 1388 Firenze è in pace con Gian Galeazzo, con cui addirittura si era congratulata per la carcerazione dello zio Bernabò, avvenuta nel 1385 (è proprio il cancelliere Coluccio Salutati ad esprimersi, Viti 2016, 131-2). Come è noto, Gian Galeazzo fa arrestare lo zio il 6 maggio di quell'anno; pochi mesi dopo, il 19 dicembre, lo farà avvelenare (Gamberini 2000, 385-6). Avvenimenti questi che sembrano rappresentati nella sirma della seconda stanza (vv. 14-26):

Quando posar vedieti infra li mai  
 di porpore vestita al dolze rezzo,  
 che t'aducien le frondi sante al viso,  
 vidi fra l'erba i rutilanti rai  
 girti d'intorno, ché ti stavi in mezzo,  
 una vaga presenza in chiaro riso.  
 Tu lieta la miravi a occhio fiso,  
 ma *ella prima a sue membra rivolve*  
 e trasformossi in velenosa biscia;  
 con froda sì le liscia  
 tanto che 'l bello uffizio a ciascun tolse,  
 e solo senza membra questa fera  
 rimase velenosa e più altera.

I versi sottolineati sembrano voler descrivere la trasformazione avvertita in Gian Galeazzo, che finisce per rimanere «solo senza membra», avendo eliminato i suoi parenti. Proprio *l'impio eccesso* del successivo v. 27 sarà l'eliminazione di Bernabò, seguita, sempre nella terza stanza, dall'allusione alle manovre doppiogiochiste messe in atto dal Visconti durante la guerra fra Carraresi (il toro) e Scaligeri (il mastino), precisamente l'alleanza fra Gian Galeazzo e Francesco il Vecchio da Carrara (19 aprile 1387: «E ben lo fé pria aiutando il tau-ro», v. 38), e il voltafaccia del Visconti l'anno successivo, quando Jacopo dal Verme, capitano delle truppe milanesi, occupa Padova: «poi putta lui spogliò di regno e d'auro», v. 39. Si legge infatti (vv. 27-39):

Alzò la testa, poi che *l'impio eccesso*  
 ebbe comesso, e con cupida voglia  
 mostrò l'incendio del malvagio core.<sup>4</sup>  
 Vide un mastino, che l'era ivi presso,  
 arisarsi a uno toro in aspra doglia;  
 ed ella, lieta d'ogni lor dolore,

<sup>4</sup> A leggere accanto a questi versi la ricostruzione storica delle manovre viscontee (Gamberini 2000, 385-6) sembra che Gherardi abbia puntualmente rievocato gli eventi.

sparse il velen mostrando buono amore,  
 tanto che vidde il mastin presso a morte,  
 per la forza del toro già affannato;  
 con seco l'ha legato  
 per dare a ciaschedun malvagia sorte.  
 E ben lo fé pria aiutando il tauro,  
 poi putta lui spogliò di regno e d'auro.

Ciò è ben noto, continua il poeta (vv. 40-52):

Questo *non è bisogno, madre mia*,  
 ch'ì ti ramenti, perché ben lo sai,  
 perché già dubitavi di tua doglia;  
 ma pur m'aduce in mia fantasia  
 un tenero pensier ciò ch'udit'hai  
 che mi combatte come vento foglia,  
 veggendo ancor *la disperata voglia*  
 della lupa arrabbiata a te vicina  
 c'ha gustato il velen per tórti vita.  
 O vana, o ischernita  
 lupa malvagia, come s'avicina  
 il tuo tormento e fin d'ogni letizia!  
 De' temer chi mal fa sempre giustiziaa.

È infatti il pensiero di una *lupa arrabbiata a te vicina* (v. 47), cioè di Siena, che tormenta lo scrittore. Siena si è alleata con Milano (*ha gustato il velen* v. 48) pur di eliminare Firenze, la dolce patria. Siena in effetti stipula un trattato di alleanza con Gian Galeazzo il 22 settembre 1389. Precisa Gene Brucker (1981, 153) che il fatto fu tenuto segreto, ma la voce cominciò a circolare a Firenze nel novembre successivo. Nel frattempo, dopo la conquista di Padova da parte del Visconti a cui, dopo la cessione a Venezia di Treviso e Ceneda, erano rimaste Feltre e Belluno, Gian Galeazzo si era preoccupato di tranquillizzare i governi di Firenze e Bologna. «Le trattative segnarono a lungo il passo e solo il 9 ottobre 1389 venne chiusa la lega di Pisa: l'accordo, che non aveva valore retroattivo, veniva a sancire la divisione delle aree di influenza, confinando quella milanese non oltre la città di Modena: si accoglievano dunque alcune delle richieste fiorentine, ma allo stesso tempo si riconosceva al Visconti il diritto di intervenire a favore dei suoi alleati toscani, a cominciare da Siena, con cui aveva stipulato un accordo il 22 settembre. Le basi dell'intesa erano debolissime, e già il 10 ottobre la Signoria fiorentina chiudeva un altro trattato con Bologna, Pisa, Lucca e Perugia» (Gamberini 2000, 386). Di quest'ultimo trattato, si noti, non si fa parola nella canzone, che dunque potrebbe essere stata scritta nei giorni successivi al trattato di Gian Galeazzo con Siena. Dunque, la canzone è sta-

ta scritta dopo il 22 settembre 1389, e prima dell'arrivo a Firenze di Francesco Novello da Carrara e dell'ambasceria di questo presso il duca di Baviera a nome della Signoria e dell'ambasceria fiorentina presso Carlo VI re di Francia, prima delle scorrerie che minacciarono Firenze, prima della dichiarazione di guerra a Bologna, il 1° maggio 1390, tutti avvenimenti che, insieme a quelli successivi, non sono menzionati nel testo.

#### 4 Firenze contro Milano: il caso Gherardi

Ciò ha diverse conseguenze. Non è quella del Gherardi una risposta a *Novella monarchia, iusto signore* del Saviozzo (Lanza 1991, 76), ma il contrario. Poiché quest'ultima risulta scritta dopo la conquista di Bologna, a detta della didascalia che accompagna la canzone nel ms LC2 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. Soppr. 122: «Parla Roma per Italia al duca di Milano, quando ebbe Bologna»),<sup>5</sup> *Dolce mia patria* precede la canzone del Saviozzo, come già ricostruiva Flamini 1867, 63: «e due suoi versi, probabilmente non a caso, ne ricordano altri [...] di Giovanni da Prato». Il Saviozzo esorta Gian Galeazzo a prendersi cura dell'Italia («vedovella») nei modi del Dante politico di *Purg.* VI), ma il testo articola accuse generiche alle signorie italiane fatta eccezione per la terza stanza, nella quale l'attacco è esplicitamente rivolto ai Fiorentini, «detestabil seme | nimico di quiete e caritade, | che dicono libertade, | e con più tirannia han guasto il mondo» (Serdini 1965).

L'esortazione alla guerra espressa da Gherardi si contrappone ideologicamente al pacifismo del Sacchetti, che pure è oggetto dell'ammirazione del nostro scrittore, come dimostra il sonetto *Più e più volte ha infiammato il sole* a lui indirizzato dal Pratese.<sup>6</sup> Si consideri inoltre che normalmente si cataloga il Gherardi, proprio a causa dell'accostamento al Sacchetti, fra gli esponenti di spicco del 'partito' tradizionalista (Lanza 1991, Bausi 1999, ma si veda Decaria 2008, 328-9). Franco Sacchetti, fedele alla propria posizione, nel 1388 dissuade il governo fiorentino dall'inviare truppe in aiuto di Padova (Brucker 1981, 150 e note). Il caso di Gherardi mostra la necessità di separa-

<sup>5</sup> Lanza 1991, 76 parla della composizione di *Dolce mia patria* come di una «parentoria replica» alla canzone del Saviozzo.

<sup>6</sup> «Agli anni degli studi universitari risale la corrispondenza poetica con Franco Sacchetti: a lui "Messer Giovanni di Gherardo da Prato, studente in legge ed in poesi" (la didascalia sembra documentare che il G. attendesse non solo agli studi giuridici, ma anche a quelli di poetica e retorica), indirizzò il sonetto *Più e più volte ha infiammato il sole*, cui il Sacchetti rispose col sonetto *Sempre il prudente cerca degne scole*». Secondo un accenno contenuto nel *Paradiso*, gli studi furono compiuti dall'autore con Biagio Pelacani a Padova, dove il celebre filosofo e matematico insegnò dal 1384 al 1388. Così Bausi 1999.

re la valutazione della posizione culturale ('conservatore', favorevole al volgare e alle Tre Corone) dalla collocazione politica. Del resto, gli orientamenti propriamente politico-diplomatici furono complessi e fluttuanti,<sup>7</sup> come fa notare Brucker 1981, 145-61, indicando nell'irrisolutezza e negli atteggiamenti contraddittori del governo di Firenze la causa della debolezza della sua politica estera.

Documento piuttosto evidente dell'alternanza di fasi nelle relazioni fra Firenze e Milano può rintracciarsi all'interno della produzione stessa del Gherardi, se si mette a confronto la canzone *Dolce mia patria* con le pagine in cui Bernabò e Gian Galeazzo Visconti, con ogni evidenza in pace, compaiono nel III libro del *Paradiso degli Alberti*.<sup>8</sup> Lì appaiono come personaggi, poco più che comparse, della novella di Dolcibene. Non è il caso di addentrarsi qui nell'intricatissima e tuttora irrisolta questione della datazione del *Paradiso*, le cui conversazioni Wesselofsky 1867 assegnava al 1389. È chiaro che quel punto del libro III ricorda tempi anteriori; la contraddizione fra un equanime (nei confronti dei Visconti) Gherardi del *Paradiso* e la sua versione sdegnata in *Dolce mia patria* potrebbe spiegarsi anche con il fatto che, mentre la canzone fu resa pubblica, il *Paradiso degli Alberti* è un testo incompiuto, fitto di correzioni, testimoniato da un solo manoscritto autografo ma anepigrafo, acefalo e lacunoso (il Riccardiano 1280 della Bibl. Riccardiana di Firenze, cc. 19r-113r, postillato da A. M. Salvini).

## 5 Tendenze stilistiche: il lessico

Nell'introdurre qualche valutazione stilistica, ovviamente qui solo accennata, occorre tornare ai vv. 30-1: «Vide un mastino, che l'era ivi presso, | *arisarsi a uno toro* in aspra doglia, | ed ella, lieta d'ogni lor dolore, | sparse il velen mostrando buono amore», ecc. Nella canzone II della raccolta di Francesco di Vannozzo si legge una frase che ha forti analogie con quella appena citata.

Era tramegio l'alba e 'l mattino,  
quando si risvegliò la stanca mente  
per tema d'un serpente  
ch'era sul monte dove mi trovai,  
qual s'agrizzava con un fier mastino,  
ond'io, lontano e fuor da tutta gente,  
timoroso e †sovente†  
giuso nel pian mi trassi e non passai.

<sup>7</sup> Su queste ambiguità, riguardo a *Salutati*, Viti 2016, 143-4.

<sup>8</sup> Sulla presenza di Bernabò nella novellistica trecentesca, Limongelli 2014, 112.

Ai vv. 37-42

qui peregrino son di gente orphea,  
 che, per un *aspro bo* ch'urtar mi volle,  
 montai suso quel colle,  
 dove, con l'orme vane,  
*tema d'un cane - e d'un serpe* ch'io viddi  
 m'ha spinto in Silla per vittar Cariddi.

Scrive Roberta Manetti (2014, 64-5) che la canzone è ascritta agli anni 1362-63, ma sulla base di deboli indizi (più precisamente in Manetti 2006, 413-14). Gli animali distintivi dell'araldica signorile e cittadina costituiscono un travestimento ben riconoscibile: l'interessante è il raro verbo «agrizzarsi/arisarsi», che con tori, serpi e buoi costituisce un blocco sintagmatico infrequente e caratteristico, forse indizio di una interdipendenza dei due testi: Manetti (2014) commenta infatti in nota, a proposito del v. 5 della canzone di Francesco, scrivendo che il verbo *agrizzarsi* può indicare l'arricciare il pelo delle bestie infuriate, attestato anche nel Burchiello (Ageno 1952, 444). Qualche ulteriore ricerca potrebbe dare risultati più sicuri, visto che non si vede come possa arricciarsi il pelo di un serpente (Francesco di Vannozzo, vv. 3-5: «Era tramegio l'alba e 'l mattino, | quando si risvegliò la stanca mente | per tema d'un serpente | ch'era sul monte dove mi trovai, | qual s'agrizzava con un fier mastino»),<sup>9</sup> sempre che, contrariamente a quanto scriveva Ageno citata da Manetti, il verbo non abbia già perso l'originario tenore semantico e sia già semplice (ma espressionistico) sinonimo di 'arrabbiarsi'. Francesco di Vannozzo è nominato nel *Paradiso degli Alberti*, in una sequenza narrativa, breve ma interessante, del II libro, dove «Andreuolo Dandolo, giovane non meno di costumi che di generazione nobile e famoso», intona una «canzonetta delle sue leggiadrissime ciciliane, che da Francesco Vannozzi aparato avea» (Gherardi 1975, §53). Dove il poeta padovano, morto nel 1389, appare qui evocato come di lontano, ma viene lodato poco oltre (§54). Il contenuto del *Paradiso degli Alberti* è assegnato, come si ricorderà, al 1389. Se Francesco di Vannozzo fosse morto, il narratore l'avrebbe ricordato in altro modo, quindi la stesura di quel brano rievoca un tempo precedente la morte del poeta. Segnali della inclinazione a mescolare registri diversi nel lessico della produzione tardo-trecentesca (Decaria 2017) sono ravvisabili nei versi successivi, proprio all'inizio della V stanza (53-8):

<sup>9</sup> TLIO *ad verbum* cita proprio il testo di Francesco.

Questa biscia malvagia a te nimica,  
 sì come a te a chi ben vive al mondo,  
 pensa *la bella Italia incaprestare*  
 con lusinghe e malizia; esta impudica  
 sparge il dolce velen per lo suo tondo  
 a intenzione di sé madonna fare.

«Incaprestare» è interessante parasintetico da ‘capestro’, voce diffusa ovunque, Dante compreso, presente in metatesi ‘capresto’ in Giovanni Villani:<sup>10</sup> il duro realismo piega la brama di potere (*l’insignorirsi d’Italia*, dirà Machiavelli) a bestiale aggioamento d’animali, in tono con le metafore araldiche, ma espressionistico nel contesto, al contrario, alto e nobile che Gherardi ostenta nelle stanze V-IX. Il verbo è presente anche in Francesco d’Altobianco Alberti (2008; *Rime LXXXVIII*, 4; CVI 12 contesto burlesco il primo, morale l’altro), e perciò comunque successivo all’attestazione gherardiana. Al nostro poeta tali neoformazioni dovevano interessare, dato che ne compaiono due anche in una delle rime amorose, ovvero nel son. *Vostro cortese dir, che mi circunda*, che al v. 3 recita «per quella che *s’intigra* e sì *s’indraga*», detto della crudeltà della donna amata.

## 6 Cronologia della canzone e data di nascita dell’autore

La canzone potrebbe offrire un chiarimento, o al contrario sollevare un dubbio, a proposito di una questione che emerge nel *Paradiso degli Alberti*, posta in luce insieme ad altre da Piotr Salwa (1991, 429-30). Lo studioso scrive che nel ‘romanzo’ l’autore, per essere un Pratese che si dice amante della cara patria Firenze, mostra di avere almeno un concetto piuttosto ampio di patria. D’altronde Guerrieri (2004, 30, 49 e note) ricorda al proposito che con i patti di sottomissione del 1352 un pratese che risieda a Firenze per almeno sei mesi diventa automaticamente cittadino. In effetti più volte, con un’insistenza evidente, Gherardi della canzone parla di sé come ‘figlio’ di Firenze. A partire dall’incipit «Dolce mia patria, non t’increzca udirmi»; vv. 3-5 «*I son pur tuo figliuolo, e dei volermi | qual che io mi sia, perché ’l bel seno | vagheggio e ’l vago viso e ’l capel irto*», che sembra indicare appunto un vero e proprio domicilio fiorentino; «madre mia», la apostrofa al v. 40, «madre diva» (v. 78), «mia Fiorenza», «alma mia madonna», «diva madonna». Insomma, la fiorentinità del Gherardi sembra il grido che insieme all’invito alla guerra risuona in questi versi. Prato è sotto il controllo dei fiorentini dal 1351, Pistoia nel 1301; Cortona 1332, Arezzo è acquistata dai Fiorentini nel 1384: po-

<sup>10</sup> TLIO Giovanni Villani (ed. Porta), a. 1348 (fior.), L. XIII, cap. 96, vol. 3, 506-14.

trebbero essere queste le foglie che guarniscono la capigliatura 'ir-ta' della città all'inizio della canzone (vv. 4-13)?

I' son pur tuo figliuolo, e dei volermi  
 quale che io mi sia, perché 'l bel seno  
 vagheggio e 'l vago viso e 'l capel irto.  
*D'un quercu verde, d'un lauro, d'un mirto,*  
*d'una uliva ridente* il tuo crin d'oro  
 felice inghirlandato ha già molti anni,  
 in onta de' tiranni,  
 che han voluto usurpar tuo tesoro;  
 e bella ti se' scossa da lor rabbia,  
 lasciando loro in velenosa scabbia.

Perciò il chiarimento riguarderebbe la data di nascita, tuttora incerta, dell'autore. Secondo Bausi 1999, 559, i documenti più che definire limiti precisi rendono dubbia la cronologia; perciò, la nascita sarà da collocarsi tra 1360 e '62; il 1367 è invece proposto da Antonio Lanza. Se la canzone è del 1389, più adeguato apparirebbe pensarlo nato nel 1360-62, così da avere 27 o 29 anni all'atto dell'indirizzo alla Signoria. D'altronde proprio la rivendicazione dell'appartenenza a Firenze, sua patria, si presterebbe a raffigurare un giovane poeta che esordisce sulla scena pubblica fiorentina firmando un testo di un certo peso, che poco ha a che vedere con la rimeria coeva impegnata attorno allo stesso tema. Inoltre, considerando che le poche rime a Giovanni ascritte sono unite, per la maggior parte almeno, da una fitta rete di immagini e parole-rima (la stessa recursività notata da Guerrieri 2007, 57 per il *Paradiso degli Alberti*), non è escluso che la datazione della canzone sia estensibile ad una parte degli altri testi dell'esiguo canzoniere, avvicinandosi perciò alla stesura del *Giuoco d'Amore*, databile secondo Mazzotta 1974, 32 «ad anni presumibilmente più prossimi al crepuscolo del Trecento che non agli albori del secolo successivo». Lo studioso, infatti, notava che un punto del polimetro trova corrispondenza in una delle canzoni, ovvero *O vano e falso micidial Cupido* (Lanza 1973-75, XXXIII, che non compare nel Rediano).

## Bibliografia

- Alberti, F. d'Altobianco. (2008). *Rime*. Edizione critica e commentata a cura di A. Decaria. Bologna: Commissione per i testi di Lingua.
- Albonico, S. (2014). «Premessa». Albonico, Limongelli, Pagliari 2014, 7-22.
- Albonico, S.; Limongelli M.; Pagliari, B. (a cura di) (2014). *Valorosa vipera gentile. Poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti fra Trecento e primo Quattrocento*. Roma: Viella.
- Alighieri, D. (2014). *Rime*. Ed. commentata a cura di C. Giunta. Milano: Mondadori.
- Battera, F. (2017). «Giovanni Gherardi da Prato». Comboni, Zanato 2017, 654-7.
- Bausi, F. (1999). s.v. «Gherardi, Giovanni». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 53. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 559-68.
- Brucker, G. (1981). *Dal Comune alla Signoria: la vita pubblica a Firenze nel primo Rinascimento*. Bologna: il Mulino.
- Comboni, A.; Zanato, T. (a cura di) (2017). *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*. Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo.
- Decaria, A. (2008). «I canzonieri di Domenico da Prato. Nota filologica». *Medioevo e Rinascimento*, XIX, 297-337.
- Decaria, A. (2017). «I confini della lirica italiana del Trecento». Decaria, A.; Lagomarsini, C. (a cura di). *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*. Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini.
- Flamini, F. [1891] (1977). *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*. Firenze: Le Lettere.
- Gallina, F. (2022). «*Speculando per sapienza*». *Vita, opere e poetica di Giovanni Gherardi da Prato*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Gamberini, A. (2000). s.v. «Visconti, Gian Galeazzo». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 383-91.
- Gherardi, G. da Prato [1867] (1968). *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389. Romanzo di Giovanni da Prato dal codice autografo della Riccardiana*. A cura di A. Wesselofsky. 2 voll. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Gherardi, G. da Prato (1973). «Rime». Lanza 1973-75, 609-59.
- Gherardi, G. da Prato (1975). *Il Paradiso degli Alberti*. A cura di A. Lanza. Roma: Salerno editore.
- Gorni, G. (2008). *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento*. Firenze: Cesati.
- Guerrieri, E. (2004). «Dodici lettere di Giovanni Gherardi da Prato e Francesco di Marco Datini». *Interpres*, 23, 7-53.
- Guerrieri, E. (2007). «Preliminari sul *Paradiso degli Alberti*. Il genere, la struttura, le novelle». *Interpres*, XXVI, 40-76.
- Lanza, A. (1973-75). *Lirici toscani del Quattrocento*, vol. 1. Roma: Bulzoni.
- Lanza, A. (1991). *Firenze contro Milano. Gli intellettuali fiorentini nelle guerre con i Visconti 1390-1440*. Roma: De Rubeis.
- Limongelli, M. (2014). «Poeti e istrioni tra Bernabò e Gian Galeazzo». Albonico, Limongelli, Pagliari 2014, 85-120.
- Limongelli, M. (2019). *Poesie volgari del secondo Trecento attorno ai Visconti*. Roma: Viella.
- Manetti, R. (2006). «Per una nuova edizione delle rime di Francesco di Vannozzo (ovvero: Perché una nuova edizione delle rime di Francesco di Vannozzo)». Brugnolo, F.; Verlato, Z.L. (a cura di), *La cultura volgare nell'età di Petrarca = Atti del Convegno Monselice-Padova*. Padova: Il Poligrafo, 403-17.



- Manetti, R. (2014). «Vannozzo e il Conte di Virtù: una relazione virtuale?». *Albionico*, Limongelli, Pagliari 2014, 56-83.
- Mazzotta, C. (1974). «Il polimetro tardo trecentesco *Il Giuoco d'Amore* di Giovanni Gherardi da Prato». *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 9, 29-67.
- Petrarca, F. (1996). *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di M. Santagata. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Rico, F.; Marcozzi, L. (2015). s.v. «Petrarca Francesco». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 671-84.
- Sacchetti, F. (1990). *Il libro delle Rime*. Ed. critica e commentata a cura di F. Brambilla Ageno. Firenze: Olschki.
- Salwa, P. (1991). «Nuovi appunti sul *Paradiso degli Alberti*». *Filologia e Critica*, 16, 419-34.
- Serdini, S. (1965). *Rime*. Ed. critica a cura di E. Pasquini. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Solerti, F. [1909] (1997). *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*. A cura di F. Solerti. Con introduzione di V. Branca e postfazione di P. Vecchi Galli. Firenze: Le Lettere.
- Tanturli, G. (2010). «Un nodo cronologico e tematico: l'*Invectiva in Florentinos* d'Antonio Loschi, la *Risposta* di Coluccio Salutati e la *Laudatio Florentinae Urbis* di Leonardo Bruni». Picquet, Y.; Faggion, L.; Gandoulphe, P. (éds), *L'Humanisme Italien de la Renaissance et l'Europe*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 109-19.
- Viti, P. (2016). «Milano e Firenze: divergenze ideologiche e convergenze culturali nel primo Umanesimo». Albonico S.; Romano S. (a cura di), *Courts and Courtly Cultures in Early Modern Italy and Europe. Models and Languages*. Roma: Viella, 129-46.



# Ancora sulla datazione delle novelle di Lorenzo de' Medici

Tiziano Zanato

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** The contribution presents some new elements on the dating of the two short stories by Lorenzo de' Medici, based on a careful examination of the autographs. It is shown that the *Giacoppo* must be earlier, even if slightly, than the *Ginevra*, and this one must be placed between November and December 1469. It also dwells on what was considered an alternative ending of the *Giacoppo*, showing that it is instead a variant of a single paragraph of the 'novella'. Finally, an amendment of an abbreviated written term, from *perdenti* to *prudenti*, is proposed.

**Keywords** Lorenzo de' Medici. Giacoppo's and Ginevra's 'novelle'. Fifteen century italian short stories. Autographs.

Torno sulla questione, assai dibattuta fra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta del secolo scorso, della cronologia delle due novelle laurenziane, per dirimere la quale posso contare su qualche novità. Il principale nodo del contendere riguarda la datazione del *Giacoppo*, che io avevo proposto di collocare nel 1469, laddove per Mario Martelli la novella andava spostata al 1488, soprattutto in forza di una diversa lettura di quello che è stato designato finora come secondo finale del testo.<sup>1</sup> Mi propongo qui di ancorare il discorso su dati filologici, una volta acquisiti i quali sarà possibile verificare i risultati con considerazioni d'altro tipo, critiche, linguistiche, storico-biografiche.

---

1 Cf. Zanato 1986, 165-74; 1996, 484-7; Martelli 1987.

Delle due novelle laurenziane possediamo, come è noto, gli autografi, presenti nell'inserto 317 della filza 88 del fondo *Mediceo avanti il Principato* dell'Archivio di Stato di Firenze, costituito da 11 carte, parte riunite in fogli, parte isolate, che devono essere idealmente riassembleate per potervi leggere continuativamente i testi delle due novelle, data la confusione causata sia dal particolare uso da parte del Magnifico delle carte, che comunque non numera, sia dalla cartolazione a lapis rosso introdotta verosimilmente nell'Ottocento, vera responsabile della confusione tuttora in essere nella corretta seriazione. Sulla base della numerazione in rosso, il testo delle due novelle va così ricostruito:

### *Ginevra*

n° carte	carta o foglio	n° righe	filigrana	osservazioni
378v 378r	carta isolata	38 34	non visibile	
381r 381v	carta isolata	38 36	non visibile	
382r 382v	carta isolata	33 33	fiore (Briquet 6647 / 6652)	
372r 372v		34 38	fiore (Briquet 6647 / 6652)	
373r	un unico foglio	30		spazio bianco in fondo alla carta, dove il testo si interrompe
373v		=		bianca

L'attuale cartolazione della *Ginevra* non si oppone all'ipotesi che l'originale stesura del testo abbia occupato una carta isolata (378) e successivamente due fogli, il primo dei quali (381-2) ridotto in carte singole per motivi probabilmente imputabili alla trasmissione.

### *Giacoppo*

n° carte	carta o foglio	n° righe	filigrana	osservazioni
*379r *379v	forma un foglio con la c. 380	40 39	bilancia (Briquet 2449)	
**374r **374v	forma un foglio con la c. 377	35 34	bilancia (Briquet 2449)	

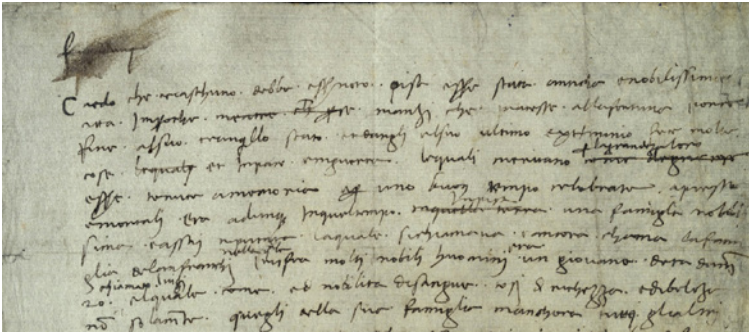
375r		31	bilancia (Briquet 2449)	
376r	un unico foglio	32		occupati dalla scrittura dapprima i due <i>recto</i> del foglio, poi i due <i>verso</i>
375v		31	[vedi sopra, c. 375r]	
376v		32		
**377r	forma un foglio	7		bianchi i 3/4 della carta
**377v	con la c. 374	=		bianca
*380r	forma un foglio	=		bianca
*380v	con la c. 379	=		bianca

Come si evince da questa tavola, il *Giacoppo* è scritto su un ternione, di cui restano bianche le tre carte finali (oltre a gran parte della c. 377r). L'unica anomalia, se così si può dire, riguarda il foglio centrale, dato che Lorenzo riempì dapprima i due *recto* delle carte, poi i due *verso*, ma potrebbe essersi trattato di una semplice svista nel passare dalla carta iniziale (375r) alla successiva.

Per compiere un passo ulteriore verso la collocazione cronologica delle carte, occorre ampliare il discorso all'altro autografo laurenziano presente nella medesima filza 88 del *Mediceo avanti il Principato*, doc. 304. Si tratta di quella che Marcello Del Piazzo (1957, 222) ha definito una «Cronaca di avvenimenti italiani tra il 1464 e il 1469», altrimenti chiamata *Cronachetta*, che occupa una carta sciolta, divisa in due nel senso della lunghezza e scritta sul *recto* e sul *verso*, dunque su quattro colonne. Nel passaggio dalla seconda alla terza colonna si constata una caduta di materiale, poiché gli avvenimenti narrati saltano dall'inizio del 1465 al 1469: se ne deduce che è andata perduta almeno un'altra carta, contenuta all'interno della precedente e verosimilmente divisa in colonne come quella. L'unica filigrana ravvisabile è il fiore di Briquet 6647 / 6652 (Pisa 1461; Firenze, Archivio di Stato, 1465), cioè la medesima della *Ginevra*. La coincidenza risulta significativa, perché conduce a ritenere che *Cronachetta* e *Ginevra* siano state composte in periodi vicini; e siccome la prima si presenta come un promemoria sul periodo di governo di Piero il Gottoso (1464-69), composto dal figlio nel momento in cui - si può legittimamente credere - egli aveva preso in mano l'eredità paterna, dunque fra il dicembre 1469 e i primi mesi del 1470, si deve concludere - in ciò confortati anche dalle filigrane - che la novella della *Ginevra* risale all'incirca al medesimo periodo, con una tolleranza di un paio d'anni all'indietro o in avanti. Fondando su queste risultanze, ci si può comunque spingere oltre nell'ipotesi di datazione della *Ginevra*, riflettendo sullo stato di (improvvisa) interruzione patita dalla stessa: l'abbandono del testo si potrebbe infatti collegare al proposito di Lorenzo, durato qualche mese, di rinuncia alla letteratura

dopo la morte del padre (2 dicembre) e l'assunzione al potere,<sup>2</sup> per cui, di fatto, attorno alla data di inizio dicembre 1469 si succedrebbero l'interruzione della *Ginevra* – da considerare perciò composta verso il novembre 1469 – e la stesura, nel giro di qualche settimana o mese, della *Cronachetta* (e si aggiunga anche la sospensione provvisoria del *Simposio*).

Tali conclusioni sono difficilmente confutabili e si proiettano sulla datazione del *Giacoppo*, resa ora più solida grazie a una nuova ricognizione sugli autografi. Se riprendiamo in mano la c. 378v, cioè la pagina d'avvio della *Ginevra*, notiamo che la novella comincia un paio di righe dopo la testa della carta, dato che quello spazio è occupato da due brevi scritture, oscurate da un velo d'inchiostro e perciò passate inosservate. Vi si legge comunque, abbastanza agevolmente, in alto a sinistra «franc° adunq», e subito sotto «fra», come si può controllare nella seguente riproduzione della carta:<sup>3</sup>



Il riferimento al nome del protagonista del *Giacoppo* riesce inequivocabile, tanto più che un inizio di frase come «Francesco adunque» appare assimilabile appieno a consimili sintagmi o frasi della novella, come quelli che danno avvio al § 6, «Sendo adunque Francesco», o al § 13, «Avendo adunque Francesco».<sup>4</sup> Tutto ciò implica che la carta poi adibita alla stesura della *Ginevra* doveva inizialmente essere dedicata al *Giacoppo*, o quantomeno essere stata utilizzata per alcune prove di penna relative a questo testo, già scritto o *in fieri* ma in ogni caso di stesura precedente, al massimo adiacente, a quella del-

<sup>2</sup> Qualche spunto in proposito svolgo in Zanato 1992, 102-3.

<sup>3</sup> Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo avanti il Principato*, filza 88, doc. 317, c. 378v (particolare). Per questa e le successive riproduzioni di carte del fondo si è ottenuta l'autorizzazione alla pubblicazione dalla direzione dell'Archivio in data 28/04/2022.

<sup>4</sup> La paragrafazione è quella da me stabilita nell'edizione del testo contenuta in Zanato 1986, 187-96.

la *Ginevra*. In termini cronologici si ha la prova provata che la *Ginevra* venne iniziata successivamente al *Giacoppo*, per il quale dunque vige quantomeno lo stesso limite *ante quem* stabilito per l'altra novella, vale a dire il dicembre 1469.

Veniamo ora al cosiddetto secondo finale del *Giacoppo*, quelle sette righe che occupano la testa della c. 377r e che sono siglate dalla parola «Finis». Prima di addentrarci in considerazioni di carattere filologico-critico, si rende necessario riportare qui l'intera parte conclusiva del *Giacoppo*, partendo dal § 77:<sup>5</sup>

[c. 375v, r. 29] Et con queste parole Giacoppo, gittatosi|gli a' piedi, di gratia comincia a chiedere a Francesco che vada a starsi con la | moglie. Francesco, fingendo per tenerezza lacrymare, disse: - Orsù, io sono contento; ||

[c. 376v] et voglio a-dDio fare, di questa ingiuria et di questa gratia la quale ti concedo, uno | presente, et per suo amore fare quello di che mi richiedete, benché molto duro rispetto | alla conscientia mia mi paia -. Giacoppo, tutto della risposta contento, cominciò in un altro | dubbio a entrare, et questo è come havea a fare contenta la donna. Pure ri|fidandosi della donna potere quanto voleva disporre, a casa se n'andò, et | parvegli havere trovato una bella malitia a diventare becho: e questo è | che, come egli entrò in casa, cominciò a fare un crudel pianto, a ciò che la | <sup>6</sup>donna havessi cagione domandarlo perché piagnea. La qual cosa, secondo | che disegnò, a punto gli riuscì, ch'ella molto instantemente cominciò | a domandarlo della cagione di tante lacryme; alla quale Giacoppo: - Io piango | ch'io n'ò<sup>7</sup> ragione, et questo è ch'io sono dannato et non posso salvare l'anima -. | La donna, amaestrata del fatto, cominciò più forte di lui a piagnere e disse: | - Oimè, o chom'è così? Che ài tu fatto? O non c'ègli rimedio alcuno? - Disse el marito: | - Sì, ma è molto difficile a farlo -. A che la Cassandra rispuose: - Perché non lo di' tu? Et | se fia cosa che si possa fare, faremola! - Disse Giacoppo: - Io te lo dirò: a-tte sta el fare | ch'io sia salvo o dannato -, et cominciògli a dire el caso. Et venendo alla | parte di quello che fare a-lllei bisognava, ella si mostrò molto bruscha; et, | abbreviando, bisognò che di gratia da-lllei in ginochioni impetrassi questa gratia. | Et poi che l'ebbe fatta contenta, se n'andò, per più presto potere essere assoluto, a | Francesco,

---

**5** Mi attengo a una rilettura dell'autografo, rispettandone la grafia ma distinguendo *u* da *v*, sciogliendo le sigle, introducendo segni diacritici e interpunzione, maiuscole e minuscole. Ogni riga è separata dalla successiva dalla barra obliqua, le doppie barre indicano la fine della carta.

**6** Ripetuto *la* prima di *donna*.

**7** Scritto *nò*, con successiva cassatura del *titulus*.

et disse: - Stasera fia tempo. Verrai a cena mecho e poi, col nome | di Dio, comincerai âiutarmi sodisfare questo gram pechato -. Francesco, più che | mai lieto, dimostrò nel viso havere questo per una cattiva novella e gittòli | questa sua andata in barbagra-tia; né per questo però fu che non gli paressi | mille anni che venisse la sera. La qual venuta, lui a casa di Giacoppo se n'andò, | dove, molto abundantemente cenato, lasciando Giacoppo in sala, con la sua | tanto desiderata Cassandra in camera et poi nel letto se n'andò; et debbe | ogniun pensare che altrimenti andorono le cose che non erono ite quelle | di Giacoppo con la Bartolomea. Fu dipoi necessario, per satisfare a quello resto de' peccati, | che più et più volte vi tornassi; et perché dipoi Giacoppo andò, sì chome ordinato | gli fu dal frate, per penitentia a Roma, rade notte di quelle furono | che Francesco con la Cassandra non si trovasse. Et così finirono e loro lungo | amore: che a dDio piaccia dare a noi del nostro el medesimo fine. ||

[c. 377r] A questo el geloso Giacoppo, con le ginochie inude, hebbe a chiedere di gratia quello | che Francesco più che cosa del mondo desiderava, per potere essere assoluto d'uno | <sup>8</sup>errore del quale havea haùto la penitenza inanzi al pechato. Cagio|ne di frate Antonio, el quale fe' come sogliono alcuni relligiosi fare: | perché, come e relligiosi molte volte d'infiniti beni sono cagione, così alle | volte ancora di molti grandissimi mali sono principio, per la troppa fede | la quale indegnamente gl'uomini loro portano. Finis

Sulla base degli autografi, l'ultima riga della carta oggi segnata 376v coincide con il limite estremo inferiore della carta stessa; nella carta successiva (377r) la scrittura prosegue senza che si noti una sensibile diversità di ductus o di inchiostro rispetto alla precedente, come si vede dalle due pagine accostate:

---

**8** Ripetuto *duno* prima di *errore*.





Et con queste parole Giacoppo, gittatosigli a' piedi, di gratia comincia a chiedere a Francesco che vada a starsi con la moglie [§ 77]

A questo el geloso Giacoppo, con le ginochie inude, hebbe a chiedere di gratia quello che Francesco più che cosa del mondo desiderava [§ 77bis]

Si tratta, senza ombra di dubbio, di una variante del medesimo passaggio; sennonché Lorenzo, una volta ritoccato questo periodo, volle aggiungervi una glossa di tipo moralistico, agevolata dallo scivolo rappresentato dalla proposizione finale «per potere essere assoluto d'uno errore del quale havea haùto la penitenza inanzi al pechato»:

Cagione di frate Antonio, el quale fe' come sogliono alcuni relligiosi fare: perché, come e relligiosi molte volte d'infiniti beni sono cagione, così alle volte ancora di molti grandissimi mali sono principio, per la troppa fede la quale indegnamente gl'uomini loro portano.

Introdotta tale tirata contro i religiosi, Lorenzo non intendeva certo considerare finita qui la novella, che altrimenti sarebbe rimasta senza il finale che - si badi - egli aveva già scritto, toccando tutti i passaggi necessari per arrivare alla conclusione, vale a dire dal § 78 («Francesco, fingendo per tenerezza lachrimare ...») al § 91 («Et così finirono e-loro lungo amore: che a-dDio piaccia dare a noi del nostro el medesimo fine»). Ed è proprio questo epifonema, per la sua natura formulare,<sup>9</sup> a segnalarci che a questo punto, e non altrove, il *Giacoppo* poteva considerarsi terminato. Ci si chiederà allora perché il Magnifico abbia apposto la sigla *Finis* non qui, dopo le parole «el medesimo fine», ma solo in calce al § 77bis, e la risposta appare ovvia, dato che egli voleva segnalare che nella novella ora conclusa andava compreso anche il § 77bis, evidentemente da intendere come variante sostitutiva del § 77 per tutte le ragioni sopraddette, e anche considerando che le sette righe, da lui pensate e scritte dopo la conclusione della novella, non potevano essere vergate in interlinea, per assoluta mancanza di spazio. Spetta quindi all'editore del *Giacoppo* attuare tale sostituzione, derubricando il primitivo § 77 a variante d'autore superata.

---

<sup>9</sup> Come ha indicato Martelli 1987, 105-7, esso rimonta al *Decameron*: cf. in particolare III 6 50 («savissimamente operando molte volte goderono del loro amore. Idio faccia noi goder del nostro») e III 7 101 («discretamente operando, lungamente goderon del loro amore. Dio faccia noi goder del nostro»), passi nei quali funge da conclusione alle novelle.

La mini-Invettiva contro il clero non è affatto estranea allo spirito beffardo e positivista con cui era stata pensata e costruita la novella, ché anzi viene a completare le parole con le quali Lorenzo aveva presentato il confessore di Giacoppo:

Era el suo antico confessoro un frate di san Francesco, chiamato frate Antonio della Marca, col quale Francescho s'era prima composto, sappiendo che confessava Giacoppo, di quanto havea a fare; el quale, benché frate fusse, stimando <più><sup>10</sup> delle sette opere della misericordia soccorrere gl'afflitti et volendo quello proverbio fare vero che dice che non si fa trappole o tradimenti che non vi sia frati di questo ordine, senza molta difficoltà havea a' prieghi di Francesco acconsentito.

Fin dall'inizio, dunque, il frate ci appare cinicamente incline a una interpretazione molto lasca, e anzi stravolta, del suo compito di religioso, che comprende nella categoria degli afflitti meritevoli di aiuto anche coloro che non riescono a soddisfare le proprie voglie adulterine: in ciò perfettamente a suo agio fra i confratelli francescani, entrati in proverbio per la loro disponibilità a far parte di ogni tipo di «trappole o tradimenti». Il personaggio di frate Antonio della Marca viene così connotato, sia nel momento di presentarsi in scena, sia nel momento in cui esce di scena, con tratti negativi, che colpiscono tanto lui quanto l'ordine religioso a cui appartiene; ed è proprio per chiudere il cerchio su tale personaggio che Lorenzo ritenne di aggiungere un'ulteriore censura moralistica (§ 77bis) per siglarne definitivamente la condotta. Non credo dunque che il Magnifico fosse stato spinto da un'occasione reale nello stigmatizzare il francescano, anche perché simili rampogne ai *religiosi* fanno parte della natura stessa della novellistica, come insegnano i molti episodi del *Decameron*, e non solo. Ritengo però che l'attribuzione al personaggio del nome di frate Antonio della Marca non sia una scelta casuale, poiché sembra riprendere il nome del celebre, a quei tempi, Giacomo della Marca dell'ordine di san Francesco (1393-1476). Il religioso, che a Firenze aveva cominciato a predicare appena dopo il suo ingresso nell'ordine, si era distinto su molteplici fronti, non ultimo quello della confessione, come dimostrano alcuni passi delle sue prediche o vari opuscoli e trattatelli da lui composti, quali la *Regola per ben confessarsi*.<sup>11</sup> Si trattava dunque di un religioso che, per le sue qualità e attitudini, possedeva

---

<sup>10</sup> Ritengo sia da integrare *più* dopo *stimando*, dando al sintagma il significato di 'stimando maggiormente', altrimenti la frase rimarrebbe sospesa. L'intero passo va dunque inteso: 'delle sette opere della misericordia quella che riteneva più importante era soccorrere gli afflitti'.

<sup>11</sup> Apprendo le notizie su Giacomo della Marca da Casagrande 2000. Alla *Regola per ben confessarsi* è dedicata la tesi di dottorato di Serpetta 2018.

tutti i crismi necessari per entrare nella novella laurenziana, dove però è dipinto come uno specioso e corrotto confessore di Giacoppo, che egli sa circuire con una retorica al tempo stesso sottile e fuorviante, zeppa di distinguo di tipo causidico che hanno il solo compito di frastornare la mente già di per sé poco lucida del protagonista:

Non ha' tu sentito dire che il peccato della infamia e delle cose che l'uomo tiene contro a ragione non si può perdonare senza ristituirle? Così è questo, che avendo tolto l'onore a quella giovane e al marito, questo peccato è inremissibile se tu non glene rendi; et non glene puoi rendere, se tu non meni il marito suo, o s'ella non ha marito el più presso parente che gli abbia, tante volte a starsi con la donna tua, se tu l'ài, se non con la più presso parente che tu abbia, quante tu se' ito a starli con la sua. E' si legge, quando Daviti comisse il peccato dell'adulterio, che misse la moglie a quello che lui avea messo quell'altra, et così gli fu perdonato: sì che vedi quello che tu hai a fare.<sup>12</sup>

Anche l'allegazione dell'episodio biblico, reso criptico e distorto nel significato, fa parte del ritratto del religioso pervertito, che non si fa scrupolo di ricorrere alla Scrittura per coonestare un adulterio e far-sene mezzano. Non mi risulta che Lorenzo avesse motivi di risentimento personale o d'altro tipo nei confronti di Giacomo della Marca, ma si divertì ad alludere al frate (ancora in vita in quel tempo) semplicemente mutandone il nome proprio, secondo un travestimento che gli amici della brigata - a cui di certo era diretta la novella - avrebbero molto apprezzato. Gli stessi compagni non avrebbero potuto fare a meno di leggere il *Giacoppo* come una nemmeno tanto velata allusione ai casi personali di Lorenzo, proiettando i tentativi del giovane Francesco di fare sua la giovane moglie del più anziano Giacoppo sui sotterfugi messi in atto dal rampollo dei Medici per ottenere le grazie della sua coetanea (forse di qualche mese più anziana di lui)<sup>13</sup> Lucrezia Donati, sposata al mercante Niccolò Ardinghelli, di sedici anni più *âgé*.<sup>14</sup> In questa cornice blandamente autobiografica, anche la conclusione della novella, che si è detta formulare («Et così finirono e loro lungo amore: che a dDio piaccia dare a noi del nostro el medesimo fine»), non va privata del suo reale valore d'augurio, se è vero che una simile asserzione infiorava una lettera a Lorenzo dell'amico Giovanfrancesco Ventura del 22 luglio 1469:

---

**12** Sono i §§ 48-50 della mia edizione, qui ricontrollata sull'autografo seguendo gli stessi criteri espressi nella nota 5.

**13** Nel catasto del 28 febbraio 1458 (*more florentino* 1459) Lucrezia è detta di 11 anni: era dunque nata, al più tardi, nel 1448, cioè alcuni mesi prima di Lorenzo (nato il 1° gennaio 1449). Cf. Busi 2017, 273 (e rinvii ivi citt.).

**14** Su Lucrezia e i suoi rapporti con Lorenzo si veda Walter, Zapperi 2006, 23-30.

avendo chagione di darvi novelle della vostra gientile L[ucrezia], piena di laldabili costumi, et anchora della mia et vostra G., ché bene fecie la natura ogni sforzo a formare sì belle donne et sì piacevoli e sì degnie d'essere amate da sì leggiadri amanti come noi. *Ch'a Dio piaccia di loro farci contenti inanzi a morte.*<sup>15</sup>

La data di questa lettera risulta significativa ai fini di una conferma indiretta, ammesso che ce ne fosse stato bisogno, della collocazione cronologica del *Giacoppo* al 1469 (circa), che è poi l'anno cui far risalire anche la successiva *Ginevra*. Questa cronologia alta era stata in ogni caso garantita dallo studio del divenire grafico-fonetico-morfologico degli autografi laurenziani, che aveva constatato l'omogeneità dei tratti linguistici delle novelle e della *Cronachetta* con le lettere giovanili del Magnifico anteriori al 1473, per i quali rinvio a Zanato 1986.

Concludo questo contributo con una proposta di rettifica della lezione del *Giacoppo* al § 12, che così recita:<sup>16</sup>

Et per tornare al fatto nostro, alla Cassandra e a Francesco niente altro che 'l potere mancava a contentarsi; la quale cosa era loro maggior vergogna, sendo, com'erano, **perdenti**, havendosi da uno scimunito solamente a guardare: benché Giacoppo, più tosto per sollecitudine che per molto intelletto, togliesse loro e modi e le vie da contentarsi.

Sotto inchiesta è l'aggettivo *perdenti*, che nell'autografo è scritto con la *p* tagliata seguita da *dentj*, come si vede in questo dettaglio:



Lo scioglimento dell'abbreviazione in *p(er)dentj* rende insoddisfatti quanto al significato del termine, che sembra smentito dal contesto. Dunque, Lorenzo afferma che i due giovani non riuscivano a trovare la via per contentare il loro reciproco desiderio e che questo insuccesso recava loro una duplice vergogna, sia per il fatto in sé, sia perché l'ostacolo che si frapponeva loro era un marito *scimunito*, di non *molto intelletto*, mentre - al contrario - Francesco e Cassandra l'intelligenza la possedevano, eccome: erano, cioè, *prudenti*, 'sagaci', 'accorti', e non *perdenti*, termine quasi tautologico, nel contesto. Ta-

---

<sup>15</sup> Corsivo aggiunto. Cito da Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo avanti il Principato*, filza 22, doc. 217. Il lacerto di lettera è riprodotto da Rochon 1963, 132 nota 387.

<sup>16</sup> Trascrivo, come sopra, rivedendo il testo direttamente sull'autografo.

le lettura è confortata anche dal fatto che l'inciso «sendo, com'erano, p(ru)denti» è un distinguo sopravvenuto durante la stesura, perché inizialmente Lorenzo aveva scritto: «era loro maggior vergogna *havendosi*», gerundio subito cassato per continuare con «sendo, com'erano, p(ru)denti, havendosi ...»: aveva cioè voluto spiegare il motivo della «*maggior vergogna*», che altrimenti rimaneva implicito. Detto in altri termini: alla vergogna di essere, di fatto, soccombenti rispetto a Giacoppo, si aggiungeva lo smacco di non poter sfruttare la loro maggiore intelligenza rispetto a uno sciocco.

La lezione *prudenti* può essere sostenuta anche dal rispetto paleografico, dato che nell'originale la *p* presenta un taglio obliquo (sorta di 'slash') sull'occhiello, laddove nell'abbreviazione di *p(er)*, diffusissima nell'autografo, il taglio colpisce la gamba della *p*.

## Bibliografia

- Briquet, C.M. (1907). *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 voll. Paris: Picard.
- Busi, G. (2017). *Lorenzo de' Medici. Una vita da Magnifico*. Milano: Mondadori.
- Casagrande, C. (2000). s.v. «Giacomo della Marca, santo». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Del Piazzo, M. (1957). «Gli autografi di Lorenzo de' Medici nell'Archivio di Stato di Firenze». *Rinascimento*, 8, 213-60.
- Martelli, M. (1987). «Il Giacoppo di Lorenzo». *Interpres*, 7, 103-24.
- Rochon, A. (1963). *La jeunesse de Laurent de Médicis (1449-1478)*. Paris: Les Belles Lettres.
- Serpetta, M.G. (2018). *La "Regola per ben confessarsi" di Giacomo della Marca: edizione e commento linguistico* [tesi di dottorato]. [https://u-pad.unimc.it/retrieve/handle/11393/251618/64598/La%20regola%20per%20ben%20confessarsi%20di%20G.d.M.\\_revisionata.pdf](https://u-pad.unimc.it/retrieve/handle/11393/251618/64598/La%20regola%20per%20ben%20confessarsi%20di%20G.d.M._revisionata.pdf).
- Walter, I.; Zapperi, R. (2006). *Il ritratto dell'amata. Storie d'amore da Petrarca a Tiziano*. Roma: Donzelli editore.
- Zanato, T. (1986). «Gli autografi di Lorenzo il Magnifico. Analisi linguistica e testo critico». *Studi di filologia italiana*, 44, 69-207.
- Zanato, T. (a cura di) (1992). *Lorenzo de' Medici. Opere*. Torino: Einaudi.
- Zanato, T. (1996). «Questioni cronologiche e testuali nelle opere laurenziane». *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Economia Cultura Arte = Convegno di studi promosso dalle Università di Firenze, Pisa e Siena (5-8 novembre 1992)*, vol. 2. Pisa: Pacini, 483-96.

# Poliziano, Albiera, la febbre e i leoni

Riccardo Drusi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Epicedion for Albiera degli Albizzi (as well as the elegy for *Lalage*, composed at a young age too) shows Poliziano already firmly trained on classical models, but yet still influenced by traditional cultural factors, subsequently abandoned because no longer corresponding to the most up-to-date humanistic principles.

**Keywords** Poliziano. Albiera degli Albizzi. Epicedion. Elegy in Lalagen. Goddess Febris. Ancient and medieval zoology. Iconology. Pliny the Elder. Claudius Aelianus. Solinus. Albert The Great. Pierio Valeriano. Cesare Ripa.

Davvero è poca cosa quanto qui si propone, circa l'epicedio poliziano *in Albiariam Albitiam*, rispetto ai dotti interventi di Perosa (2000b)<sup>1</sup> e Bausi<sup>2</sup> (per citare soltanto gli estremi di campagne ricognitive profonde ed estese, le cui propaggini si rinnovano ancor oggi, feconde di novità), e ai sempre attentissimi lavori di Attilio Bettinzoli (1986; 1995, 75-7): nomi di studiosi che hanno egregiamente portato alla luce l'intricata architettura dell'opera e della sua fitta quanto dissimulata trama di modelli e di fonti. Tuttavia, si spera che il poco, nella sua modestia, converga con altri e già condotti scavi nella cultura giovanile dell'Ambrogini, a meglio metterne a fuoco momenti preliminari al dotto magistero filologico, la cui preminenza nella costituzione del profilo poliziano ha inevitabilmente offuscato fasi di formazione che oggi ancora attendono ulteriore nota.

---

**1** Il saggio era stato pubblicato in inglese nel 1946 nel *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 9, 74-95.

**2** Si dice del commento nell'edizione a sua cura dell'epicedio, in Poliziano 2003.

Come il Poliziano, rappresentando poco dopo il tragico accadimento, nel 1473, la morte inopinata della giovanissima Albiera, rinunciava alla tradizionale retorica consolatoria esperita da altri umanisti vicini allo sposo Sigismondo della Stufa e tentasse, invece, l'inconsueta commistione di moduli elegiaci ed eziologici, mostrava appunto Perosa a proposito della costruzione, da parte dell'Ambrogini, della figura di *Febris*.<sup>3</sup> Personificando il generico morbo che aveva strappato la fanciulla ai vivi, Poliziano estendeva alla dimensione poetica dell'allegoria concreti elementi di medicina: ciò che era squallidamente disponibile, come dato obiettivo, alla clinica del tempo per giudicare della affezione funesta, genialmente veniva trasfigurato dal giovane umanista nei modi e nelle forme della più ortodossa imitazione classicistica. Proteso allo scopo di dare alla diagnosi febbrile l'acconcia veste letteraria, Poliziano si rifaceva prima di tutto a divinità infauste delle *Metamorfosi* ovidiane, Invidia, Tisifone e *Fames* (Perosa 2000b, 54), traendo dall'opera del Sermontino la generale dimensione negativa dei personaggi; e, al contempo, raccogliendo suggerimenti anche intorno al modo di delineare nei particolari il suo nuovo carattere. Che in Ovidio quelle figure ricavassero sostanza principalmente dagli attributi loro pertinenti comportava un'analoga elaborazione simbolica. La scelta di chiamare in causa la dea romana della febbre fu, nel generale programma di rivivificazione classicistica operato dall'Ambrogini, imposizione derivante dall'incertezza tipica della diagnostica del tempo: chi abbia un poco di pratica intorno ai necrologi d'allora sa che la morte improvvisa spesso era associata ad accessi febbrili, tanto frequentemente (e assertivamente) predicati quanto, nei fatti, minimamente verificabili. Le cause di morte, nel caso di Albiera degli Albizi, pare venissero ricondotte a una sindrome sfocata, solo modernamente riconoscibile per una repentina e acuta affezione polmonare.

Se, alla luce della clinica del tempo, anche al Poliziano la febbre appariva quale causa massimamente probabile di morte, a volerla tramutare in allegorica ipostasi egli doveva lavorare all'armonizzazione del dato per lui obiettivo (le manifestazioni febbrili quali indicate, appunto, dalla dottrina contemporanea) con una rappresentazione ispirata a modelli antichi. Mancando peraltro (come segnalano ancor oggi gli archeologi) una precisa iconografia di tradizione, cioè essendo la romana dea della febbre mancante di una specifica iconografia (ovvia l'assenza di antecedenti omologhi nel pantheon greco), il compito non aveva di che paragonarsi a modelli poetici preesistenti, e doveva necessariamente prospettarsi come la ricombinazione in chiave significativa di elementi eclettici. Così constatava diffusamente Perosa (2000b, 73); che, individuata la totale responsabilità

<sup>3</sup> Si veda anche Perosa 2000c.



poliziana dell'erudita invenzione, si impegnava a censire la materia di cui l'Ambrogini s'era approvvigionato, attingendo a fonti anche preziose. Laddove generiche, e correlate a una facile esperienza sintomatologica, potevano apparire la *nix gelida* e le *rapidae flammae* (Perosa 2000b, 75), compendio di altri dettagli (le personificazioni, appunto, dei sintomi, che stanno ai vv. 98-104 e 110-22), altro il discorso che si apriva circa i particolari di corredo. Dopo che Gemitu, Lamento, Singulto e altri semidei patologici fanno la loro apparizione, tutti debitamente creati su falsariga illustre, e ancor prima che la Tisifone e la Fame ovidiane le diano in pegno le serpi al posto delle chiome, nonché le tempie scavate, (vv. 105; 109; Perosa 2000a, 74; Bausi in Poliziano 2003, *ad loc.*), Febbre finalmente appare su un cocchio tirato da leoni:

Et Gemitus gravis, et Gemitu commixta Querela,  
Singultusque frequens, Anxietasque ferox, 100  
Et Tremor et Macies, pavidoque Insania vultu,  
Semper et ardenti pectora anhela Sitis,  
Horridus atque Rigor, terrificusque Pavor;  
Marmaricique trahunt dominae iuga curva leones,  
Ignea quis rabido murmure corda fremunt. 105  
Vertice diva feras ardenti attollit echidnas,  
Quae saniem Stygio semper ab ore vomunt;  
Sanguinei flagrant oculi, cava tempora frigent,  
Colla madens sudor, pectora pallor obit.  
(Poliziano 2003, vv. 99-109)

In un contesto in cui pressoché ogni elemento trova un suo calzante precedente di matrice culta, e dove l'autore fa, di ciascuno, una tessera ricollocabile nel nuovo e originale programma allegorico, la simbologia che si dovrebbe presumere anche dietro al traino leonino appare decisamente meno perspicua. Perosa, obbligandosi a trovare referenti dietro a ciascuna immagine dell'epicedio, suggeriva che i felini richiamassero il carro di Cibele e i leoni a esso tradizionalmente aggiogati, insinuando che un denominatore comune fra la dea e la Febbre consistesse nella capacità di entrambe le divinità - secondo una trafila canonica certo cospicua - di dissennare (Perosa 2000b, 76: con rinvii a Ovidio, *Fast.* 4.215-16, 179-372). Ciò può corrispondere alla genericità degli accessi febbrili più gravi e ai conseguenti deliri, senz'altro. Se però si guarda agli effetti che Febbre ha sulla protagonista dell'epicedio, chiaramente si avverte che occorre distinguere le influenze psicologiche della Cibele classica dalle manifestazioni strettamente fisiologiche che Poliziano associa alla divinità da lui creata. Albiera non perde il senno per effetto della febbre, anzi mantiene la lucidità necessaria a minimizzare pietosamente la propria condizione presso i congiunti (vv. 175 ss.), e a tenere per-

sino una allocuzione consolatoria al marito (vv. 190 ss.). Se dunque ciò esorta a separare la presenza dei leoni dalle formule di tradizione, è chiaro che le fiere vanno interpretate alla luce di altra trafila ancora che quella ovidiana.

Importante, in questo senso, l'indizio che proviene dal Perosa e che il commento di Bausi rimarca, circa la diversa origine dei leoni poliziani rispetto al modello fornito da Ovidio. Così lo studioso (a commento di Poliziano 2003, vv. 68-9):

in Ovidio i leoni di Cibeles sono originari della Frigia, qui provengono invece dalla Libia (la Marmarica era una regione dell'Africa settentrionale tra l'Egitto e la Cirenaica; cf. Poliziano, *Elegia al Fonzio*, 185 e nota; *Rusticus*, 270, Marmaricis [...] leonibus).

Probabile che i «leoni della Marmarica» si offrissero anche nell'elegia al Fonzio, pressoché contemporanea dei versi per Albiera, perché a quell'altezza cronologica era noto al Poliziano l'*Agamemnon* di Seneca, dove alla particolare specie felina erano fatti corrispondere personaggi e situazioni non inopportuni per l'argomento trattato dall'Ambrogini nell'epicedio. Agli accostamenti che, per altri luoghi, Rita Degl'Innocenti Pierini ha condotto con la tragedia senecana (Degl'Innocenti Pierini 2015, 19), credo si possa allora aggiungere il seguente, relativo al languore vaticinante patito da Cassandra, ormai schiava di Agamennone. Premesso che, pervasa dal *furor* profetico (*Quid me furoris incitum stimulis novi, quid mentis inopem [...] rapitis?*: vv. 720-2), la troiana anticipa già nella sua condizione l'aspetto di Albiera in preda alla febbre, va infatti notato che verso la fine del suo lamento la Cassandra di Seneca evoca le Furie, delineandole con espressioni prossime all'immagine di Febbre in Poliziano:

Instant sorores squalidae,  
anguinea iactant verbera, 760  
fert laeva semustas faces  
turgentque pallentes genae  
et vestis atris funeris  
exesa cingit ilia,  
strepuntque nocturni metus 765  
et ossa vasti corporis  
corrupta longinquo situ  
palude limosa iacent.  
(Sen. *Agamemnon* 759-68)

Ma, soprattutto, importa che poco prima, a presagire l'uccisione proditoria di Agamennone, Cassandra alluda al re di Argo con l'epiteto di *marmaricus leo*:

Victor ferarum colla sublimis iacet  
ignobili sub dente marmaricus leo,  
morsus cruentos passus audacis leae.  
(Sen. *Agamemnon* 738-40)

Se, come è facile ipotizzare, Poliziano tenne presente questo passo per i generali elementi di contesto cui s'è accennato (l'invasamento di Cassandra, la rappresentazione delle Furie), riproducibili appunto nella complessiva caratterizzazione di Albiera, non è inverosimile che abbia finito per soffermarsi anche su singoli particolari, qualora appropriati all'argomento che andava trattando. In rapporto al leone della Marmarica, confrontato con l'Ovidio di larga circolazione e che alla Frigia riconduceva i leoni aggogati a Cibele, il Seneca della tragedia offriva non solo uno spunto di originalità maggiore, ma anche un maggiore elemento di congruenza con il soggetto in corso di sviluppo per ciò che era dell'Albiera da raffigurarsi. L'appartenenza della Marmarica all'Africa evocava calure tipiche del clima di quel continente che, banalmente, riuscivano più pertinenti alla flogosi assunta a soggetto peculiare dell'epicedio.<sup>4</sup>

Che proprio per le particolarità climatiche africane il naturalismo antico avesse coltivato la presunzione d'un temperamento caldo tipico dei leoni, è pure particolare non indifferente per l'elaborazione del mito poliziano. Febbre istiga infatti gli «ardentes [...] leones» (*Continuo ardentes stimulus citat illa leones*). Per questo passo, Bausi rinvia a Eliano (*De nat. an.* 12.7) e, a conferma della conoscenza del naturalista da parte del Poliziano, ricorda come il commento dell'Ambrogini alle *Sylvae* di Stazio attinga al *De natura animalium* per il seguente rilievo:

Ignitum est admodum hoc animal [*i.e.* leo], unde Aegyptii eum Vulcanico dicaverunt, unde et ignem metuit ex abundantia eius, quem intra se habet. (Poliziano 1978a, 377)

Ora, la posteriorità di quasi un decennio del commento staziano rispetto all'epicedio per Albiera, e il fatto per cui Eliano riusciva autore, fra i greci, piuttosto peregrino e di non troppo larga diffusione nel corso del Quattrocento, sono aspetti che sembrano limitare l'accessibilità che Poliziano poteva avere, nel 1473, all'opera zoologica del latino che scriveva in greco. Le menzioni di Eliano e la loro frequenza – quando sia lecito ammettere che la statistica possa sovvenire alla filologia – coinvolge inevitabilmente i momenti più

<sup>4</sup> Notava già Perosa 2000b, 75 nota 48, che la scelta di leoni africani per significarne l'innato calore era corroborata, nel Poliziano, da passi della *Tebaide* staziana (2.241) e di Valerio Flacco (*Argonautica* 4.239).

tardi dell'attività dell'Ambrogini. Se si confrontano le due sillogi dei *Miscellanea* si nota, anzi, che il *De natura animalium* subisce un trattamento indiziariamente significativo quanto alla cronologia della sua acquisizione. Nella prima raccolta di note filologiche, come si sa edita dal Sarti nel 1489, Eliano è infatti ricordato soltanto per la sua *Varia historia*,<sup>5</sup> mentre è la seconda e posteriore centuria a dar conto, e diffusamente, dell'altra sua opera.<sup>6</sup> Vero è che, dei non molti codici allora circolanti della zoologia eliana, uno di grande autorevolezza è dato ritrovare presso la libreria medica privata,<sup>7</sup> e che documentato è il prestito di esso al Poliziano: se non che tale passaggio avvenne non negli anni Settanta, bensì il 3 settembre del 1492,<sup>8</sup> quando, fra l'altro, più precisa era andata facendosi la consapevolezza dell'umanista intorno alla trattatistica scientifica d'età antica.<sup>9</sup>

Per ciò che riguarda il temperamento caldo dei leoni un più comodo nesso poteva provenire, se non già dal poema lucreziano (che è citato nella *Elegia al Fonzio*,<sup>10</sup> coeva all'epicedio), da Plinio, da tempo recuperato alla cultura e, subito dopo il componimento per Albiera, al centro della nota campagna di traduzione in volgare che Firenze aveva per sede poiché condotta da Cristoforo Landino.<sup>11</sup> Altrettanto risaputo è che un esemplare della stampa romana della *Naturalis*

**5** Sia nell'edizione fiorentina del Miscomini che nell'edizione aldina degli *Omnia poliziani* l'indice premesso ai *Miscellanea* cita *Helianus* fra i *graeci historici*, e null'altro; laddove Plinio il Vecchio ricorre, fra gli autori latini, sotto il lemma *Auctores ambigui tituli*, a significarne l'eterogeneità della materia trattata, specie in rapporto alle scienze naturali.

**6** Poliziano 1978b, *ad indicem*.

**7** Si tratta di quello che, nell'inventario del 1495, corrisponde al numero 76, «Heliani de animalium proprietate et quedam alia opera in papiro. – Gre.»; e che attualmente, dopo l'ingresso nella Laurenziana, è segnato LXXXVI. 9: cf. Piccolomini 1874, 54; De Stefani 1902, 177-8.

**8** Firenze, Archivio di Stato, Mediceo avanti il Principato, 64, cc. 132rv: cf. catalogo Poliziano 1954, n° 63; e si veda la nota qui di seguito.

**9** Cf. Branca 1983, 201, 209, 242. Branca (285 nota 177) richiama l'attenzione sul diverso impiego della *Historia animalium* nelle due centurie: «Si noti che nella *Centuria prima* né Clemente Alessandrino né Eliano sono studiati o veramente utilizzati (il secondo è citato di sfuggita: non risulta fra i libri del Poliziano)».

**10** Cf. il commento di Bausi all'*Elegia*, v. 173 (in Poliziano 2003: «Impia non sani turbat modo dicta Lucreti», con riferimento alla definitiva 'conversione' del Ficino dall'iniziale epicureismo all'ortodossia cristiana). Da Lucrezio, che con Cibele condotta da due leoni aggogati (Lucr. 2.604) poteva aver ispirato l'esteriore immagine del cocchio della Febbre (ma numerosi altri prestiti sono segnalati in Perosa 2000b, *passim*), Poliziano avrebbe appreso la naturale complessione fervida della specie animale (Lucr. 3.294-7, a proposito del *calor* proprio dell'animo iracondo: *Sed calidi plus est illis quibus acria corda | iracundaque mens facile effervescit in ira. | Quo genere in primis vis est violenta leonum, | pectora qui fremitu rumpunt plerumque gementes*).

**11** La datazione al 1474, quale momento d'inizio del volgarizzamento landiniano, si deve a R. Fubini (Fubini 1995, 544-7). Si veda ora anche Marcelli 2011.

*Historia* di Sweynheym e Pannartz, edita giusto nel 1473, conserva postille poliziane sedimentate progressivamente.<sup>12</sup> Facile è immaginare un interesse stimolato nel Poliziano dalla traduzione in corso dell'*Iliade* e dalle esigenze esplicative del non modesto repertorio metaforico che il poema omerico correla alla zoologia.<sup>13</sup> Nella *Naturalis Historia* (28.90) si asserisce dunque che il cuore del leone, mangiato, cura la febbre quartana, e che il grasso dell'animale, commisto con il miele rosato, gioverebbe invece alle febbri quotidiane.

La relazione con l'opera pliniana, di per sé plausibile, perde però qualche forza dirimpetto ad altre opere ove la specie zoologica dei leoni viene trattata in forme decisamente congruenti con l'epicedio in questione. A questo proposito, credo meriti segnalazione che maggiore, anzi massima, coerenza con il passo poliziano proviene da una costellazione di testi eccentrica, senza dubbio, al canone che ci si attenderebbe usuale presso un umanista; costellazione tuttavia dotata di fortuna sufficiente a mantenersi viva, sia pure sotto traccia, sino all'Ambrogini e ancora successivamente. Il luogo in oggetto è di Alberto Magno. Nel trattato *De animalibus* (22.2.1) viene contestata una leggenda sui leoni evidentemente sclerotizzatasi in convinzione tradizionale:

Dicitur etiam [leo] quasi continue febricitare de quartana. Sed hoc pro certo falsum est: quia natura nullum animal facit nisi equalitatem habeat complexionis sue speciei debitam et in illa est sanum. Infirmus autem aliquando venatur symiam et cibus ea sanatur: et potatus etiam aliquando sanguine canis sanatur aliquando. (Alberto Magno, *De animalibus* 1916, ii, 1406)

Le obiezioni del filosofo domenicano non ebbero, a quanto pare, l'esito auspicato.<sup>14</sup> Un secolo dopo sarebbe stato Petrarca a menzionare il medesimo pregiudizio intorno alla persistenza febbrile nell'animale. Nelle *Senili* la cosa è proposta, anzi, come dato di fatto, onde ricavarne un riflesso emblematico dell'invidia che infesta, quasi morbo congenito, gli animi umani. Consapevole tuttavia dei dubbi intervenuti, e forse persino informato delle riserve di Alberto Magno, scrivendo al Boccaccio il Petrarca delle *Seniles* (II, 1) si premurava di misconoscere la cosa, tanto più disponendo ormai dell'opera pliniana che delle patologie del leone diceva tutt'altro, parlando di un genericissimo *fastidium*:

<sup>12</sup> Alla Bodleiana di Oxford, segnato Auct. Q. I. 2: cf. la scheda del Perosa in *Catalogo Poliziano* 1954, 22, e Viti 2012, 153.

<sup>13</sup> Come, ad esempio, il passo dell'undecimo libro dove Giove infonde un sacro terrore in Aiace, che si dà alla fuga «come un leone, pur furibondo, dinanzi alle fiaccole».

<sup>14</sup> Sugli scostamenti albertini, frequenti e di non poco momento, dalle autorità zoologiche correnti (Aristotele in *primis*), si veda Ghigi 1944.

O pessima omnibus ex animi morbis invidia, mortem humano generi diceris intulisse necdum desinis! Quid ulterius queris? qui sufficet tibi, si peremisse non sufficit? O tristi et misera corporum complexio sed miserior animorum! Febricitare leonem quotidie fama est, quanquam de hoc ut de aliis, maxime peregrinis, animantibus multa narrentur inania et obstet haud dubie huic vulgi sententiae quod Aristotilem sequens ait Plinius, quoniam leo videlicet egritudinem fastidii tantum sentit. (Petrarca 2006, 116).

In quale modo l'argomento citato e smentito da Alberto si fosse formato non è semplice stabilire. Una possibile strada, che si può presumere costellata di varianti erronee dei testi naturalistici antichi, pare indicata da Pierre Bersuire. Riconducendo assertivamente la febbre leonina a Solino (Berchorius, *Repetorium*, s. v. *Leo*, 908) egli infatti evidenzia un trattato di grande fortuna nel Trecento e oltre. Uno sguardo ai *Collectanea rerum memorabilium* nell'edizione critica e nei relativi apparati non concede tuttavia riscontro alcuno. Altre ipotesi, senza scomodare la tradizione testuale, potrebbero rivolgersi agli spunti provenienti dalle stesse lezioni genuine. Poiché, si diceva, Plinio ricorda che il cuore del leone funzionerebbe da farmaco alla quartana (*nat.* 28.89-90), non è inverosimile che questo originario antagonismo terapeutico finisse per convertirsi, per generalizzazione, in piena sovrapposizione:<sup>15</sup> e che pertanto il rapporto fra leone e febbre (nemmeno più solo quartana: significativo appare infatti che il Petrarca la predichi come quotidiana: dunque, come soprattutto negava Alberto Magno, permanente) apparisse per così dire omeopaticamente coinvolto nel morbo stesso. Di uno stato stabilmente flogistico della specie felina si tratta nelle compilazioni enciclopediche parallele ad Alberto (quelle, forse, cui polemicamente il domenicano guardava), che rapidamente ebbero enorme diffusione. Il due-

**15** Che Plinio manchi di ogni riferimento alla febbre permanente dei leoni osserva esplicitamente Alessandro Traiano Petronio, archiatra pontificio del Cinquecento, dedicando *Ad Illustrissimum Christophorum Madrutium* (il potente principe vescovo trentino) i suoi *Dialogi de re medica*, Roma, Dorico, 1561. Il Traiano (cc. 6v ss.) ritiene che l'abbaglio possa essere stato generato dal riferimento pliniano alla usuale voracità del leone, donde una indefinita indisposizione (*fastidium*) non sarebbe andata esente da febbre (ed era aspetto già evidenziato dal Petrarca nelle *Senile* sopra ricordata); oppure, con riferimento alla ricorrenza della quartana, dal cenno di Plinio all'astinenza del leone dal cibo per tre giorni, se affetto da indigestione, per la perfetta sovrapposizione all'intermittenza febbrile. In aggiunta a ciò, Si osservi che Solino, tramite di divulgazione dell'opera pliniana nel Medioevo, aggiunge una inclinazione del leone alla continenza alimentare scandita su base calendariale (i leoni bevono nei giorni in cui non mangiano; se eccedono nel cibo, lasciano trascorrere un giorno senza alimentarsi); sicché può ben darsi che la sovrapposizione delle varie informazioni le facesse collassare l'una sull'altra, il *fastidium* correlato alla natura calda dell'animale e quindi coincidente con la febbre, e quest'ultima sottoposta alla frequenza predicata dalla diagnostica del tempo, a indicare falsamente la ricorrenza della quartana.

centesco *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico, ennesima *summa* che ambiva a perfezionare lo *speculum naturale* compreso in compilazioni enciclopediche quali quelle di Vincenzo di Beauvais e di Onorio di Autun, non coltivava dubbi in proposito: *Ut dicitur [sc. leo] idem tante autem est caliditatis quo febres semper quartanae patitur. Et hunc morbum naturaliter sustinet ut eius feritas edometur. Cuius caro cum excedant in calore ad esum est nociva* (Bartolomeo Anglico 1491, XVIII, lxiii); né differiva da Bartolomeo, scrivendo nel medesimo XIII secolo, Tommaso di Cantimpré. Nel suo *Liber de natura rerum*, 4.55.4, osservava infatti con assertività ancora maggiore che *leo fere semper febricitat, et hoc quartana; et tunc maxime appetit carnes symie, ut sanetur* (Cantimpratensis 1973, 141).

Poco più che un aneddoto, però rappresentativo di quanto potesse durare il mito, è quello che coinvolge un patrizio veneto del Settecento e la mostruosa misticanza, inedita sino a non molto tempo fa, ove costui riversava pittoreschi aspetti del presente e altrettanto salaci memorie autobiografiche, non ultime quelle scolastiche: e forse a quest'ultimo frangente è riferibile la credenza da lui riportata. Francesco Zorzi Muazzo (questo il nome dell'aristocratico), relegato fra il 1765 e la morte, nel 1775, in varie isole della laguna veneta a smaltire abusi alcolici ed eccessi caratteriali, ingannava il tempo della reclusione compilando una sorta di vocabolario del veneziano (coerentemente scritto in dialetto), dove il generico ordine alfabetico dei lemmi serviva in realtà da pretesto alle più spericolate - e non di rado oscene - divagazioni. Giunto dunque a dover dire di *Freve, frevetta, freve terzana, freve quartana, freve maligna*, dopo aver riferito un paio di occorrenze esemplificative dell'uso specialistico («El gà una freve continua che no ghe lassa intermittenza né respiro») e della loquela comune («El gà una frevazza da cavallo»), il Muazzo registrava appunto il personale ricordo:

Ò sentio a dir, e anca l'ò letta sta cosa, che i leoni sia soliti naturalmente patir la freve quartana e che così sia stà disposto da Dio benedetto per frenar alquanto la so forza e ferocità. (Muazzo 2008, 493-4)

Quanto il passo si avvicini (soprattutto per la dimensione letteraria che vi è dichiarata: «l'ò letta sta cosa») con le considerazioni di Bartolomeo Anglico, è evidente; ed è particolare non indifferente alla misura della circolazione dell'opera enciclopedica - fosse quella di Bartolomeo o altro compendio, nelle disponibilità del Muazzo o dei suoi precettori, poco importa - ben oltre i tempi della sua composizione (ma, di Bartolomeo, vi furono edizioni ancora secentesche) e, dunque, alla valutazione della più facile (per ragioni cronologiche) pervietà del mito ai tempi del Poliziano.

Nel distinto versante dell'iconologia, dove lo scrupolo filologico e l'investigazione scientifica potevano arretrare di qualche passo ri-

spetto al principale obiettivo, cioè la trasfigurazione allegorica dei temi trattati, la credenza non avrebbe del resto mancato di rivendicare spazi suoi propri, e di trovare buone casse di risonanza. Ormai nel Cinquecento, gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano si provavano a connettere caratteristiche fisiche già proposte da Aristotele (la durezza delle ossa leonine che, assimilate a pietre, avrebbe consentito al loro sfregamento di produrre scintille) alla temperatura costantemente elevata; e si noti come il Valeriano, pur di asseverare la credenza, arrivi a prendere le distanze dal dissenso di Alberto Magno, accusandolo di incompetenza per motivi geografici:

Sunt praterea ossa illi dura adeo, ut ex eis collisis, ignis veluti ex silice excutiatur. Hinc animal est maxime febris obnoxium. Febrem vero nihil aliud esse, quam superantem totius corporis calorem medicorum omnium consensu manifestum est. Febri denique nomen ab igne graecum πυρετός a fervore latinum est: quo morbo Leones toto vitae tempore cruciari feruntur, eaque de causa Lucretius *triste leonum seminium* appellavit [...] Eo itaque incommodo versantur leones, tametsi unus Albertus negat esse eos febriculosos, cui in Germania nato, alito atque educato, ubi totum fere vitae spatium consumpsit, utrum de leone loquenti potior sit adhibenda fides, quam Aegyptiis inter leones quodammodo genitis, cumque ipsis totum vitae tempus versatis, alii viderint. (Valeriano 1556, 8)

E, per restare nell'ambito della dilettevole e pur serissima disciplina che fu, fra Rinascimento e Barocco, l'ideazione iconografica, il vincolo fra leoni e febbre si fa istituzione presso quell'immensa convalida all'oraziano *ut pictura poësis* che riuscì l'*Iconologia* del Ripa. Nell'edizione romana del 1618, la prima a presentare rispetto alle precedenti l'emblema della patologia, il grande felino africano diviene sostanziale attributo dell'immagine di Febbre. La dipendenza dagli *Hieroglyphica* è dichiarata.

Donna di età giovanile, con faccia macilente, & estenuata, con capelli negri, tenghi la bocca aperta, dalla quale eschi un vapore spiritoso, cinta di fiamme di fuoco, sarà vestita di quattro colori, cioè dall'attaccatura del collo fino alla cintura di color citrino, o giallo, dalla cintura fino all'ombelico sarà bianco, tutto il rimanente della veste sarà rosso, & il lembo sarà di negro, harà sopra il capo una luna tonda, a' piedi vi sarà un leone a giacere melanconico, & afflitto, terrà una mano appoggiata al petto dalla banda del core, & con l'altra una catena da schiavi con il motto. MEMBRA CUNCTA FATISCUNT. La febre da' Greci fu chiamata πυρ, cioè fuoco, i Latini han preso la sua ethimologia dal nome fervor, che altro non significa che una gran ebullitione, & eccesso di calore, onde Gal. tra le altre molte definizioni nel primo dell'Afor. nel 16. & in I,



introductionis sive medici, dice *febris est mutatio innati caloris in igneam naturam*. cioè in un eccesso di calidità, & siccità, & questo occorre per cinque cause benissimo apportate da esso nel primo lib. de differentiis febrium cap. 3 [...] Il leone colco, & malinconico ci si dipinge perché Pierio Valeriano nel I. lib. dice che il leone continuamente habbi la febre, & a lui acconsentiscono molti altri scrittori. (Ripa 1618, 597-9)

Questi sparsi e, come negli ultimi tre casi prospettati, pur anacronistici indizi di una larga e protratta fortuna della convinzione, porta insomma a riflettere sulla eventualità che di essa partecipasse anche il giovane Poliziano. Anzitutto, si nota come il verso dove più stretto è il nesso fra Febbre e specie animale, il già ricordato «Continuo ardentis stimulis citat illa leones», trovi in questa leggendaria febbre persistente dei leoni una migliore chiave di lettura, come appare dalla precisa rispondenza con l'avverbio *continuo*. Se, poi, la *nimia caliditas* leonina appariva proverbiale, forse persino coerente con una cultura di scuola, ecco che una *fabula*, per quanto screditata, circa la condizione febbrile dell'animale si può presumere interessante per chi, come l'Ambrogini, fosse impegnato a tramutare in elegia la mortale febbre di Albiera; interessante, si intenda, non solo per le potenzialità allegoriche connesse, ma specialmente in ragione della presumibile sua interpretabilità presso un pubblico di usuale e non necessariamente eccelsa formazione culturale (sulla prospettiva lunga, la testimonianza del Muazzo, che certo non fu né umanista né letterato, qualcosa ha da dire). Di qui, il sospetto che la figura di Febbre tenesse conto, nella elaborazione poliziana, anche della cultura dei primi lettori, formati non come l'autore presso una serie di autori classici estremamente selettivi. Forse, più che al Poliziano quale si sarebbe confermato poi, filologo eccelso e umanista pieno, si deve guardare per questi componimenti al Poliziano che occasionalmente si rivolgeva a Sigismondo della Stufa, inconsolabile vedovo di Albiera; e tenere presente il calcolo cui si costringeva il pur dotto autore quanto alla cultura del destinatario, valutando pertanto la disponibilità, fra il pubblico dei lettori più prossimi, alla comprensione delle sue costruzioni allegoriche. Non è, si vuol dire, inverisimile che il Poliziano scientemente ricorresse, per sapersi intelligibile, a dati da lungo tempo tradizionali, ancorché ormai vicini all'atetesi dai canoni umanistici. E, a questo riguardo, dal momento che nella coeva elegia al Fonzo, vv. 171-2 (è rilievo di Bausi in Poliziano 2003, xxxii nota 49) il Poliziano ricorda suoi studi medici tenuti presso Marsilio Ficino, non va probabilmente esclusa la possibilità che l'eclettismo della biblioteca ficiniana - un eclettismo indotto, precisamente, dal principale statuto professionale del possessore - abbia giocato un ruolo nel favorire il contatto dell'Ambrogini con opere scolastiche dell'età di mezzo. Che un esemplare del *De animalibus* di Alberto Magno com-

paia negli inventari della biblioteca di San Marco a Firenze (Garin 2000, 93), notoriamente approvvigionata dai Medici, potrebbe dire qualcosa quanto alla possibile attinenza con le letture dell'umanista. Comunque sia – e già si è detto –, il passo dell'epicedio poliziano già sopra riferito, «Continuo ardentis stimulis citat illa leones», ove la metafora di Febbre che sprona i felini pare agevolmente traslitterabile in una flogosi permanente della specie animale, meglio pare corrispondere a questa serie di testimonianze che a qualsiasi altra ipotesi di indebitamento con le fonti classiche.

Un ulteriore esempio può offrire parallelismi di qualche conforto all'ipotesi. Si guardi all'elegia poliziana *In Lalagen*, che l'argomento nosologico (l'amata riavutasi da una malattia) avvicina in qualche misura all'epicedio per Albiera, e che pure risale alla giovinezza dell'umanista. La similitudine d'esordio (vv. 1.2), del cervo che aspira nelle nari un serpente e che depone con le corna la vecchiezza (*Laetior ut cervus, protracto naribus angui, | exiit annoso cornua cum senio*: Poliziano 1867, 250), ha sollecitato negli specialisti il censimento delle tessere adibitevi. Mario Martelli (1973, 26-7) ha indicato matrici lucreziane e pliniane (Lucr. 6.765-6: *Naribus alipedes ut cervi saepe putantur | Ducere de latebris serpentia saecla ferarum*; Plin. 8.50: *Et his [cervi] cum serpente pugna: vestigant cavernas nariumque spiritu extrahunt renitentes*), relativamente facili in rapporto al tema zoologico, e un più peregrino inserto di Isidoro di Siviglia (*Etym. XII I 18: Hi [cervi] serpentium inimici cum se gravatos persenserit, spiritu narium eos extrahunt de cavernis, et superata pernicie veneni eorum pabulo reparantur*); mentre a un prezioso indebitamento con Marziale, sempre riconosciuto dal Martelli (12.28.5 *Cervinus gelidum sorbet sic halitus anguem*), Attilio Bettinzoli ha potuto affiancarne uno ulteriore, pertinente questa volta al secondo verso dell'epigramma 1.105.3: *Exiit annosa mores nomenque senecta*: Bettinzoli 1986, 167-8 nota 4; 1995, 40). Nessuno di questi modelli associa tuttavia, in relazione consequenziale, l'assorbimento della serpe alla caduta delle corna e al ringiovanimento del cervo (solo Isidoro suggerisce che l'azione produca un effetto terapeutico: ma, come si vede, sta dicendo d'una patologia generica): la sintassi del passo poliziano è però inequivocabile, e postula al riguardo un rapporto di causa ed effetto. Il rimando proposto da Martelli a un luogo ovidiano, dove si dice che entrambe le specie animali si rinnovano attraverso l'abbandono delle esuvie e la perdita, appunto, delle corna, è sensato e plausibile, ma non va al di là della semplice giustapposizione analogica di serpenti e cervi.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Non è dirimente nemmeno il richiamo del Martelli al testo di Plinio, lì dove si dice *stelliones senectutem exuere* (Martelli 1973, 27): per quanto lessicalmente sovrapponibile ai versi poliziani, non si vede come da esso (dove oltre a tutto è descritta una

Escluso in partenza Eliano (*De nat. anim.* 2.9), che non correla minimamente l'ingestione del serpente alla caduta dei palchi cervini (della quale dice in diversa sede, adducendo tra l'altro cause perfettamente distinte: 12.18) e che, anzi, afferma che il cervo non aspira, anzi soffia violentemente nella tana del serpente, (il quale sarebbe costretto a uscire attratto dalla fragranza del suo fiato), la tradizione naturalistica subito a valle di Plinio non è meno avara di particolari: Solino non escluso, per quanto, di norma, incline a incrementare di dettagli favolosi la *Naturalis Historia* (cf. *Collect. rer. mem.* 19: *serpentem [cervi] hauriunt et spiritu narium extrahunt de latebris cavernarum*: Solino 1895, 95).

Tutt'altro discorso si apre con il *Physiologus* e i suoi derivati. Il trattato tardoantico relativo alla tropologia morale delle peculiarità animali dice del cervo (nelle sue più antiche versioni latine) in questi termini:

Item in psalmo quadragesimo primo: Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus. Physiologus dicit quoniam, ubi agnoverit cervus serpentem esse, implet os suum aqua et effundit in foramine, et cum quodam spiramine oris sui atrahit serpentem foris, et conculcans eum pedibus interficit eum. [...] Postea autem per timorem currens ad aquas purissimas venenum evomit; sed propter hoc tamen pilos mutat et cornua abicit. (Carmody 1939, 50-1)

Appare a questo punto assai probabile il debito poliziano con questo particolare genere letterario; e palese, inoltre, l'eventuale dipendenza da altre opere, parimenti eccentriche al repertorio quale, ancora una volta, più si presumerebbe disponibile all'Ambrogini. La caduta delle corna e del manto cervini viene interpretata quale sintomo esplicito di ringiovanimento nella versione metrica che del *Physiologus* diede Teobaldo (X sec.?),

Nam quamvis grandes cum naribus extrahit angues  
De caveis terre, de latebrisve petre;  
Quos vorat et tetro mox fervescente veneno  
Estuat ad liquidas pergere fontis aquas.  
Quas cum forte bibit, his plenus toxica vincit,  
Se juvenemque facit, cornua quando jacit.  
(Theobaldi '*Physiologus*' 1972, 48)

---

specie terza rispetto alla coppia costituita da serpi e cervi) l'Ambrogini sarebbe stato autorizzato a stabilire un nesso fra ingestione dei serpenti, distacco delle corna e ringiovanimento.

Inevitabile immaginare che proprio di qui si dipartisse la trafila che conduce ancora una volta ad Alberto Magno (*De animalibus* XXII 2.1.26), e che lo vede farsi ricapitolatore dei vari modelli, ancorché – di nuovo – prevenuto nei confronti della loro veridicità:

Cervus animal notum est pro aetate culmos augens in cornibus et hoc usque ad sex annos, ut dicit Solinus: tunc enim non ultra culmos ut dicit producunt, sed in spissum cornua grandescunt. Quot autem producant, non est certum. Ego enim vidi cornu quod undecim in uno et undecim habuit in alio. Plinius autem narrat quod cum sentit se cervus gravari senectute, spiritu per nares serpentes de cavernis attrahit: et cum veneno diffuso per corpus aestuare se sentit, fontem petens limpidum bibit et sic a vetustate pellis paulatim expoliatus iuvenescit: et hoc puto ego verum non esse. Senectutis autem eius indicium certissimum est multitudo vel paucitas dentium vel nullos habere dentes si est antiquissimus. (Alberto Magno, *De animalibus* XXII 2.1.26)

Della circolazione di tale credenza ai tempi del Poliziano, e già a partire da livelli culturalmente modesti, dà conferma il *Libellus de natura animalium*, derivazione elementare del *Physiologus* la cui tradizione consiste di manoscritti quattrocenteschi e di stampe del principio del Cinquecento. Falsamente attribuito ad Alberto Magno, meglio di lui (e in termini davvero vicini all'elegia poliziana) porta in piena luce il nesso casuale cui s'accennava:

Proprietas vel natura cervi est talis quod quando vult se renovare, quia habet ita tam magna cornua quod non potest sublevare capud, ipse suis naribus attrahit angues de foramine quos comedit et devorat. Et postquam ipse sensit se esse venenatum pergit ad fontem vivum et bibit multum de aqua et sic vincit tossica virtute aque, sed propter fortitudinem veneni omnes pili et cornua cadunt sibi de suo tergo, sive dorso, et sic iuvenescit. (*Proprietà degli animali* 1983, 286)

A mo' di conclusione: per quanto si è provato a mostrare, non meraviglia troppo che un Poliziano giovane, un Poliziano degli anni Settanta ancora gravitante, a detta di Bausi, intorno alla «cultura “media” dei poeti latini contemporanei»,<sup>17</sup> potesse nell'epicedio per Albiera battere i terreni di tradizioni scolastiche di vasta fortuna, ancorché minimamente partecipi dei fermenti umanistici. Un autore che solo poi saprà emendare l'erroneo epiteto di *cytheriaco* attribuito al pettine di Albiera (v. 36) secondo la vulgata ovidiana, nel più prezioso e congruo

17 Cf. l'«Introduzione» di Bausi a Poliziano 2003, xliii.

cytoriaco,<sup>18</sup> anche si può presumere disponibile verso una diceria intor-  
no ai leoni, se essa gli appariva utile alla creazione mitografica, senza  
troppo scrupolo circa la sua appartenenza o meno a un canone classico.

## Bibliografia

- Alberto Magno *De animalibus* (1916-20). *Albertus Magnus. "De animalibus libri xxvi nach der cölnher Urschrift"*, 2 Bde. Herausgegeben von Hermann Stadler. Münster: Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung.
- Bartolomeo Anglico (1491). *Liber de proprietatibus rerum Bartholmei Anglici*, [in fine:] Impressus Argentine Anno dni M.ccc.xci. finitus altera die post festum sancti Laurentij martyris (carte non numerate).
- Berchorius (1609). *Repertorium*. Petri Berchorii *Repertorium*, vulgo *Dictionarium morale*. Eiusd. *Opera omnia totam S. Scripturae, morum, naturae historiam complectentia*. Antverpiae: apud Joannem Keerbergium.
- Bettinzoli, A. (1986). «"Dolus et Error": di alcuni carmi latini del giovane Poliziano». *Lettere italiane*, 38, 166-92.
- Bettinzoli, A. (1995). *Daedaleum iter. Studi sulla poesia e la poetica di Angelo Poliziano*. Firenze: Olschki.
- Branca, V. (1983). *Poliziano e l'umanesimo della parola*. Torino: Einaudi.
- Cantimpratensis (1973). Thomas Cantimpratensis, *Liber de natura rerum*. Editio princeps secundum codices manuscriptos. Hrsg. von Helmut Boese. Teil 1, *Text*. Berlin; New York: W. de Gruyter.
- Carmody, F.J. (1939). *Physiologus Latinus. Éditions préliminaires. Versio B*. Paris: Droz.
- Catalogo Poliziano (1954). *Catalogo della Mostra del Poliziano nella Biblioteca Medicea Laurenziana. Manoscritti, libri rari, autografi e documenti* (Firenze, 23 settembre-30 novembre 1954). Firenze: Sansoni.
- Degl'Innocenti Pierini, R. (2015). «L'epicedio di Angelo Poliziano per Albiera degli Albizi: tradizione classica e contaminazione di generi». Baier, T.; Dänzer, T.; Stürner, F. (a cura di), *Angelo Poliziano Dichter und Gelehrter*. Tübingen: Narr, 1-27.
- De Stefani, E.L. (1902). «I manoscritti della *Historia Animalium* di Eliano». *Studi Italiani di Filologia Classica*, 10, 175-222.
- Fubini, R. (1995). «Cristoforo Landino, le *Disputationes Camaldulenses* e il volgarizzamento di Plinio: questioni di cronologia e di interpretazione». Borgia, L. et al. (a cura di), *Studi in onore di Arnaldo d'Addario*. Lecce: Conte, 535-60.
- Garin, E. (2000). *La biblioteca di San Marco*. Firenze: Le Lettere.
- Giardina, G.; Cuccioli Melloni, R. (a cura di) (1987). «Agamemnon». *Seneca, Tragedie*. Torino: UTET, 481-545.
- Ghigi, A. (1944). *La parafrasi aristotelica nel trattato degli animali di Alberto Magno. Memoria del Prof. Alessandro Ghigi letta all'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna nella sessione del 23 maggio 1944*. Bologna: Azzoguidi.
- Marcelli, N. (2011). «La *Naturalis Historia* di Plinio e il volgarizzamento di Cristoforo Landino». *Archives Internationales d'Histoire des Sciences*, 61, 137-61.
- Martelli, M. (1973). «La semantica del Poliziano e la *Centuria secunda* dei *Miscellanea*». *Rinascimento*, 13, 21-84.

---

**18** Cf. l'«Introduzione» di Bausi a Poliziano 2003, xliv-v, il commento *ad loc.* (Poliziano 2003, 52), e la *Nota ai testi* (Poliziano 2003, 112-18).

- Muazzo, F.Z. (2008). *Raccolta de' proverbii, detti, sentenze, parole e frasi veneziane, arricchita d'alcuni esempj ed istorielle*. A cura di F. Crevatin. Costabissara: Angelo Colla Editore.
- Perosa, A. (2000a). *Studi di filologia umanistica*, 3 voll. A cura di P. Viti. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Perosa, A. (2000b). 'Febris': una creazione poetico-mitologica del Poliziano. Perosa 2000a, vol. 1, 53-81.
- Perosa, A. (2000c). *Scritti in onore di Albiera*. Perosa 2000a, vol. 2, 189-94.
- Petrarca, F. (2006). *Res seniles. Libri I-IV*. A cura di S. Rizzo con la collaborazione di M. Berté. Firenze: le Lettere.
- Piccolomini, E. (1874). «Inventario della libreria medica privata compilato nel 1495». *Archivio Storico Italiano*. 20, 51-94.
- Poliziano, A. (1867). *Poesie latine e greche edite e inedite* di Angelo Ambrogini Poliziano, raccolte e illustrate da Isidoro Del Lungo. Firenze: Barbèra.
- Poliziano, A. (1978a). *Commento inedito alle Selve di Stazio*. A cura di L. Cesarini Martinelli. Firenze: Sansoni.
- Poliziano, A. (1978b). *Miscellaneorum centuria secunda*. A cura di V. Branca; M. Pastore Stocchi. Firenze: Olschki.
- Poliziano, A. (2003). *Due poemetti latini: Elegia a Bartolomeo Fonzio-Epicedio di Albiera degli Albizi*. A cura di F. Bausi. Roma: Salerno.
- Proprietà degli animali* (1983). *Le proprietà degli animali. Bestiario Moralizzato di Gubbio. Libellus de natura animalium*. A cura di A. Carrega; P. Navone. Genova: Costa & Nolan, 169-370.
- Ripa, C. (1618). *Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino [...] ampliata ultimamente dallo stesso Autore di Trecento Imagini, e arricchita di molti discorsi pieni di varia eruditione [...]*. Padova: Pietro Paolo Tozzi.
- Solino, C.G. (1895). *Collectanea rerum memorabilium. Iterum recensuit Th. Mommsen*. Berolini: apud Weidmannos.
- Theobaldi 'Physiologus' (1972). *Theobaldi 'Physiologus'*, vol. 6. Edited with introduction, critical apparatus, translation and commentary by P.T. Eden. Leiden; Köln, Brill. *Mittellateinische Studien und Texte* 6.
- Valeriano, P. (1556). *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii [...]*. Basileae: [Michael Isengrin].
- Viti, P. (2012). «Poliziano e Plinio. Il capitolo 61 della I centuria dei *Miscellanea*». Maraglino, V. (a cura di). *La "Naturalis Historia" di Plinio nella tradizione medievale e umanistica*. Bari: Cacucci, 153-69.

# «Et aspecto e libri con sommo desiderio»

## Prestiti e passione libraria di Poliziano

Elisa Curti

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This study aims to investigate Angelo Poliziano's passion for books as artifacts and sentimental objects. Three particular examples are analysed for this purpose, covering very different events, but united by a punctilious and passionate attention to books, as objects of study but also, always, as charged with an affective and personal surplus. This analysis will also allow us to illuminate Poliziano's relations with the Medici circle and the Florentine and Venetian intellectual world involved in his book hunts.

**Keywords** Angelo Poliziano. Books. Venetian humanism. Florentine humanism. Laurentian circle.

**Sommario** I libri da rendere. – 2 I libri sottratti. – 3 I libri non ottenuti.

Tra i temi presenti nelle lettere volgari di Angelo Poliziano,<sup>1</sup> assieme alla registrazione dei grandi eventi politici e culturali di cui è stato testimone, spiccano le tante preoccupazioni pratiche, il mondo affettivo e concreto intorno a cui ruota l'esperienza quotidiana dell'autore, siano le priorie da accaparrarsi, le cure per i figli di Lorenzo o qualche parente da sistemare. Alla sfera quotidiana, alta ma certamente affettiva, appartengono anche i libri, di cui Poliziano parla in più di una lettera, libri propri e altrui, ricercati, prestati, trattiene, ricopiati per sé e per il Magnifico *in primis*, ma anche per una don-

---

**1** Poliziano 2016a (tutti i rimandi alle lettere fanno riferimento alla numerazione qui adottata).

na colta come Lucrezia Tornabuoni con cui scambia doni e letture.<sup>2</sup> Cercherò dunque di ricostruire qui di seguito i tasselli di tre vicende che vedono al centro i libri come oggetti, in omaggio a una passione che accomuna Poliziano al dedicatario di questa raccolta.

## 1 I libri da rendere

Il 18 ottobre 1478 Poliziano, che si trova a Fiesole, scrive a Lorenzo chiedendo il permesso di allontanarsi dai suoi obblighi di istitutore per tornare a Firenze e onorare una promessa. Si tratta di restituire ad Antonio Manetti e a un non meglio identificato monaco «di Badia» dei volumi che gli erano stati prestati e che già in un'altra occasione non era stato possibile rendere:

Antonio Manetti et un monacho di Badia mi scrivono che hanno bisogno che io rendo loro certi libri mi prestono è già buon pezo. Et in sino quando ero a Pistoia me ne sollecitavano. Quando tornai non potetti rimandarli, perché sono più libri, et non potevo menare su tra' fanciulli un portatore o altri che gli riportassi perché così m'haveva imposto Madonna Clarice. Sono nella cassa et bisogna a renderli che io venga in Firenze per una meza hora. Chieggovi licentia et senza epsa, non mi partirò mai più da Piero per andare drieto al sabbion.<sup>3</sup>

Questa breve lettera apre uno scorcio sui rapporti tra Poliziano e Antonio di Tuccio Manetti, personaggio di primo piano della Firenze medicea, in stretti rapporti con Ficino e con tutta l'intelligenza fiorentina dell'epoca. Lo scambio di libri conferma per via documentaria un'amicizia che dà un rilievo particolare al fatto che il manoscritto più antico a noi noto delle *Stanze* sia di mano proprio del Manetti (il noto Riccardiano 1576).<sup>4</sup> Nella conclusione dell'epistola la richiesta di licenza che Poliziano avanza a Lorenzo viene accompagnata da un'espressione che è stata molto dibattuta: «non mi partirò mai più da Piero per andare drieto al sabbion». Se il senso generale è chiaro, il significato preciso del rimando al «sabbion» lo è molto meno. I dizionari attestano la locuzione «arare» o «seminare» il sabbione nel significato di «fare qualcosa di inutile e vano»,<sup>5</sup> che non sembra però

<sup>2</sup> Poliziano, per esempio, le rende un manoscritto di sue liriche che lei gli aveva prestato e le invia un libro di grammatica per i fanciulli (Poliziano 2016a, nr. 27).

<sup>3</sup> Poliziano 2016a, nr. 21.

<sup>4</sup> Sulla complessa vicenda redazionale del poemetto e sul ruolo del codice manettiano rimando a Bausi 2011 e all'introduzione della recente edizione critica dell'opera (Bausi 2016b).

<sup>5</sup> Si veda, per esempio il *GDLL*, vol. XVII, s.v., 294.



attagliarsi bene al contesto, essendo la restituzione di per sé una necessità non inutile. In anni recenti Francesco Bausi ha avanzato l'idea che qui Poliziano si riferisse metaforicamente alla propria impresa di traduzione latina dell'*Iliade* (il sabbione dunque da intendersi come arena dei giostranti).<sup>6</sup> Credo però varrebbe la pena di ripensare alla proposta avanzata da Guglielmo Gorni in un suo saggio dedicato alle *Stanze*<sup>7</sup> in cui riconduceva l'espressione alla memoria dantesca di *If. XV*, il girone dei sodomiti, in cui le anime subiscono il fuoco del «sabbione» (v. 115), vedendovi un'allusione colta, ma piuttosto esplicita, alla omosessualità di Manetti. L'ipotesi mi pare non solo in generica sintonia con lo stile espressivo della lettera (e delle lettere), ma avvalorata da due elementi più puntuali: da un lato la tendenza poliziana alla chiusa espressiva e citazionale,<sup>8</sup> tanto in poesia quanto in prosa, dall'altro il fatto che il rimando dantesco si attagli perfettamente ad una figura quale Manetti, autore di un perduto *Sito, forma e misura dello 'nferno* ed estensore, tra l'altro, di due esemplari del *Convivio*.<sup>9</sup>

## 2 I libri sottratti

Nella primavera del 1479 i dissapori tra Clarice Orsini e Poliziano fanno deflagrare una crisi che porta all'allontanamento del precettore da Cafaggiolo. Il 25 maggio Poliziano, scacciato dalla residenza medicea, rifugiatosi a Fiesole grazie alla generosità di Lorenzo de' Medici,<sup>10</sup> ma sostanzialmente isolato e in affanno per il suo avvenire, scrive a Lucrezia Tornabuoni una lettera accorata:

Magnifica mea Domina, io sento a ogni hora l'opera che voi continuamente fate per me, et userò el ringratiamento vecchio con voi, et questo è che io pagherò coll'animo, non potendo colla opera.

Qua su fo quello per che venni con diligentia, et aspecto e libri con sommo desiderio. Scrivemi ser Nicolò<sup>11</sup> che verranno in brieve. Dio il voglia.<sup>12</sup>

<sup>6</sup> Bausi 2003, 246-7.

<sup>7</sup> Gorni 1975, 247-9.

<sup>8</sup> Mi permetto di rimandare a Curti 2017.

<sup>9</sup> Testo che Poliziano, oltre a conoscere, chiosa e appunta nello Zibaldone monacense Clm 755. Sulla questione dei due esemplari di mano di Antonio Manetti si veda De Robertis 1978, 216-20 e Gorni 1997, 7-12.

<sup>10</sup> Dopo aver inizialmente riparato a Careggi, come dimostra la lettera da lì inviata a Lorenzo in cui Poliziano chiede indicazioni su come comportarsi (Poliziano 2016a, nr. 24).

<sup>11</sup> Si tratta di Nicolò Michelozzi che in questo difficile frangente si stava spendendo per appianare i contrasti.

<sup>12</sup> Poliziano 2016a, nr. 26.

In attesa del chiarirsi della situazione a Poliziano non resta che dedicarsi allo studio e nel corso dell'estate arriva a concludere tre attese traduzioni in latino: quella dell'*Enchiridion* di Epitteto, poi dedicato a Lorenzo,<sup>13</sup> quella dei *Problemata* dello pseudo-Alessandro d'Afrodisia e, su sollecitazione di Pandolfo Collenuccio a cui le dedicherà, quella delle *Amatoriae narrationes*.<sup>14</sup> Meno nota è la vicenda, fatta di scambi epistolari incrociati, che tra maggio e giugno coinvolge Poliziano, Lorenzo e Clarice e che verte intorno ai libri dell'umanista rimasti a Cafaggiolo. Spinto forse dall'urgenza di poter portare avanti il lavoro, o piuttosto da un attaccamento ai propri libri personali (ben immaginabile e documentato), nel giro di un mese Poliziano mette in atto una vera e propria 'battaglia' di carte per riottenere il maltolto.

Il primo tassello a noi noto di questa complessa vicenda, tutta giocata a distanza, è una lettera latina del 22 maggio: Poliziano, allontanato precipitosamente dalla villa di Cafaggiolo, scrive a Lorenzo per ringraziarlo della sistemazione fiesolana e, tra le righe, per lamentarsi dei volumi tratti da Clarice:

Sed et nos, Laurenti vir clarissime, cum diu anxii superioribus diebus fuerimus, indulto nobis abs te hoc suavi ocio aliquid iam post illam sollicitudinem, etsi non voluptatis, at certe solatii reperimus nihilque hoc tempore tantopere studemus quam ne omnino indigni fuisse hoc tuo tanto beneficio videamur. Certamus enim cum villico [hoc] tuo, ille enim agrum, nos ingenium, ille hortum aut vineam, nos libellos paucolos excolimus damusque operam uterque ut duplex tibi proventus Fesulis redeat. Uno tamen ille me vincit; omnem quippe [suam] suppellectilem, marram puta, sarculum et rastellum ceteraque rusticorum instrumenta ad manum habet; mea vero omnis suppellex, Homerus, Plato et Demostenes ceteraque Musarum instrumenta ad eius manum sunt, qui et meum iam Petrum instituendum accepit. In eius manu mei omnes tuique sunt libelli, id quod ego certis nuntiis exploratum habeo, illi inquam, mea manu mea opera tamdiu exculiti, commentationes quoque atque interpretationes nostrae.<sup>15</sup>

Grato di *hoc suavi ocio*, Poliziano spera dunque che giungano al patrono due diversi frutti dal podere fiesolano, ma mentre il contadino ha a disposizione i propri strumenti (*marram puta, sarculum et rastellum ceteraque rusticorum instrumenta*), lo studioso si trova in difficoltà, privo com'è dei suoi ferri del mestiere, ormai nelle mani poco affidabili, si intuisce, di chi lo ha sostituito anche come istitutore del piccolo Piero (*mea vero omnis suppellex, Homerus, Plato et Demostenes*

<sup>13</sup> Su cui si veda Calciolari 2016.

<sup>14</sup> Poliziano 2018.

<sup>15</sup> D'Amore 1909, 9-11, poi - con correzioni - in Picotti 1955, 72-3 [IV].

*ceteraque Musarum instrumenta ad eius manum sunt, qui et meum iam Petrum instituendum accepit*). Confidando come sempre nel suo protettore, Poliziano conclude retoricamente la sua lettera con l'auspicio (e la richiesta) di riottenere presto i propri libri:

perfice, quaeso, ut res nostrae illinc alteris tuis ad Clariciam literis ceu Tritonis aut Cimothes manu quasi ex acuto scopulo retruda[n]tur.<sup>16</sup>

Evidentemente Clarice Orsini aveva molto da far scontare al precettore dei suoi figli, che in più di un'occasione si era lamentato di lei perfino con Lorenzo, dandole in buona sostanza dell'isterica (persino descrivendo al marito lontano un rischio di aborto, Poliziano minimizza affermando che la donna è solo un po' più irritabile del solito).<sup>17</sup> Nonostante le due lettere (note) di Poliziano ai suoi protettori, i libri non vengono restituiti e la ripicca si trasforma in un piccolo ma gustoso *affaire*, fatto di tentativi di conciliazione di Lorenzo – che prova a blandire la moglie per poi arrivare a imporle di cedere – e di ostinata resistenza da parte della donna.

Una lettera di Clarice del 28 maggio sembra rispondere ad una sollecitazione del marito in direzione di una riconciliazione. Pur con molte recriminazioni, la donna non può che accettare almeno formalmente la richiesta del marito e abbozzare di fronte al fatto che Poliziano sia ancora nelle grazie di Lorenzo e suo ospite:

Magnifice coniuX etc. intendo costì la moria far danno più che l'usato. Quanto possono e prieghi di vostra donna e figliuoli vi exorto a dovervi guardare et anche se possete con riguardo di qui venirci a vedere queste feste, ci farà consolatione. El tutto rimetto in vostra prudentia. *Hommi caro non esser in favola del Francho, come fu Luigi Pulci, né che Messer Agnolo possa dire che stava in casa vostra a mie dispecto; et anche l'abbiate facto mettere in camera vostra a Fiesole. Sapete vi dissi che se volevi che stessi ero contentissima abenchè habbia patito che mi dica mille villanie, se è di vostro consentimento sono paziente, ma non che lo possa credere*. Credo bene che ser Nicholò per volere fare pace con lui, me habia tanto sollecitata. E fanciulli sono tutti sani et hanno voglia di vedervi, et maxime io, che non ho altro struggimento che questo, habbiavi a star costì a questi tempi. Sempre a voi mi raccomando. In Caffasolo 28 Maii 1479.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> D'Amore 1909, 9-11, poi - con correzioni - in Picotti 1955, 72-3 [IV].

<sup>17</sup> «Lei a vederla non mostra altro segno di malata, nisi quod cubat, et quod paullo commotior est quam consuevit»: Poliziano 2016a, nr. 16\*.

<sup>18</sup> Trascrivo dal Fondo Mediceo avanti il Principato dell'Archivio di Stato di Firenze (MAP) XXXVII, 379 impiegando i consueti minimi ammodernamenti che comprendono

Un'ulteriore tessera di queste 'trattative' è rappresentata da una lettera non datata che Lorenzo invia alla moglie in cui, pur con cautele e una certa delicatezza, le comunica che Poliziano sta per rientrare in servizio, seppur per un breve periodo:

Clarice, messer Agnolo se ne viene per starsi con voi et tenervi Piero; confortoti, in questo poco di tempo che sta costì a farli buona cera et [ta]le dimostratione che Piero non habbia a perdersi quello che ha acquistato pure con ass[ai] fatica. Sia contenta farlo, se non per amore suo, almanco per mio, che me ne farai grandissimo piacere, oltre che so che tu conosci el fructo che ne trahe Piero nostro.<sup>19</sup>

La missiva viene considerata successiva alle due lettere poliziane del 22 e del 25 maggio e precedente alla risposta di Clarice del 28 dello stesso mese.<sup>20</sup> Se la collocazione cronologica ipotizzata è corretta, il «poco di tempo» potrebbe essere proprio quello sufficiente a recuperare i propri volumi oltre che a dare istruzioni a Piero per il proseguo dei suoi studi. Una sorta di compromesso, insomma, tra i due contendenti, a cui Clarice risponderebbe con un generico assenso. Mi pare però più probabile che questa lettera vada ascritta ad una fase successiva (autunno '79?) per due ordini di ragioni: da un lato nella lettera del 28 maggio Clarice pare accettare, seppur malvolentieri, il soggiorno fiesolano di Poliziano, piuttosto che un suo rientro a Cafaggiolo, anche solo per recuperare i libri, a cui tra l'altro non fa alcun cenno; dall'altro il riferimento di Lorenzo alla ripresa dell'insegnamento a Piero da parte del suo maestro mi pare poco plausibile a questa altezza perché al suo posto Clarice aveva da pochissimo affidato il ruolo di istitutore a Martino della Commedia, un suo protetto ben più pio e 'gestibile' di Poliziano. A conferma della presenza di Martino a Cafaggiolo proprio nei giorni in cui dovrebbe essere stata scritta la lettera di Lorenzo (ovvero dopo il 25 e prima del 28 maggio) abbiamo una epistola latina del piccolo Piero a suo padre, priva di datazione, ma la cui ricezione è del 26 maggio. In questa il bambino raccomanda in chiusura il nuovo precettore («Commendo tibi Martinum, quo adiutore, et graecas servo litteras, et in latinis proficio»), con un'insistenza un poco grossolana che - assieme alla compita e ampollosa letterarietà del dettato - fa certi che Piero fosse sotto dettatura.<sup>21</sup>

la separazione delle parole, l'introduzione di maiuscole, apostrofi, accenti e una parca interpunzione. La lettera si legge per intero in Roscoe 1799, IV, 73, nr. LXI; parzialmente in Perosa 1955, 156, nr. 222.

<sup>19</sup> de' Medici 1981, IV, 80, nr. 395.

<sup>20</sup> Rossi 1992, 548.

<sup>21</sup> Si tratta della lettera conservata in MAP XXII, 474, edita e tradotta in Del Lungo 1887, 17-19.

Espongerei dunque la lettera laurenziana non datata dal piccolo *dosier* che riguarda lo stallo dei libri di Poliziano a Cafaggiolo. La faccenda dovette proseguire oltre il maggio, dal momento il 5 giugno 1479 il Magnifico scrive piccato alla moglie, lamentando il fatto che le sue precise indicazioni non erano state eseguite:

Mona Clarice, io ho havuto molto per male che, secondo vi feci dire da ser Niccolò, e libri non sieno stati consegnati a messer Agnolo, et che messer Bernardo non sia venuto qua a consegnargheli. Mandali alla havuta di questa, perché voglo che li habbi tutti, et se ne ha costì seco alcuno, fagli portare questa sera qui a ogni modo.<sup>22</sup>

Non mi risultano ulteriori testimonianze intorno alla questione, che sicuramente si dovette risolvere a favore di Poliziano nell'immediato, o al massimo al suo rientro come istitutore presso Piero diversi mesi dopo (maggio 1480), ma diverte pensare che per qualche tempo Omero, Platone, Demostene e gli altri «Musarum instrumenta» siano rimasti nelle incolte mani di Clarice, lasciando in scacco il loro geloso proprietario.

### 3 I libri non ottenuti

La passione libraria di Poliziano emerge anche quando non si tratta della propria biblioteca personale, ma della Libreria laurenziana. Una delle più straordinarie lettere in volgare dell'umanista è infatti scritta da Venezia, dove si trova, assieme a Pico della Mirandola, su mandato di Lorenzo, per acquistare e copiare libri destinati ad arricchire e impreziosire la raccolta di casa Medici.

I due amici, partiti da Firenze il 3 giugno 1491, si fermano prima a Bologna e a Ferrara, poi a Rovigo e a Padova. In ciascuna città rinverdiscono e allargano le loro conoscenze e approfittano dei cenacoli culturali per incontri e scambi.<sup>23</sup> In particolare a Padova Poliziano ha modo di trovare nella biblioteca di Santa Giustina e presso l'amico Pieri Leoni molti volumi che mancano alla collezione medicea e di farli trascrivere da un copista greco assunto allo scopo.<sup>24</sup> Giunti infine a Venezia, probabilmente il 17 giugno, Pico e Poliziano alloggiano

<sup>22</sup> de' Medici 1981, IV, 94-5, nr. 399.

<sup>23</sup> Su questo viaggio si vedano ancora le pagine di Vittore Branca (Branca 1983, 139 ss.) e, sulla cronologia del viaggio, il più recente Daneloni 2013, 31-2 nota. 2. Per una precisa ricostruzione della tappa bolognese Delcorno Branca 2016, 216-32.

<sup>24</sup> A Padova i due umanisti si fermarono alcuni giorni: alloggiarono dai Serviti grazie all'influenza di Antonio Alabanti (Branca 1983, 137 e, con importante precisazione cronologica, Viti 1994, 87-8, nr. 20) e visitarono alcune delle più importanti biblioteche della città. Sui testi visti durante il soggiorno patavino ci informa anche il cosid-

no nel palazzo del duca di Ferrara, sul Canal Grande, ospiti del suo ambasciatore Aldobrandino Guidoni che cerca di intercedere per loro affinché abbiano accesso alla «libreria del Niceno», ovvero alla straordinaria biblioteca personale che il cardinal Bessarione donò, ancora in vita, alla Basilica di San Marco. I moltissimi volumi del lascito erano custoditi dentro casse che rendevano molto disagiata la consultazione e certamente offrivano un ottimo pretesto al governo veneziano per negare ai poco desiderati ospiti fiorentini una visita.<sup>25</sup>

Dopo il rifiuto opposto dal doge Agostino Barbarigo al Guidoni («Fugli negato a lettere di scatole»), Poliziano non si arrende e spera nel successo di un'ulteriore mediazione portata avanti da due vecchie conoscenze veneziane, Antonio Pizamanno e Domenico Grimani e da un esponente di casa Barbaro:<sup>26</sup>

Magnifice Patrone, da Ferrara vi scripsi l'ultima. A Padova poi trovai alcuni buon libri, cioè Simplicio *sopra El celo*, Alexandro *sopra la Topica*, Giovan Grammatico *sopra la Posteriora et gli Elenchi*, uno David *sopra alcune cose de Aristotile*, li quali non habbiamo in Firenze. Ho trovato ancora uno scriptore greco in Padova et facto el pacto, a tre quinterni di foglio per ducato.

Maestro Pier Leone mi mostrò e libri suoi. Tra li quali trovai un M. Manlio astronomo et poeta antiquo, el qual ho recato meco a Vinegia et riscontrolo con uno in forma io ho comprato. È libro che io per me non ne viddi mai più antiqui. *Similiter* ha certi quinterni di Galieno *de dogmate Aristotelis et Hippocratis* in greco, del qual ci darà la copia a Padova, che si è facto pur fructo.

In Vinegia ho trovato alcuni libri di Archimede et di Heron mathematicus, che ad noi mancono, et uno Phrunuto *de deis* et altre cose buone. Tanto che papa Janni ha che scrivere per un pezo.

La libreria del Niceno non habbiamo potuto vedere. Andò al prencipe Messer Aldobrandino, orator del duca di Ferrara, *in cuius domo habitamus*. Fugli negato, a lettere di scatole; chiese però questa cosa per il conte Giovanni, et non per me: che mi parie bene di non tentar questo guado col nome vostro. Pur Messer Antonio Vinciguerra et Messer Antonio Pizamanno, uno di quelli dui gentilhomini philosophi che venno sconosciuti a Firenze a veder el conte, et un fratello di Messer Zaccheria Barbero son dietro alla traccia di spuntar questa obstinatione. Farassi el possibile. Questo è quanto a' libri.

---

detto 'diario odepórico', il ms. Monac. Lat. 807 che ci conserva gli appunti di viaggio autografi del Poliziano (Pesenti 1916; Daneloni 2013).

<sup>25</sup> Labowski 1979.

<sup>26</sup> Per il testo e un commento puntuale sui volumi e i personaggi citati nella lettera, rimando a Poliziano 2016a, nr. 37.

Mentre si interessa alla biblioteca nicena, Poliziano ha comunque accesso a raccolte private dove si imbatte in alcune vere e proprie rarità, che immediatamente dà da trascrivere a un copista di eccellenza che lo accompagna: il «papa Janni» di cui parla la lettera è infatti Giovanni Roso, celebre calligrafo cretese che era stato al servizio anche di Bessarione.<sup>27</sup> Poliziano, troppo ottimisticamente, assicura a Lorenzo che il Roso avrà da trascrivere varie «cose buone», tra cui cita il *De natura deorum* di Lucio Anneo Cornuto («uno Phrunuto *de deis*») e «alcuni libri» di Archimede e del matematico ellenistico Erone di Alessandria. Se la mano di Roso si riscontra effettivamente nell'attuale codice Laurenziano Pluteo 58.13, appartenuto al Magnifico, che ci trasmette il *De natura deorum* di Cornuto,<sup>28</sup> diverso e più complesso appare il caso dei libri di Archimede e di Erone. Tra i volumi rimastici della biblioteca medicea, il Laurenziano Pluteo 28. 4 contiene in effetti un *corpus* degli scritti di Archimede (*De sphaera et cylindro*, *Dimensio circuli*, *De conoidibus et sphaeroidibus*, *De lineis spiralibus*, *De planorum aequilibriis*, *Arenarius*, *Quadratura parabolae*), tre commentari di Eutocio e il *De mensuris* di Erone: sembrerebbe dunque la trascrizione commissionata da Poliziano, se non fosse che il copista non è Roso, ma con ogni evidenza Giovanni Scutario.<sup>29</sup> A monte di questa differenza c'è una vicenda complessa e a suo modo rivelatrice di rapporti e tensioni tra intellettuali.

Il codice che Poliziano racconta di aver visto a Venezia è quasi certamente il celebre volume appartenuto un tempo a Bonifacio VIII e all'epoca di proprietà di Giorgio Valla. Risalente al IX secolo e steso dalla mano di Leone Geometra, il manoscritto conteneva un'ampia silloge archimedea e altri testi scientifici, tra cui appunto il *De mensuris* di Erone alessandrino.<sup>30</sup> Valla, gelosissimo del proprio 'pezzo forte' lo mostrava agli illustri visitatori di passaggio per Venezia (tra cui anche Giano Lascaris poco prima), ma evidentemente non aveva acconsentito a che Poliziano ne facesse trarre una copia.

La conferma documentaria di questa deduzione la abbiamo grazie alla corrispondenza tra Giorgio Valla e Nicolò Leonicensino. Il 19 luglio del 1491 da Ferrara il Leonicensino scrive all'amico per cercare di convincerlo a permettere a Poliziano di far copiare il codice e offrendosi come garante e mediatore dell'impresa:

**27** Su di lui si veda almeno De Gregorio 2000, 373-6.

**28** Speranzi 2011.

**29** Il quale riproducesse fedelmente non solo il testo ma anche l'impaginazione e la scrittura dell'antigrafo (su questo e, più in generale, sul codice, si veda, da ultimo, Speranzi 2011).

**30** Il fondamentale punto di partenza sulla questione dell'Archimede resta Heiberg 1896. Sono poi seguiti gli studi di Rose 1975, 47-8 e, con importanti acquisizioni, Rollo 2012. Su Giorgio Valla, anche in rapporto a Poliziano, si vedano almeno Dionisotti 2003, 40-3 e Gardenal 1981.

Cupit autem mirum in modum habere ex te exemplar Heronis de mensuris, ut Venetiis excribatur. Itaque, si potes, te hortor et rogo, ut homini, qui potest multiplici foenore beneficium rependere, inservias [...]. Pollicitus est mihi idem Angelus Pollicianus, quicquid in tam opulenta bibliotheca fuerit, ad me Ferrariam missurum [...]. Poteris, si libuerit, eundem Heronem Aldo committere, qui procurabit, ut excribatur, et quotiens erit eiusdem libri tibi usus necessarius, poteris eodem repetere.<sup>31</sup>

A questa data Poliziano ha già lasciato Venezia per fare rientro a Firenze ed evidentemente, fallito il tentativo in loco, avrà sollecitato l'intervento da Ferrara. Leoniceno – con un gioco paraetimologico – cerca di allettare l'amico: in cambio della trascrizione, come promesso da Poliziano (*Pollicianus-pollicitus*), Valla potrà ottenere ciò che desidera dalla ricca biblioteca medicea. Con piglio pragmatico Leoniceno si spinge anche a proporre le modalità della copia: se commissionata ad Aldo Manuzio infatti la trascrizione avverrà non solo a Venezia, ma senza troppo incomodo, dato che in caso di necessità il volume potrà essere reso prontamente al proprietario.

La risposta del Valla, pur gravata da qualche dubbio circa la datazione (è forse del 13 novembre 1491),<sup>32</sup> arriva a troncarsi con sarcasmo qualunque speranza:

Nam antea, quam hominem viderim, libros meos tradidi eius commodo excribendos. Venit deinde huc, coram postulavit excribendos alios, et exhibuimus [...]. Scribis autem tu, hortaris ac rogas, quod mihi videbam, nisi "si potes" tu quidem, ut soles, prudens adiecisses, esse faciendum, ut Heronis geometriam commodarem excribendam. Quod miratus sum plurimum ullam tibi de ea fecisse mentionem, cum ipsemet coram ea me uti spectaverit conveneritque mecum, ut tantisper commodato darem libros alios, praesertim quod ostendi sine maximo detrimento meo Heronem in praesentia cuiquam tradere non posse [...]; quod tu ais plura se facturum pollicitum esse, id si praestiterit, tum demum Polliciani commodum cognomen adeptum esse intelligam, sin contra, ut satis habeat polliceri.<sup>33</sup>

Il volume di Erone non può uscire dallo studio del Valla perché indispensabile al suo proprietario, che puntualizza di aver già chiarito la

<sup>31</sup> Le lettere – questa e la successiva – sono conservate nel ms. Vat. Lat. 3537. Riporto il testo dalla trascrizione di Heiberg 1896, 71.

<sup>32</sup> Sulla questione rimando a Rollo 2012.

<sup>33</sup> Heiberg 1896, 72.



questione con l'insistente ospite:<sup>34</sup> quest'ultimo – si aggiunge velenosamente – pare molto più incline a promettere a vuoto che a mantenere. Almeno in questa occasione a Poliziano le parole non bastarono e Lorenzo dovette attendere ancora per ottenere infine la preziosa copia del manoscritto leonino.<sup>35</sup>

## Bibliografia

- Bausi, F. (2003). «Le lettere volgari di Angelo Poliziano». Cotta, I.; Klein, F. (a cura di), *I Medici in rete. Ricerca e progettualità scientifica a proposito dell'archivio Mediceo avanti il Principato*. Firenze: Olschki, 233-48.
- Bausi, F. (2011). «Testo, tradizione ed esegesi delle *Stanze* del Poliziano. *Status quaestionis* e nuove proposte». *Studi di filologia italiana*, 69, 293-374.
- Branca, V. (1983). *Poliziano e l'umanesimo della parola*. Torino: Einaudi.
- Calciolari, A. (2016). «La traduzione dell'*Enchiridion* di Epitteto: trasmissione e problemi testuali». Viti, P. (a cura di), *Cultura e filologia di Angelo Poliziano. Traduzioni e commenti*. Firenze: Olschki, 3-20.
- Curti, E. (2017). «“Tracciare” il Poliziano volgare. Su alcune consonanze tra prosa e poesia». *Lettere italiane*, 69, 3, 467-98.
- D'Amore, L. (1909). *Epistole inedite di Angelo Poliziano*. Napoli: D'Auria.
- Daneloni, A. (2013). *Per l'edizione critica delle note di viaggio del Poliziano*. Messina: Centro Internazionale di Studi Umanistici.
- De Gregorio, G. (2000). «Manoscritti greci patristici fra ultima età bizantina e umanesimo italiano. Con un'appendice sulla traduzione latina di Atanasio Calceopulo dell'Omelia *In principium Proverbiorum* di Basilio Magno». Cortesi, M.; Leonardi, C. (a cura di), *Tradizioni patristiche nell'Umanesimo = Atti del Convegno, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Biblioteca Medicea Laurenziana* (Firenze, 6-8 febbraio 1997). Firenze: SISMELE Edizioni del Galluzzo, 317-96.
- Delcorno Branca, D. (2016). «L'incontro con l'Umanesimo bolognese». *Studi sul Poliziano volgare*. Messina: Centro internazionale di studi umanistici, 215-44.
- Del Lungo, I. (1887). *Letterine d'un bambino fiorentino alunno di messer Angelo Ambrogini Poliziano*. Firenze: Tipografia dell'Arte della Stampa.
- de' Medici, L. (1981). *Lettere IV (1479-1480)*, a cura di N. Rubinstein. Firenze: Giunti-Barbèra.
- De Robertis, D. (1978). «Antonio Manetti copista». *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*. Milano: Feltrinelli, 183-215.

**34** Il rifiuto di Valla, oltre che da una certa malcelata antipatia nei confronti di Poliziano, nasce da una gelosa attenzione per questo esemplare eccezionale. Prova ulteriore è una lettera del 9 luglio 1492 in cui Pellegrino Prisciani informa il duca Ercole I d'Este delle difficoltà nell'ottenere copia del manoscritto: «Zorzo [...] non voleva per cossa di questo mondo che gli uscisse di casa [...] per essere ligato in uno volume cum 3 altre opere, le quale adserve lui ogni dì per componere de la opera sua, qual fa, se smanegia et revolge ...per una ferma deliberatione proposito ha bel animo suo, de non dare fora suoi libri, maxime quisti, li quali sono rarissimi in toto orbe» (Rose 1975, 48).

**35** Per le ipotesi circa i tempi e i modi di questa stesura rimando sempre al raffinato studio di Rollo 2012.

- Dionisotti, C. (2003) [1968<sup>1</sup>]. *Gli umanisti e il volgare tra Quattro e Cinquecento*. Milano: 5 Continents Editions.
- Gardenal, G.; Landucci Ruffo, P.; Vasoli, C. (1981). *Giorgio Valla tra scienza e sapienza*. Firenze: Olschki.
- Gorni, G. (1975). «Novità su testo e tradizione delle *Stanze* di Poliziano». *Studi di filologia italiana*, 33, 241-64.
- Gorni, G. (1997). «Appunti sulla tradizione del *Convivio*». *Studi di filologia italiana*, 55, 5-22.
- Heiberg, J.L. (1896). *Beiträge zur Geschichte Georg Valla's und seiner Bibliothek*. Leipzig: Harrassowitz. Beihefte zum Zentralblatt für Bibliothekswesen 16.
- Labowski, L. (1979). *Bessarion's Library and the Biblioteca Marciana. Six Early Inventories*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Perosa, A. (a cura di) (1955). *Mostra del Poliziano nella Biblioteca Medicea Laurenziana. Manoscritti, libri rari, autografi e documenti* (Firenze, 23 settembre-30 novembre 1954). Catalogo. Firenze: Sansoni.
- Pesenti, G. (1916). «Diario odeporico-bibliografico inedito del Poliziano». *Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Classe di Lettere, Scienze Morali e Storiche*, 23, 229-39.
- Picotti, G.B. (1955). *Ricerche umanistiche*. Firenze: La Nuova Italia.
- Poliziano, A. (2016a). *Lettere volgari*. Introduzione, edizione critica e commento a cura di E. Curti. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Poliziano, A. (2016b). *Stanze per la giostra*. A cura di F. Bausi. Messina: Centro internazionale di studi umanistici.
- Poliziano, A. (2018). *Traduzione delle "Amatoriae narrationes" di Plutarco*. A cura di C. Bevegni. Firenze: Olschki.
- Rollo, A. (2012). *Il perduto Archimede di Giorgio Valla*. Fera, V.; Gionta, D.; Rollo, A. (a cura di), *Archimede e le sue fortune = Atti del Convegno Internazionale* (Siracusa-Messina, 24-26 giugno 2008), 99-147.
- Roscoe, W. (1799). *The Life of Lorenzo de' Medici, called the Magnificent*, 4 vols. Basel: Tourneisen.
- Rose, P.L. (1975). *The Italian Renaissance of Mathematics. Studies on Humanists and Mathematicians from Petrarch to Galileo*. Genève: Droz.
- Rossi, V. (1992). *Storia letteraria d'Italia, Il Quattrocento*. Aggiornamento a cura di R. Bessi. Padova; Milano: Piccin.
- Speranzi, D. (2011). *La copia fac-simile di un antico Archimede perduto*. Bernabò, M. (a cura di), *Voci dell'Oriente. Miniature e testi classici da Bisanzio alla Biblioteca Medicea Laurenziana*. Firenze: Polistampa, 224-42.
- Viti, P. (a cura di) (1994). *Pico, Poliziano e l'Umanesimo di fine Quattrocento* (Biblioteca Medicea Laurenziana, 4 novembre-31 dicembre 1994). Firenze: Olschki.

«L'umanesimo della parola»

Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli

a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

# Le ottave 'esotiche' del *Ciriffo Calvaneo* Un «viaggio ai confini ultimi della lingua»

Daniele Baglioni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** In the fourth part of the *Ciriffo calvaneo*, a chivalric poem composed by the Pulci brothers in the 1470s, two octaves are written in 'Oriental' languages, in order to reproduce the conversation between Aleandrina, princess of Troy, and Tibaldo, king of the Moors. As already shown by Cardona, Aleandrina's speech is in Turkish and represents one of the earliest records of this language in Western literature. On the contrary, Tibaldo's reply is not in Arabic, as claimed by the author (probably Luigi Pulci), and is instead a very well-conceived parody of Semitic, mixing real Arabic words with Arabic-shaped nonsense sequences, Hebrew, Greek and even Italian terms.

**Keywords** Luigi Pulci. Italian literature of the 15th century. Early literary reproductions/parodies of Turkish and Arabic.

**Sommario** 1 Sperimentalismo, plurilinguismo e *nonsense* nella letteratura fiorentina del Quattrocento. – 2 L'elemento orientale nel *Ciriffo*. – 3 L'ottava «arabesca». – 4 Per un bilancio della 'glossolalia' pulciana.

## 1 Sperimentalismo, plurilinguismo e *nonsense* nella letteratura fiorentina del Quattrocento

L'espressione che funge da sottotitolo a questo contributo è di Attilio Bettinzoli, che in uno dei suoi saggi più noti, *Daedaleum iter*, la usa in riferimento alla *Sylva in scabiem*, «capolavoro dell'assurdo e viaggio ai confini ultimi della lingua, frammento esemplare di quello speri-

mentalismo che fa - se non fosse cifra abusata - di questi versi giovanili del Poliziano (ma dell'intera sua opera in fondo) uno straordinario *work in progress*, soggetto all'inquieta e incessante estensione delle proprie frontiere» (Bettinzoli 1995, 59). Si è scelto qui di reimpiegarla, come omaggio alla raffinata prosa critica dello studioso (e, per chi scrive, collega) alla cui memoria è dedicato questo volume, per riferirla a un episodio della coeva letteratura in volgare, caratterizzata anch'essa, com'è noto, da un alto tasso di inquietudine stilistica, ben evidente nella produzione del suo indiscusso campione: Luigi Pulci.

Per Pulci, come già per il suo modello, il Burchiello, l'«estensione delle frontiere» vale non solo come metafora riferita allo stile, ma anche in senso proprio, ossia come ricerca al di fuori di Firenze di risorse linguistiche funzionali a un ostentato e compiaciuto espressionismo. A tale scopo si prestano anzitutto i dialetti, dalle parlate dell'immediato contado fiorentino (nella *Beca da Dicomano*) al senese, napoletano, milanese e veneziano dei sonetti di parodia (Orvieto 2017, 176-81), fino all'italiano di stranieri, nella fattispecie quella *lingua franca* mediterranea fatta di infiniti non coniugati e nomi non preceduti dall'articolo i cui tratti sono stati recentemente riconosciuti in uno dei sonetti extravaganti (Decaria, Parenti 2012; Parenti 2015). Ma il Mediterraneo plurilingue, che con la presa ottomana di Costantinopoli era tornato al centro della scena geopolitica, è serbatoio anche di altri materiali, ben più efficaci per lo straniamento ricercato da Pulci. Si tratta di quell'«elemento orientale» ampiamente presente nel *Morgante* e nel resto della produzione pulciana, come ben colto da Cardona (1969), che costituisce uno dei maggiori aspetti di differenziazione rispetto al Burchiello non solo per quantità, ma anche per qualità: se infatti il Burchiello si era dovuto limitare a uno scimmiettamento molto approssimativo dell'ebraico biblico, sfruttato nel celebre «sonetto ebreo» non tanto per l'effetto parodistico in sé, quanto per il rapporto con i prevalenti versi in volgare (Decaria 2010), Pulci dispone invece di frammenti di lingue vive, cioè il turco e l'arabo degli 'infedeli', raccolti indirettamente grazie alla lista di nomi stilata dall'amico Benedetto Dei, che era stato più volte in missione alla corte di Maometto II e in altre province ottomane (Folena 1991).<sup>1</sup>

Naturalmente, la diversa consistenza del materiale alloglotto si riverbera sulle modalità del suo impiego e sull'effetto ottenuto per mezzo degli inserti. Burchiello non aveva potuto spingersi oltre a «una tirata di espressioni para-ebraiche (magari mischiate con lessemi turcheschi come *salem malech*)» (Decaria 2010, 23), in cui l'unico elemento vagamente semitico era l'uscita in *-ech*, ricavata da nomi biblici come *Abimelech*, *Amalech*, *Melchisedech* e soprattutto dall'a-

<sup>1</sup> Sulla figura del Dei 'orientalista' è d'obbligo il rimando a Orvieto 1969, da integrare con la voce di Barducci (1988) per il *Dizionario Biografico degli Italiani*.

*mecche* del Nembrot dantesco (*Inferno* XXXI, 67).<sup>2</sup> Di conseguenza, la sua parodia punta poco alla verosimiglianza fonomorfologica e si concentra sull'accumulo di parole volgari con allusioni ingiuriose (come *stinche* e *zucche*) nascoste nei versi pseudo-orientali. Al contrario Pulci ha a disposizione non solo un discreto numero di lessemi arabi e turchi, ma anche enunciati, che si diverte a disseminare nei suoi componimenti usandoli sia in funzione mimetica sia a puro scopo ludico, come nel verso «thaybo, accià, accià e nasserì bizzateffe», interamente composto di termini orientali (e traducibile come 'Soldi, soldi, buon uomo, e quattrini a bizzateffe'), con cui si chiude la parodia religiosa *In principio era buio, e buio fia* dedicata, non a caso, proprio al Dei (Cardona 1969, 100-1).<sup>3</sup> Ne consegue che il gioco di Pulci è più sottile e meno scoperto, perché il lettore digiuno di lingue orientali, di fronte a un inserto alloglotta, non ha modo di capire se si trovi di fronte a un esempio linguistico reale, dunque realmente significante, oppure a una mera invenzione senza senso, costruita a bella posta dal poeta per ingannarlo.

## 2 L'elemento orientale nel *Ciriffo*

L'opera in cui il meccanismo descritto emerge più chiaramente non è né il *Morgante* né la ricca serie dei sonetti, bensì il *Ciriffo calvaneo*, il cantare cavalleresco in ottave che le stampe più antiche (Venezia, Andrea da Pavia, 1479; Firenze, Antonio Miscomini, 1485-90) attribuiscono unanimemente al più anziano dei fratelli Pulci, Luca, ma di cui probabilmente questi compose solo l'inizio, perché, come rilevato fra gli altri da Orvieto (1996, 427), «almeno dopo la prima parte, delle cinque in cui è diviso il poema, è difficilmente contestabile lo stile di Luigi». <sup>4</sup> Nel *Ciriffo calvaneo*, il cui stesso nome è un ibrido composto da un arabismo (*šarīf* 'nobile') e un derivato da un toponimo toscano (i monti della Calvana, tra l'Appennino pistoiese e il Mugello), l'evocazione di nomi e parole orientali è frequente, dato anche l'argomento, cioè le avventure di Ciriffo e del suo compagno Povero Avveduto tra

<sup>2</sup> Quella che si riporta (e si condivide) è l'interpretazione prevalente, non solo di Decaria, ma anche di Zaccarello, che nel commento alla sua edizione del sonetto (il numero XXXVII) parla di «una sirma con svolgimento quasi interamente incomprensibile» (Zaccarello 2004, 51). Di diverso e isolato avviso Lanza (2010, 143), secondo il quale alcune parole sarebbero realmente ebraiche, benché i loro significati non darebbero ai versi un senso compiuto.

<sup>3</sup> Il componimento si legge ora nell'edizione critica di Decaria (2013, 77-8, nr. XXXV).

<sup>4</sup> Va inoltre menzionata la *Gionta* di Bernardo Giambullari, edita per la prima volta nel 1514 (Villoresi 2000, 111). Sulla complessa questione di quali parti del poema siano da attribuire ai due fratelli Pulci, cf. Mattioli 1900; Marchetti 1953; Ankli 1994; Moreno 2010.

Costantinopoli e Ascalona, sulla costa palestinese. L'ambientazione levantina, elemento originale di una trama mutuata in buona parte dai cicli cavallereschi medievali (in particolare dal ciclo dei Narbonesi), diventa allora il pretesto, soprattutto nelle ultime parti del poema, attribuibili con sufficiente certezza a Luigi, per bizzarrie linguistiche in cui ben si riconosce il modello del Burchiello. Ne è un esempio l'ottava riportata di seguito, l'ottantaseiesima della quarta parte, nella quale i nomi dei giganti venuti in soccorso del re saraceno Tibaldo (*Salamec*, *Salisbrec*) hanno una chiara fisionomia orientale (*Salamec* evoca immediatamente il *salem malech* di Burchiello) e, collocati in punta di verso insieme con *la Mec*, cioè il toponimo la Mecca (arabo *al-Makka*), sono un evidente omaggio allo schema rimico del «sonetto ebreo»:<sup>5</sup>

86. Eravene un che dicono Salamec  
 Che tutti gli altri di grandeza varca,  
 Ch'uno ochio s'havea tratto nella Mec,  
 Come di Macometho vide l'arca;  
 Un suo fratel, chiamato Salisbrec,  
 Havea con seco molta sconcia incarca;  
 Et eran d'un paese, che e' nol sanno,  
 Et non s'intende lor né il turcimanno.

Il passo tuttavia in cui il gioco verbale risulta più esasperato, fino a convertirsi in «straniamento linguistico assoluto» (Orvieto 1978, 51), occorre, sempre nella quarta parte, subito dopo la descrizione dei combattimenti, ed è rappresentato da «due ottave interamente esotiche» (Cardona 1984, 164), contenenti la prima le parole rivolte in *lingua turca* da Aleandrina, figlia del re di Troia Sinetorre, a Tibaldo, e la seconda la risposta di quest'ultimo in *arabesco*. Sono le ottave 98 e 99, che si citano di seguito nella già menzionata edizione Parretti (2009, 313):<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Per il testo si segue l'unica edizione critica (e commentata) disponibile, ossia la tesi di dottorato inedita di Parretti (2009, 308). Le vocali finali di *unq* e *lorq* (rispettivamente ai vv. 1 e 8) sono state espunte secondo l'indicazione dell'editore, così da evitare l'ipermetria.

<sup>6</sup> Ci si è permessi di intervenire sull'interpunzione dell'ottava 98, adattandola all'interpretazione di Cardona (1984). Si è invece evitato di indicare in entrambe le ottave l'accento delle parole orientali e pseudo-orientali, che per evidenti ragioni metriche (oltre che in base alla fonologia delle lingue parodiate) sono per la maggior parte ossitone (cf. l'andamento giambico dei versi 'arabi': *Nanfris lanfrès malfus mansòr chiürca | Iansòn sardàm nansil carbàn carbesco...*).

98. – Saildan, begi Tibal, salamalec!  
 Coscemisen? Memben chiscardasci,  
 Baba doste Troia ben macherec  
 Bilursen ievadam cardascio ischi  
 Guinden bunda tursum, maconlamec!  
 Tanuc Alla bisse! Bicias aggi  
 Meben guges alton comis iocur.  
 Saithan, iuri franco, ieramas caur!
99. Tibaldo sapea ben la lingua turca,  
 Ma questa volta rispose arabesco:  
 – Nanfris lanfres malfus mansor chiurca,  
 Ianson sardam nansil carban carbesco  
 Fagor Delphin delis burlar biurca  
 Lamec alla soldan giordan iarbesco  
 Alphaca, e saraphyn Sarbinga e sprocca. –  
 Guarda parole che gli uscir di bocca!

Che le due ottave, di là dall'intento ludico, siano presentate come discorsi con un proprio senso emerge chiaramente dalle due strofe successive, nelle quali il poeta fornisce – o meglio, finge di fornire – una traduzione dapprima delle parole di Tibaldo (ottava 100), poi di quelle di Aleandrina (ottava 101, vv. 1-2), lasciando invece al nobile cavaliere arabo Almansore l'interpretazione del messaggio non verbale della principessa, ossia l'amore, ricambiato, per il Povero Avveduto (Parretti 2009, 313-14).<sup>7</sup>

100. Intese Aleandrina le parole  
 Che decto haveva Tibaldo pur degne:  
 Come di Sinector troppo gli duole,  
 Perché dato gli avea tutte sue insegne;  
 Et giurava pe' Delphi, e pe'l gran Sole,  
 Che se quel prima nel cel non si spegne,  
 Per Belfagor e gli altri iddii pagani,  
 Che ne farà vendetta con sue mani.

<sup>7</sup> Anche qui, all'ottava 101, si espungono le vocali finali di *ritornare* e *pensiero*, secondo l'indicazione dell'editore.

101. Et perché ella havea detto in suo linguaggio  
 Che volea ritornar nel suo paese,  
 Et dissel con la lingua, e col visaggio  
 Un altro effecto assai mostrò palese:  
 L'Almansor, ch'era uno huom discreto e saggio  
 Et le parole e gli ochi bene intese,  
 Havendo allato il Povero Adveduto  
 Fece un altro pensier, sì come astuto, [...]

L'editore del testo, tratto forse in inganno dal precedente burchiellesco, anche qui imitato con le rime in *-ec* dell'ottava 98, giudica le due strofe esotiche alla stregua di mere caricature senza senso, «parodia glossolalica» rispettivamente del turco e dell'arabo (Parretti 2009, 313, in nota). Già nel 1984, però, ancora Cardona aveva riconosciuto che la prima delle due ottave in realtà «è effettivamente in turco; e in quanto tale, per lingua e data, è senz'altro una primizia» (Cardona 1984, 165).

Benché infatti si tratti di «una serie di frasi stereotipate, da manuale di conversazione» (Cardona 1984, 167), delle quali è difficile (e forse anche inutile) ricercare un senso complessivo coerente con la narrazione, non c'è dubbio che quasi tutte le parole del discorso di Aleandrina siano identificabili con lessemi del turco ottomano: il primo verso, «Saildan, begi Tibal, salamalec!», equivale a 'Salve ((*as-*) *salām 'alayk(a)*), ser Tibaldo (*begi Tibal*) dalla costa (*sahildan!*)'; al v. 2 *coscemisen?*, cioè *hoş misen?*, vuol dire 'stai bene?'; al v. 5 *bunda tursum* si traduce 'sta (o fermati) qui!' (*bunda dursun!*); al v. 6 l'espressione *Tanuc Alla bisse!*, ossia *Taniq Allah bize!*, significa 'Dio ci sia testimone!'; al v. 7 *alton comis ioctur* corrisponde al turco *altun kōmiş yoktur* 'non c'è oro [né] argento'; infine il v. 8 «Saithan, iuri franco, ieramas caur!», da interpretarsi 'Satana (*Şaytān*), vai (*yürü*) Franco, cattivo (*yaramaz*) infedele (*kāvur!*)' è inaspettatamente un'esortazione ingiuriosa, concepita burlescamente come «una spezzatura che rovescia completamente il tema della buona accoglienza presentato in apertura» (Cardona 1984, 171).<sup>8</sup>

Negli altri versi è meno agevole riconoscere frasi intere, ma si collegano ciò nondimeno numerosi vocaboli turchi, come *chiscardasci* 'sorella' (*qizqardaş*), *baba* 'padre', *doste* 'amico' (*dost*), *ben* 'io', *bilursen* 'sappi' (*bilursin*), *cardascio* 'fratello' (*qardaş*). Certo, bisogna ammettere con Cardona (1984, 171) che «niente [...] sembra tradurre quel che è detto nell'ottava *ci*», anche se forse una traccia del desiderio di Aleandrina di «ritornar nel suo paese» (ottava 101, v. 2) potrebbe ce-

<sup>8</sup> Si noti anche l'incoerenza dell'allocuzione, per cui il re arabo Tibaldo viene chiamato *Franco*, vale a dire con l'etnonimo attribuito nel Levante agli occidentali (Tagliavini 1933, 373-83).



larsi nella menzione di *Troia* al v. 3 dell'ottava 98 e nella forma *ieve-dam* del verso successivo se, come propone dubitativamente ancora Cardona (1984, 169), è deformazione del turco *evimden* 'da casa mia'.<sup>9</sup> Resta però il fatto che in tutta l'ottava parole propriamente inventate non sembrano essercene, a eccezione del solo *maconlamec* (v. 5), che altro non è che l'univerbazione di *Macon(e)*, cioè di uno dei nomi con cui il profeta Muḥammad (Maometto) era conosciuto nell'Occidente medievale, e del già incontrato *la Mec* 'la Mecca': dunque una parola sì inventata, ma *a posteriori*, sulla base cioè di orientismi già diffusi in volgare.

### 3 L'ottava «arabesca»

Ben diverso è il caso della risposta di Tibaldo all'ottava 99, perché l'*arabesco* del re saraceno «è chiaramente un gioco, un "mock-Arabic" di maniera» (Cardona 1984, 165), come si evince anche solo dall'insistenza sulle figure di suono (allitterazioni, rime interne), che Pulci può divertirsi ad architettare in assenza di vincoli imposti da una lingua storico-naturale. Ciò non vuol dire che tutte le parole di Tibaldo siano inventate; anzi, come già nel «sonetto ebreo» del Burchiello, nei cinque versi messi in bocca al re arabo si riconoscono non pochi vocaboli significanti. A differenza però dell'ottava precedente, in questa è senza dubbio presente una componente rilevante di elementi d'invenzione. Soprattutto, per dirla ancora una volta con le parole di Cardona (1984, 171), nella battuta di Tibaldo «le parole sono soltanto allineate l'una dopo l'altra e non c'è il minimo tentativo di comporre un testo continuo, sforzo innegabile invece nell'ottava turchesca».

Forti di questa consapevolezza, ci si propone ora un'analisi dei singoli termini, solo abbozzata da Cardona (1984, 171), registrando anzitutto il numero consistente di voci arabe. Nel solo v. 3 si hanno *malfus*, che «è l'ar[abo] *marfūḍ* 'scacciato, disprezzato'» e ricorre ben cinque volte nel *Morgante* nella variante adattata *malfusso* (specie nell'insulto *can mafusso*; cf. Cardona 1969, 98), e *mansor*, ossia *manṣūr* 'vittorioso', «nome tipico delle *Chansons de gestes*» (Cardona 1969, 97 nota 10) presente nello stesso *Ciriffo* nell'antroponimo *Almansore*, con articolo arabo conglobato. Al v. 6, poi, si succedono ben tre arabismi uno di seguito all'altro, tutti assai facilmente individuabili: il toponimo *Lamec* (cioè la grafia univerbata del già incontrato *la Mec*), il teonimo *alla* e il sostantivo *soldan* 'sultano' (dall'arabo *sultān*). Meno sicuro è *alfaca* al v. 7, che «potrebbe effettivamente

<sup>9</sup> Nel saggio di Cardona si legge in realtà *evinden*, che però significa 'da casa tua': si è pertanto corretto il refuso, coerentemente con la glossa di Cardona in cui occorre il possessivo di 1<sup>a</sup> persona.

essere un arabismo» (Cardona 1984, 171), cioè *al-faḳīh* '(il) giureconsulto', un termine più volte attestato nelle carte mediolatine genovesi nelle varianti *Alfachinus*, *Alfaqui*, *Alfachi*, *Alfaquinus* (Pellegrini 1972, 374). Parrebbe infine da aggiungersi alla lista anche *carban* (v. 4), che ha tutta l'aria di essere uno dei tanti adattamenti dell'arabo *qabbān* 'stadera': la forma prevalente nella lingua antica è *gab(b)ano* (Pellegrini 1957), ma nella *Pratica della mercatura* di Francesco Pegolotti si trova anche *calbano*, una variante molto vicina alla forma del *Ciriffo* (Pellegrini 1972, 109; OVI, s.v. «calbano»).<sup>10</sup>

Di aspetto arabeggiante, ma con tutta probabilità inventate, sono invece le due parole con cui si apre il discorso di Tibaldo, la cui combinazione produce una sorta di bisticcio: *nanfris lanfres*. Per la loro creazione Pulci deve essersi ispirato a un arabismo reale, *nanfa* (o, più comunemente, *acqua nanfa*) 'essenza di fiori d'arancio', dall'ar. *nafḥa* 'odore, profumo': la parola, già attestata nel latino del XII secolo e poi frequente in volgare, con un'occorrenza anche nel *Decameron* nella novella di Salabaetto e Jancofiore (*LEI* III, 517), si presentava anche nella variante *acqua lanfa* (che si ritrova nel *Morgante*: «acqua lanfa è trovata alle mani», XXV, 216, v. 2), con la stessa alternanza *nanf-/lanf-* che si osserva nell'esordio della battuta di Tibaldo. La seconda parte delle due parole è più difficile da spiegare. Vi si potrebbe forse ravvisare un accostamento, innescato dalla sequenza *-anf-*, all'aggettivo culto *anfrisio*, uno degli epiteti di Apollo, tratto dal fiume Anfriso dove il dio, cacciato dall'Olimpo, pascolava il gregge di Admeto (OVI, s.v.). L'aggettivo però è un *hapax* che s'incontra nel trecentesco volgarizzamento dell'*Eneide* di Ciampolo di Meo Ugurgieri nella locuzione «profetessa Anfrisia» (che traduce il latino *Amphraysia vates* 'oracolo di Apollo', in riferimento alla Sibilla); dunque un vocabolo estremamente raro, che è improbabile fosse familiare a un non umanista come Pulci.

In modo speculare poi a quanto avviene nel sonetto del Burchiello, dove alla caratterizzazione dello pseudoebraico concorrono parole arabe e turche, nel discorso di Tibaldo la simulazione dell'*arabesco* è ottenuta anche per mezzo di vocaboli ebraici o, comunque, ricavati dalla Bibbia: è il caso di *Fagor* al v. 5, dietro cui s'indovina in forma aferetica il nome dell'idolo cananeo *Belfagor* menzionato nel libro di Giosuè (come confermato dalla 'traduzione' al v. 7 dell'ottava 100); dell'idronimo *Giordan* al v. 6; infine di *saraphyn* del v. 7, cioè *serafino* (latino *seraphim*), probabilmente incrociato con l'arabismo *saraffo* (o *seraffo*) 'moneta d'oro', di cui si trovano esempi anche in altre opere del Pulci (Cardona 1969, 99). Inoltre, al posto

<sup>10</sup> Commentando la forma con la laterale Pellegrini (1972, 109) sospetta un errore di lettura dell'editore. Proprio il *carban* del *Ciriffo* però potrebbe confermare la presenza di un adattamento con liquida non etimologica.

delle voci pseudolatine del sonetto del Burchiello (*fest istu, irabister*, Decaria 2010, 27), nella parodia di Pulci si riconosce l'elemento greco, anch'esso, come quello ebraico, costituito da nomi propri: si tratta di *Ianson* al v. 4, ossia *Giasone*, in una forma con epentesi nasale frequente nei volgarizzamenti trecenteschi, nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, nelle *Sposizioni di Vangeli* del Sacchetti (*Corpus OVI*) e attestata anche nel Burchiello in uno dei suoi sonetti più celebri (il X dell'edizione Zaccarello 2004, 15-17), e di *Delphin* al v. 5, da identificarsi, alla luce del v. 5 dell'ottava successiva («Et giurava pe' Delphi, e pe'l gran Sole»), con il nome della città della Focide sede del celebre oracolo. Proprio come nel Burchiello, ma in maniera meno straniante, non manca infine qualche inserto del volgare, vale a dire *burlar* al v. 5, vero e proprio termine chiave rivelatore dell'intento giocoso di questi versi, e *sprocca* al v. 7, che i lettori del tempo dovevano connettere immediatamente a *sprocco* 'spino, arbusto spinoso', attestato fra gli altri in Guittone e nel *Centiloquio* di Pucci (GDLI XXIX, 1042-3; *OVI*, s.v.).

Resta comunque una quantità notevole di elementi di pura invenzione, collocati prevalentemente in rima. A differenza del Burchiello, la cui parodia muove dalle rime pseudoebraiche in *-ech* e *-on*, Pulci è costretto dal distico iniziale a rispettare le terminazioni in *-urca* e *-esco*, che sono del tutto implausibili in voci arabe. Rinunciando quindi a qualsiasi tentativo d'imitazione, il poeta opta per il puro gioco fonico, esaltando le allitterazioni già ben presenti all'interno dei versi: così *carbesco* (v. 4) copia la prima sillaba dal precedente *carban*, *biurca* (v. 5) inizia con la stessa consonante di *burlar* e l'approssimante palatale di *iarbesco* (v. 6) richiama l'affricata prepalatale di *giordan*; inoltre, a livello intersillabico tanto *biurca* con *chiurca* (v. 3) quanto *carbesco* con *iarbesco* formano rime ricche, perché l'identità fonica si estende a ritroso prima della vocale tonica, fino a coinvolgere tutta la parola tranne la consonante iniziale. Al gioco fonico fine a sé stesso sono da ricondursi anche gli altri elementi d'invenzione, con frequenti richiami interni tra un verso e l'altro: *nansil* (v. 4) non solo contiene la sequenza *-an-* di *Ianson* e *carban* nello stesso verso, ma condivide anche l'intera prima sillaba e la vocale tonica con *nanfris* del v. 3; *delis* (v. 5) è allitterante con *Delphin* immediatamente precedente e, al contempo, richiama *nanfris* nella parte finale; anche *Sarbinga* (v. 6) allittera con il precedente *saraphyn* e, allo stesso tempo, evoca *sardam* del v. 4, nonché le parole rima *carbesco* e *iarbesco* per la sequenza *-arb-*. Va detto però che, a differenza delle parole inventate in rima, i vocaboli inventati all'interno dei versi presentano spesso una forma compatibile con la fonotassi araba: lo scheletro consonantico di *nansil*, con le sue due nasali, la sibilante e la liquida finale, è lo stesso di *mansor*; quello di *sardam*, con sibilante iniziale, liquida + dentale e nasale finale, è il medesimo di *soldan*.

#### 4 Per un bilancio della 'glossolalia' pulciana

Al termine dell'analisi, è possibile confermare che la definizione di «parodia glossolalica» proposta da Parretti vale solo per la seconda delle ottave in lingua orientale, quella che contiene il discorso *arabesco* (o meglio pseudo-*arabesco*) di Tibaldo. Bisogna però intendersi sul significato di 'glossolalia', un termine la cui applicazione alla critica letteraria si deve a Renzi, che la propose in un celebre saggio sui versi in lingua inventata della *Commedia* dantesca (Renzi 2008). In quel saggio Renzi dichiara di impiegare la parola «nella sua accezione più ampia», che coincide con la libera creazione di parole inventate, ma aggiunge opportunamente «senza con questo escludere la connotazione religiosa che ha la parola (e che è collegata generalmente, ma non esclusivamente, alla Pentecoste)» (Renzi 2008, 300).

In effetti, le lingue infernali dantesche (di Pluto nel canto VII e soprattutto del già ricordato Nembrotto nel XXXI) costituiscono una sorta di rovesciamento demoniaco del dono delle lingue narrato negli Atti degli Apostoli e, come nell'episodio evangelico, si collocano in una dimensione verticale, di rapporto cioè diretto con il sovrumano. Nel caso delle ottave del *Ciriffo*, invece, il gioco si svolge su un piano esclusivamente orizzontale, la conversazione tra una principessa e un re, il che rende possibile, ancor più che nel «sonetto ebreo» del Burchiello (legato comunque alla lingua della Bibbia e infarcito, nei versi in volgare, di riferimenti alle Scritture), l'esaltazione del significante per la sua mera forma esotica, a prescindere dal fatto che sia autentico oppure di contraffazione. Se di 'glossolalia' si vuol parlare, insomma, va al contempo sottolineata l'assenza di qualsiasi connotazione mistica e soprannaturale: nel *Ciriffo* si è davanti a un *divertissement* puramente verbale, una *Wunderkammer* di parole e forme motivata dalla sola curiosità per la varietà delle lingue umane.

Alla buona riuscita dell'operazione concorrono i commenti metadiegetici che seguono la parodia, nei quali l'accumulo caotico di voci alloglotte e parole inventate è spacciato per una sequenza non solo pienamente significativa, ma anche di eccezionali pregnanza semantica e qualità stilistica. Le parole di Tibaldo sono presentate come «pur degne» (ott. 100, v. 2), del tutto comprensibili (almeno ad Aleandrina che le «intese», v. 1) e d'impatto quasi miracoloso, come dimostra l'esclamazione rivolta ai lettori a immediata conclusione del discorso del sovrano («Guarda parole che gli uscir di bocca!» ott. 99, v. 8). Rilevante è anche il contributo della pseudo-traduzione contenuta nell'ottava 100, dove sono menzionati alcuni nomi propri (*Delphi*, *Belfagor*) che trovano precise corrispondenze nel discorso di Tibaldo e rafforzano quindi l'impressione che le parole del re significhino davvero qualcosa, quando invece l'assenza di altri nomi (come *Sinector*, *Ianson*, *Giordan* ecc.) bastano a rivelare che si tratta di uno scherzo.

A conti fatti, insomma, più che al modello del Burchiello la parodia di Pulci appare vicina, anticipandolo, al Rabelais del pirotecnico capitolo IX del *Pantagrue*, quello in cui il chierico Panurge si presenta in tredici lingue diverse, mischiando fra l'altro il tedesco, il greco, l'ebraico, l'inglese e il basco a stringhe di parole inventate, millantate per «lanternese», «lingua degli Antipodi» e «lingua del paese d'Utopia» (Pons 1931). Ad accomunare i due autori è una sensibilità moderna, ormai compiutamente rinascimentale, per la quale il 'parlare in lingue', liberatosi dal modello evangelico, è divenuto *nonsense* laico, caricatura irriverente e, al tempo stesso, celebrazione della diversità e dell'ingegno umani.

## Bibliografia

- Ankli, R. (1994). «Un problema di attribuzione sempre aperto: il *Ciriffo calvaneo*». Besomi, O.; Caruso, C. (a cura di), *L'attribuzione: teoria e pratica = Atti del seminario di Ascona* (30 settembre-5 ottobre 1991). Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 259-304.
- Barducci, R. (1988). s.v. «Benedetto Dei». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 36. [http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-dei\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-dei_%28Dizionario-Biografico%29/).
- Bettinzoli, A. (1995). *Daedaleum iter. Studi sulla poesia e la poetica di Angelo Poliziano*. Firenze: Olschki.
- Cardona, G.R. (1969). «L'elemento orientale nel *Morgante* e nel *Ciriffo*». *Lingua nostra*, 30, 95-101.
- Cardona, G.R. (1984). «Un'ottava in turco nel *Ciriffo Calvaneo* di Luca Pulci». Traini, R. (a cura di), *Studi in onore di Francesco Gabrieli nel suo ottantesimo compleanno*. Roma: Università di Roma La Sapienza, 163-71.
- Decaria, A. (2010). «"Il filo di un ragionamento": lettura del "sonetto ebreo" di Burchiello». *Per leggere*, 10(18), 15-29.
- Decaria, A. (2013). *Luigi Pulci: Sonetti extravaganti*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- Decaria, A.; Parenti, A. (2012). «Riflessi della lingua franca in un sonetto di Luigi Pulci». *Lingua nostra*, 73, 88-92.
- Folena, G. (1991). «Vocaboli e sonetti milanesi di Benedetto Dei». *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*. Torino: Bollati Boringhieri, 18-68.
- GLI = Battaglia, S. [poi Barberi Squarotti, G.] *Grande dizionario della lingua italiana*. 21 voll. Torino: UTET, 1961-2002.
- Lanza, A. (2010). *Domenico di Giovanni detto il Burchiello: Le poesie autentiche*. Roma: Aracne.
- LEI = *Lessico etimologico italiano*, diretto da Pfister, M.; Schweickard, W.; Prifti, E. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1979-.
- Marchetti, I. (1993). «Collaborazione di poeti in un poema quattrocentesco». *Lettere italiane*, 5, 105-20.
- Mattioli, L. (1900). *Luigi Pulci e il "Ciriffo calvaneo"*. Padova: Sanavio e Pizzati.

- Moreno, P. (2010). «L'«altro» Pulci. Il *Ciriffo calvaneo* e la collaborazione poetica». Gigante, C.; Palumbo, G. (a cura di), *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*. Bruxelles: Peter Lang, 229-40.
- Orvieto, P. (1969). «Un esperto orientalista del '400: Benedetto Dei». *Rinascimento*, 20, 205-75.
- Orvieto, P. (1978). *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*. Roma: Salerno editore.
- Orvieto, P. (2017). *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*. Roma: Salerno editore.
- OVI = *Opera del Vocabolario Italiano*. <http://www.vocabolario.org>.
- Parenti, A. (2015). «Riflessi della lingua franca in un sonetto di Luigi Pulci». *Parole strane. Etimologia e altra linguistica*. Firenze: Olschki, 115-23.
- Parretti, M. (2009). *Ciriffo Calvaneo: edizione e commento* [tesi di dottorato]. Firenze: Università degli Studi di Firenze.
- Pellegrini, G.B. (1957). «Gabbano, capanno». *Lingua nostra*, 18, 16.
- Pellegrini, G.B. (1972). *Gli arabismi nelle lingue neolatine con speciale riguardo all'Italia*. 2 voll. Brescia: Paideia.
- Pons, E. (1931). «Les langues imaginaires dans le voyage utopique: les jargons de Panurge dans Rabelais». *Revue de littérature comparée*, 11, 185-218.
- Renzi, L. (2008). «Un aspetto del plurilinguismo medievale: dalla lingua dei Re Magi a "pape Satàn aleppe"». *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*. Bologna: il Mulino, 299-312.
- Tagliavini, C. (1933). «Divagazioni semantiche romene e balcaniche 2». *Archivum Romanicum*, 16, 333-83.
- Villoresi, M. (2000). *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*. Roma: Carocci.
- Zaccarello, M. (2004). *I sonetti del Burchiello*. Torino: Einaudi.

# Briciole dalle rime di un (quasi) ignoto quattrocentista: Lorenzo Carbone

Cristiano Lorenzi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This paper offers a critical edition of seven sonnets by Lorenzo Carbone, a little-known poet who worked at the Estense Court between the end of the 15th and the beginning of the 16th century. All the poems are followed by a rich commentary focusing on exegetical and literary issues (with stress on the considerable intertextuality with Petrarch and other contemporary poets).

**Keywords** Lorenzo Carbone. Estense Court. Sonnets. 15th century poetry.

«È auspicabile che venga dissepolto dall'oblio quel Lorenzo Carbone da Macerata, attivo fra il '45 [scil. 1445] e il '93, di cui nel Settecento si conservava un codice di rime nella Biblioteca dei Barnabiti di Macerata» (Santagata 1984, 61 nota 23): la speranza espressa quasi quarant'anni fa da Marco Santagata per lungo tempo è andata delusa, e solo la recente impresa dell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* ha consentito di tornare a puntare un tenue fascio di luce sul negletto rimatore marchigiano.<sup>1</sup> Il presente contributo, che non intende certo dissipare i dubbi che ancora permangono sulla figura e sulla biografia di Lorenzo Carbone, si propone, forse più modestamente, ma ci si augura non senza utilità, di pubblicare un primo esiguo nucleo della sua vasta e ancora inedita produzione.<sup>2</sup>

Ringrazio gli amici e colleghi Elisa Curti e Tiziano Zanato per i preziosi consigli.

**1** Mi permetto infatti di rinviare alla mia scheda per l'*Atlante* (Lorenzi 2017); in precedenza le uniche preziose informazioni sul Carbone erano ricavabili da Rossi 1989, 162.

**2** Sarà bene fin d'ora fare una premessa di carattere onomastico, dal momento che Santagata, certo richiamandosi a Vecchietti, Moro 1793, ricorreva per il nostro rima-

Peraltro, a dispetto dell'attuale oblio, il Carbone sembra aver goduto in vita di un discreto riconoscimento, se è vero che – almeno da quanto si ricava soprattutto dai quasi duecento sonetti che di lui ci rimangono – tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento fu senz'altro in contatti, e si direbbe non occasionali, con la corte estense, presso la quale verosimilmente dimorò a lungo (prova ne siano la familiarità con cui si rivolge ad Ercole I nel son. *Non mi bastava che in tenace visco*, qui stampato, e l'omaggio per il matrimonio tra Alfonso I e Lucrezia Borgia offerto dal son. *Raro fortuna è che devente amica*), e con quella di Urbino al tempo di Elisabetta Gonzaga (la sua bellezza è cantata nel son. *Sta lì quella magnanima Gonzagha*), dove forse ebbe modo di conoscere personalmente Serafino Aquilano (che vi soggiornò nel 1494 e ancora nel biennio 1498-99), la cui musa poetica è più volte da lui celebrata. Si aggiunga che, certo quando era ancora in vita, una minima parte della sua produzione ebbe dignità di stampa: in alcune miscellanee dei primi tre lustri del Cinquecento (alcune più volte ristampate) risultano infatti editi quattordici suoi sonetti e tre capitoli ternari.<sup>3</sup>

La nostra conoscenza della sua poesia si deve, ad ogni modo, pressoché esclusivamente al codice 22 della Biblioteca Civica «Joppi» di Udine (d'ora in avanti U), un cartaceo del secolo XVIII, che contiene le rime del Carbone disposte per metro (194 sonetti, 30 rispetti e 25 capitoli ternari), e che con ogni probabilità è copia di quel codice, oggi perduto, che ancora alla fine Settecento si trovava a Macerata, come già ricordato.<sup>4</sup>

tore al cognome Carboni, mentre qui si adatterà la forma Carbone, con la quale egli è designato in tutte le stampe antiche (e pure nell'intestazione del perduto codice maceratese, ancora secondo Vecchietti, Moro 1793, 149), e con cui, sempre al singolare, in forma piena o apocopata, si firma in più di qualche componimento.

**3** Propongo qui un quadro sommario dei testi editi di Lorenzo, registrando gli incipit in conformità alle indicazioni delle stampe, seguiti, tra parentesi quadre, dalla numerazione dei pezzi (in cifre arabe per i sonetti e in numeri romani per i capitoli) secondo l'ordine del codice udinese U di cui si dirà *infra* (correggo peraltro in minima parte i dati da me offerti in Lorenzi 2017, 639). I sonetti si trovano nelle seguenti edizioni: *Opera noua* 1502 (*Chi vol mio dir che chiu(n)que fia ma(n)dato* [187], *Uisto el crudel che noi chiamiamo amore* [168], *Prendi nochier como glie qui costume* [191] *Qual sera qual si temerario e inepto* [81], *Non mi damnar tu choderai l'offesa* [189], *Loda chi vol che non e lodo vero* [178]; sull'edizione e le sue ristampe cf. Milani 1973, 306 nota 27 e, per la tavola, 320-2); *Opera nuoua* 1507 (gli stessi della precedente); *Compendio de cose* 1507 (gli stessi delle precedenti; elenco delle ristampe in Milani 1973, 306-7); *Fioretto de cose noue* 1508 (*Piu non stupisco hor poi chio posso dire* [34], *Ne lacque salse un pesce ue demora* [181], *Come piatosa & natural cigogna* [186], *Tre son le calamite che natura* [184], *Non dica hauer mai uisto al mondo sole* [84], *Credetti un tempo chassai piu potente* [188], *Vegio mia barcha in mar senza gouerno* [157], *Godase crasso e mida lor thesoro* [18]; per le numerose ristampe primo-cinquecentesche cf. Rossi 2002, 386). Per quanto riguarda invece i capitoli ternari, sono editi in *Fioretto de cose noue* s.d. (*Deh taci inuido can si uigilante* [VIII], *Perche Ioani mio so che desidero* [I]); *Capitolo di Lorenzo Carbone* s.d. (*Chi p(er) abse(n)tia la mia dea n(on) uede* [XV]); *Miscelanea Noua* s.d. (il cap. VIII); *Opera noua del preclarissimo* 1516 (il cap. VIII).

**4** Sul codice e sui suoi rapporti con il ms della Biblioteca dei Barnabiti di Macerata, segnalato da Vecchietti, Moro 1793, 149, vedi Lorenzi 2017, 635.



A fronte di una cotanto copiosa produzione, in questa sede mi limiterò a proporre una selezione minima di suoi testi tratta dalla sezione dei sonetti, senz'altro la più interessante dell'intero *corpus*, che peraltro nel testimone udinese, a parte l'evidente suddivisione per metri, non pare disposto secondo un ordinamento facilmente decifrabile (non si segue, ad esempio, lo sviluppo della vicenda amorosa), certo comunque non autoriale. Ho dunque selezionato sette componimenti, che possano in qualche misura essere rappresentativi della poesia del Carbone (tra parentesi, in cifre arabe, la posizione del testo entro la serie complessiva di U): il sonetto, rivolto alla donna, che apre il codice (1); un dittico indirizzato a un ignoto destinatario, che ha al centro l'amore infelice per l'amata Clizia (53-4); un componimento di ammirazione per Serafino Aquilano (63); un altro che testimonia gli stretti rapporti del poeta con la corte estense, e in particolare con Ercole I (77); e infine un sonetto di anniversario (132) e uno che annuncia la morte della donna, peraltro già sostituita da un nuovo amore (145).

Tutti i sonetti in esame sono testimoniati dal solo codice U (rispettivamente alle cc. 1r, 14r, 16v, 20r, 33v, 37r). L'edizione che fornisco, accompagnata da essenziali note illustrative, presenta criteri editoriali conservativi: mi attengo infatti scrupolosamente al codice, limitandomi a dividere le parole secondo l'uso moderno, inserire interpunzione e diacritici, sciogliere tacitamente le poche abbreviazioni e rendere & con *et*.

Un'ultima precisazione riguarda l'assetto linguistico dei componimenti: allo stato attuale non abbiamo dati certi sulla biografia di Lorenzo Carbone, salvo ciò che si ricava dalle sue stesse rime. La sua origine maceratese, quindi, si fonda sostanzialmente sulla sola indicazione indiretta contenuta nell'intestazione del perduto codice dei Barnabiti, che, stando a Vecchietti, Moro 1793, 149, recitava: «Rime di Messer Lorenzo Carbone da Macerata dal 1445 sino al 1493».<sup>5</sup> Ad ogni modo, la lingua dei testi, almeno nella forma in cui si presentano in U, non pare ostare a tale localizzazione, anzi semmai parrebbe confermarla, per quanto siano pochi i tratti davvero significativi presenti in posizione di rima, unici che garantirebbero con assoluta certezza l'origine dell'autore e non solo del copista.

Limitandomi ai sonetti qui editi, segnalo dunque le principali tracce linguistiche maceratesi o, tutt'al più, genericamente marchigiane rinvenibili (per quanto singolarmente, va detto, non esclusive di tale area). Per il vocalismo abbiamo l'assenza del dittongamento di Ĕ

<sup>5</sup> Non altrettanto esplicita è la titolazione della (probabile) copia U, che si limita a riportare «Rime di Lorenzo Carboni tratte da un manoscritto della libreria di S. Paolo di Macerata» (c. Iir). In questo senso mi sembra tuttavia significativa l'inclusione del Carbone nel *Fioretto de cose noue* s.d., stampato a Pesaro e che, come notava Rossi 2002, 387, è raccolta di autori di area principalmente umbro-marchigiana (vi compaiono infatti Marco Rosiglia, Stronconio, Benedetto da Cingoli).

e ò toniche in *ten* I 5 (imperativo) e II 6 (indicativo pres.), *pòi* 'puoi' I 9, *vòi* 'vuoi' I 13, *fele* I 14, *vene* III 9, III 11 (cf. Di Nono 1980, 295-6; Bocchi 1991, 67; Di Nono 2004, 105-6); gli esiti metafonetici (da -ŭ) *quistò* III 10, *quil* IV 7, VI 11 (ma *quel* I 6, I 8, III 8) e, se non si tratta di latinismi, *vulto* II 3 e *vulgo* V 3 (cf. Mastrangelo Latini 1977, 640-1; Di Nono 1980, 294-5; Bocchi 1991, 63-7; Di Nono 2004, 107-9); la mancata anafonesi nei termini, tutti in rima, *malgionte* III 2, *gionto* VI 1, *ponto* VI 4 (cf. Bocchi 1991, 69; Di Nono 2004, 110); la conservazione di *e* postonica in *impossibel* IV, di contro a *orribil* VI 13 (cf. Almanza 1977, 625; Mastrangelo Latini 1977, 641; Di Nono 1980, 297; Di Nono 2004, 111). Per il consonantismo degno di nota è l'esito -ss- di -x- in *lasso* IV 4 (cf. Bocchi 1991, 92).

Nell'ambito dei pronomi indefiniti, interessante è la forma mediana *ciaschesun* III 14, per cui cf., in area maceratese (Tolentino e Cingoli), Pratesi 1915, 50 e Almanza 1980, 364; per i numerali spicca invece *doi* IV 14 (cf. Bocchi 1991, 118-19, con ipotesi sull'origine dell'esito non metafonetico).

Quanto alla morfologia verbale, infine, si segnala in *fondamo* IV 8 e *bevamo* IV 10 l'uscita in -amo per la I pers. pl. dei verbi della I e II classe, che a Macerata si alterna talvolta con la desinenza tipica dei dialetti mediani -imo (cf. Di Nono 2004, 120); per il verbo *essere* si registrano le forme *foi* VI 2 e *fo* VI 5 per la I e la III pers. sing. del perfetto e *forono* III 3 per la III pers. pl. (cf. Almanza 1977, 630; Di Nono 1980, 306; Bocchi 1991, 133).

## I [1]

Segui pur, donna, tua crudele impresa,  
 li accesi sdegni et l'adirato orgoglio,  
 ch'io starrò fermo qual tra l'onde scoglio  
 et patientia harrò per mia difesa. 4

Ten pur verso de me la corda tesa,  
 che far non potrai tu che quel ch'io soglio  
 esserte ancor non sia: ma ben mi doglio  
 ch'offendi quel che mai te fece offesa. 8

D'un sol error sol accusar me pòi:  
 che troppo io t'amo, troppo son fidele;  
 offendo me per non offender voi.

Che per non darte nome de crudele, 12  
 d'ingrata fe', ch'al mio despecto el vòì,  
 non curo in fiamme pascerme et de fele.

14. in fiamme] infiam.. fele] seguono al rigo inferiore le iniziali puntate L.C.

1. *crudele impresa*: naturalmente l'impresa della donna amata comporta crudeltà e freddezza d'amore. 5. *Ten*: imperativo ('tieni'). *verso ... tesa*: con riferimento, verosimilmente, al tormento della fune (dunque 'torturami pure' o 'sempre'), più che a un gesto di soccorso, dato che il prosiegua del testo parrebbe confermare l'atteggiamento ostile della donna. 6-7. *far non ... non sia*: costruisci *far non potrai tu che ancor non sia quel ch'io soglio esserte* ('non potrai evitare che io sia quello che sono sempre stato per te'). 9-10. *D'un sol error ... t'amo*: cf. Serafino Aquilano, 211, v. 1 (Rossi 2002, 272): «Error è forse el mio che troppo t'amo». 13. *d'ingrata fe'*: con valore attributivo ('sleale'). *ch'al mio ... vòì*: 'che, contro la mia volontà (se non, addirittura, per farmi un torto), lo vuoi (*scil.* il nome di crudele)'. 14. *in fiamme ... de fele*: entro immagini assai comuni, cf. Niccolò da Correggio, *Rime*, 375, v. 49 (Tissoni Benvenuti 1969, 395): «Déi tu pascermi ognor d'assenzio e fele» (: *fidele*).

## II [53]

Non me dannar, haimè, se non te scrivo,  
 che sculto dentro al pecto ognhor te porto,  
 ma se nel vulto m'avrai bene scorto,  
 Clitia vedrai, che senza spirito vivo. 4

Clitia è quella ch'ognhora me fa privo  
 de' sensi et lei me ten, vivendo, morto:  
 forza è che in seguir lei me faccia accorto,  
 sol per veder de retrovarme vivo. 8

Per scriverte più volte ho preso carte,  
 ma 'l pianto che per l'occhi me fa un rio  
 me toglie vista, el sentimento et l'arte.

Se brame qualche rictimo mand'io, 12  
 prego con meco vogli adoperarte  
 placar costei me renda el spirito mio.

1. *non te scrivo*: il sonetto, come il successivo, è rivolto a un ignoto interlocutore, con il quale Lorenzo ha scambi epistolari e a cui invia rime (vedi *infra* III [54], vv. 1-3); potrebbe trattarsi di quello stesso Antonio (quasi sempre accompagnato dal possessivo affettuoso «mio»), citato esplicitamente in almeno altri quattro sonetti (4, v. 1; 76, v. 9; 102, v. 1; 121, v. 5) e che, almeno in questo caso, proporrei di riconoscere nel Tebaldeo. Si noti infatti l'affinità con l'incipit di Antonio Tebaldeo, 61, v. 1: «Tu te lamenti pur ch'io non te scrivo» (Basile 1992, 190), componimento che presenta altre strette analogie con il nostro, non solo tematiche (cf. *infra*), ma anche lessicali, come ad es. il ricorrere delle stesse parole-rima, e con identico ordine, *scrivo: vivo: privo: vivo* (oltre ad *accorto: morto*, che nel son. del Tebaldeo compaiono nella terzina finale). 2. *sulto ... pecto*: cf. Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, LXXII, v. 46: «Perché restò dentro al mio petto sculto» (Zanato 1991a, 2: 482). 4. *che ... vivo*: 'al punto che vivo senza anima'. 6. *me ten ... morto*: immagine naturalmente molto diffusa: per analogo costruito sintattico cf. Bernardo Pulci, LXII, vv. 10-11: «e sempre chiamo | colei che mi tien qui, vivendo, morto» (Lanza 1975, 322). 7. *forza è*: 'è necessario' (cf. *GDLI*, s.v. «forza», § 39). 9-11. *Per scriverte ... l'arte*: motivo già petrarchesco: cf. *Rvf*, 20, vv. 12-14: «Più volte incominciai di scriver versi: | ma la penna et la mano et l'intellecto | rimaser vinti nel primier assalto» (Santagata 2004, 82); e cf. di nuovo Antonio Tebaldeo, 61, vv. 5-6: «Spesso comincio a scriverte, ma, privo | de spirito, al fin non vo»; ma stringenti affinità, per quanto il tema della scrittura interrotta sia lì riferito alla donna, anche con Serafino Aquilano, Ep. 2, vv. 10-17: «ché spesso con grandissimo furore | predea la penna, e ragionando teco | el corpo remanea senza vigore. | [...] Cadevami de man la penna e l'arte, | seguir non potea più se non col pianto» (Rossi 2005, 326). 10. *ma ... rio*: iperbole assai comune, almeno a partire da Petrarca, *Rvf*, 30, vv. 19-22 (Santagata 2004, 167): tra i tanti, per vicinanza lessicale cf. Angelo Galli, 24, v. 11 e 147, v. 8 (Nonni 1987, 75 e 175); Alessandro Sforza, 354, vv. 59-60 (Cocito 1973, 240); Fileño Gallo, I, 11, v. 13 e II, 263, v. 8 (Grignani 1973, 98 e 341); Niccolò da Correggio, *Rime*, 264, v. 6 e 354, v. 43 (Tissoni Benvenuti 1969, 238 e 309); Antonio Tebaldeo, 351, v. 4 (Marchand 1992, 225). 12. *brame*: 'desideri'; sottointesa la congiunzione *che*. *rictimo*: 'verso' (cf. *GDLI*, s.v. «ritmo», § 7; e si ricordi, d'altronde, il titolo *Rithimi* della raccolta di Gasparo Visconti); questa la spiegazione che del termine dà Lorenzo de' Medici nel *Comento de'miei sonetti*, XXX, 11: «"rithimo" non è altro che un parlare terminato da certa misura, come sono li versi e rime vulgari» (Zanato 1991b, 299). 13. *adoperarte*: 'darti da fare'.

## III [54]

Io aspectava pur da te risposta  
 delle mie carte rigide e malgionte,  
 ove le 'ngiurie mie te foron conte  
 et quanto Amor dal natural me scosta. 4

Ma hor vedo ben che manifesto costa  
 ch'a ciascun piace l'altrui ingnurie et onte,  
 che par per me sia stato al leteo fonte  
 che non consigli a quel che tanto m'osta. 8

Se da te non me vene qualche auxilio,  
 che spegner possa quisto ardente foco,  
 da Clitia non me vene: io sto al verde,  
 tra me non so pigliar alcun consilio, 12  
 non ch'a smorciarlo, ma cessarme um-poco,  
 che ciaschesun nel proprio mal se perde.

3 foron] forono 6 ingnurie] con la prima *n* inserita nell'interlineo

1. *da te*: verosimilmente lo stesso interlocutore del son. precedente, che pare dunque essere anch'egli poeta (vedi nota a II [53], v. 1). 2. *rigide e malgionte*: 'monotone e sconnesse'. 3. (*ingiurie*: 'danni'. 4. *dal natural me scosta*: 'mi allontana dall'ordinario', dunque 'mi rende insano'. 5. *Ma hor vedo ben*: è mossa petrarchesca: cf. *Rvf* 1, v. 9: «Ma ben veggio or» (Santagata 2004, 5, con ulteriori rimandi in nota). *manifesto costa*: 'appare evidente' (*costa* per *consta*). 7. *per me sia*: 'a me tu sia'. *leteo fonte*: fiume notoriamente causa di oblio. *a quel ... m'osta*: 'contro colui che tanto mi avversa', ovvero Amore. 10. *spegner ... foco*: altra immagine topica; una certa consonanza in partic. con Giovanni Pegolotti, VI, v. 4 (Lanza 1975, 238): «alquanto spegner quest'ardente foco» (: *poco*). 11. *sto al verde*: 'sono ridotto agli estremi' (l'espressione derivava dall'abitudine di accendere nei pubblici incanti una candela colorata di verde sul fondo, per stabilire il tempo massimo per gli acquisti): vedi ad es. Pulci, *Morgante*, IV x, v. 8 (De Robertis 1984, 76). 13. *non ch'a ... poco*: 'non dico per spegnerlo, ma almeno per mitigarlo un po' nei miei confronti'.

## IV [63]

Quanto affatigha el Tibaldeo e 'l Saxo,  
Gualter, Vincenzo et Critio col disio  
di tanta fama ognun, Seraphin mio,  
solo de ciò ad tal inditio lasso: 4

ch'ognun di lor de rime han facto un fasso  
et d'inchiostro adoprato un largo rio;  
Carbon nol taccio, ch'anchor son quil io,  
et par tutti fondamo al vento in casso. 8

Ch'egli è impossibel, sendo Seraphino,  
bevamo teco de Parnaso el bagno,  
essendo noi mortali et tu devino.

Sol se potria, per darte in ciò compagno, 12  
oprar che descendesse un carobino,  
che rar tra doi equali è mai guadagno.

1. *Tibaldeo ... Saxo*: rispettivamente Antonio Tebaldeo (1462-1537) e Panfilo Sasso (1454-1527); i primi due versi contengono un'ampia serie di poeti contemporanei del Carbone, alcuni da lui probabilmente conosciuti di persona alle corti estense e urbinat. 2. *Gualter ... Critio*: si tratterà verosimilmente di Lorenzo Spirito Gualtieri (ca. 1425-1496) e di Vincenzo Colli, detto Calmeta (ca. 1460-1508); l'ultimo del terzetto sarà invece il pressoché ignoto Giovanni Critio, altresì amico del Carbone, come si ricava dal suo son. 94, *Como vol tu che in me fosse spavento*, v. 14 (U, c. 24r) e dal capitolo ternario I, a lui indirizzato (*inc.* «Perché, Ioanni mio, so che desiderè»: U, c. 53rv). 3. *Seraphin mio*: Serafino Aquilano (1466-1500), di cui si ricorda la grandezza poetica anche nel son. 15, *Sonando li la tua celeste tromba* (U, c. 4v), e la cui morte è lamentata nel capitolo ternario XII (*inc.* «Chiusa è la tomba ove ne osciva el sono»: U, cc. 61v-62v), che si inserisce dunque nel filone dei tanti componimenti in memoria dell'Aquilano: si veda in partic. la raccolta obituaria delle *Collettanee* (1504), nella quale peraltro il Carbone non compare (cf. Bologna 2009 e, più in generale, Rossi 1980, 138-42). 4. *ad tal ... lasso*: 'affido a questa prova'. 5. *fasso*: 'gran quantità' (cf. *TLIO*, s.v. «fascio», § 1.2). 7. *Carbon*: autocitazione, assai frequente nelle rime di Lorenzo conservate in U (per il lungo elenco delle occorrenze rimando a Lorenzi 2017, 636-7). 8. *fondamo al vento*: 'facciamo opera vana'; cf. Petrarca, *Rvf*, 212, v. 4: «solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento» (Santagata 2004, 910). Per le analoghe espressioni *fondare sull'acqua*, *in aria*, *sulla sabbia*, ecc. cf. *GDLI*, s.v. «fondare<sup>1</sup>», § 11. *in casso*: 'inutilmente' (cf. *GDLI*, s.v. «casso<sup>2</sup>», § 4). 10. *bagno*: 'fonte' (?); si tratta della fonte Castalia, apportatrice di ispirazione poetica (si ricordi almeno Dante, *Pg*, XXII, vv. 64-5: «"Tu prima m'inviasti | verso Parnaso a ber ne le sue grotte»)). 13. *oprar*: 'fare in modo'. *carobino*: 'cherubino'; piuttosto comune nella poesia encomiastica il gioco sul nome Serafino, a sottolineare l'omonimia del poeta con gli angeli più nobili (cf. Bologna 2009, 53-4). 14. *rar ... guadagno*: 'raramente tra due di pari valore c'è un vantaggio (dell'uno nei confronti dell'altro)'.

## V [77]

Non mi bastava che in tenace visco  
 Amor d'ì et nocte me faceva guerra,  
 che 'l vulgo tucto addosso me se serra  
 dicendo che la patria ve tradisco. 4

Hercole, pensa in quale tela ordisco,  
 ch'Amor d'un canto ad morte ognhor m'afferra,  
 dall'altro ho contra me tiranna terra:  
 tra l'uno et l'altro dol, de dol perisco. 8

Già so ben io che tu sovente hai decto:  
 «Non vedo più Charbon per queste parte,  
 la stanza nostra non li dà dilecto!».

Dhe, signor mio, ch'appena queste carte 12  
 io v'ò mandato, non che in aspecto,  
 vegne, com'io solea, più ad visitarte!

1. *in tenace visco*: l'immagine in relazione alla passione amorosa è senza dubbio memore di Petrarca, *Rvf*, 40, v. 3: «et s'io mi svolvo dal tenace visco» (Santagata 2004, 220); d'altronde la *iunctura* ha ampia fortuna nella rimeria quattrocentesca: cf. ad es. Giusto de' Conti, LIII, v. 2 (Vitetti 1933, 1: 75); Mariotto Davanzati, III, v. 3 (Decaria 2008, 134); Giovanni de' Mantelli, LXXI, v. 1 (Saxby 1985, 109; citazione letterale del v. petrarchesco); Filenio Gallo, II, 31, v. 4 (Grignani 1973, 233); Niccolò da Correggio, *Rime extravaganti*, XIX, v. 48 (Tissoni Benvenuti 1969, 455). 3. *addosso ... serra*: 'mi si stringe addosso (minaccioso)'. 4. *ve tradisco*: non è chiaro a cosa si riferiscano le accuse di presunto tradimento nei confronti della *patria*, ovvero - evidentemente - del ducato estense, che paiono comunque avere qualche collegamento con l'assenza del Carbone da Ferrara, dichiarata più oltre. 5. *Hercole*: si tratterà senz'altro di Ercole I d'Este. *in quale ... ordisco*: cf. di nuovo Petrarca, *Rvf*, 40, v. 2: «a la tela novella ch'ora ordisco», anche se in questo caso la *tela* non indicherà, come nel modello petrarchesco, un componimento, bensì una situazione complessa. 6. *ad morte ... m'afferra*: qualche vicinanza con il v. 6 dello strambotto 243 attribuito a Serafino Aquilano nella Giuntina del 1516 (testo in Bauer-Formiconi 1967, 267), per quanto verosimilmente non suo (cf. Rossi 2002, 368): «Oh Morte! hormai la mia vita afferra» (e in generale si vedano le parole-rima *guerra* e *terra*, oltre che il termine *dolo* al v. precedente, e qui a 8). 12-14. *ch'appena ... vegne*: 'non appena vi avrò spedito queste carte, che possa io venir lì a farti ancora visita come già facevo, e a maggior ragione di persona' (insomma, il poeta auspica di nuovo una presenza non solo ideale, attraverso le sue rime, ma anche fisica).

## VI [132]

Chi disse, quando allor con frode gionto  
 io foi tra gente al mal s'ardite et preste,  
 che tracto m'era el spirto de sua veste,  
 el ver te disse e la bogia in un ponto. 4

El ver, che fo ben ver ch'io era defunto  
 da colpi orrendi, ma per man celeste;  
 del tempo el falso e la bogia odeste,  
 ch'io non fo morto allor, se fai ben conto: 8

s'appresa el sexto mese hormai che morto  
 me fé l'amarte, ch'à el spirto mio  
 con quil de la mia dea al commun porto.

Et benché vita qual vivo monstr'io, 12  
 che orribil cosa è pur ch'io parle morto,  
 non t'admirar: Amor el fa, che è dio.

1. *frode*: 'inganno'. 2. *al mal ... preste*: 'capaci e pronte a far del male'. 3. *tracto*: 'tolto'. *veste*: il corpo, in quanto veste, racchiudendola, l'anima (*spirto*); cf. del resto già Dante, *Pg*, I, v. 75. 4. *in un ponto*: 'nello stesso tempo' (come ad es. in Petrarca, *Rvf*, 105, v. 90). 5. *defunto*: 'ucciso'. 6. *colpi orrendi*: frequente il sintagma nell'*Inamoramento de Orlando*: cf. II III 15, v. 7; II VI 65, v. 4; II XVII 24, v. 3; II XXIV 44, v. 1 (Tissoni Benvenuti, Montagnani 1999, 872, 985, 1237, 1417). 7. *del tempo*: 'quanto al momento', da legare a *odeste*. 8-9. *se fai ... sexto mese*: inevitabile il rimando ai testi petrarcheschi di anniversario (e in partic. *Rvf*, 30 v. 28: «che s'al contar non erro, oggi à sett'anni»: Santagata 2004, 167); ma per analogo movimento vedi soprattutto Antonio Tebaldeo, 61, v. 11: «che, s'io fo conto ben, son stato uno anno» (Basile 1992, 190). 9-10. *à el spirto ... porto*: 'la mia anima ha rifugio comune con quello della mia donna'. 11. *mia dea*: l'appellativo *dea*, già cavalcantiano (cf. *Fresca rosa novella*, v. 27), è in *Rvf*, 311, v. 8 e soprattutto 337, v. 8, accompagnato come qui dal possessivo. 12. *vita ... monstr'io*: 'io mostri l'apparenza di un uomo vivo'. 14. *t'admirar*: 'ti stupire' (cf. *TLIO*, s.v. «ammirare», § 2).



## VII [145]

Morte m'ha privo del mio ben et tolto  
 quella a cui preda io fu' più mesi et hore;  
 hor, como ocel de gabbia oscito fore,  
 che non sa d'indi allontanarse molto, 4

vegno ad trovar vostro ligiadro volto,  
 a cui darrò, piacendoli, el mio core,  
 ché, visso un hom semper sobto signore,  
 viver da sé non sa, liber né sciolto. 8

Rendime, haimè, che al son di sua beltate  
 piani più volte, essendome molesto  
 haver mie voglie ad altra dedicate,

et romper fe' non me pareva honesto: 12  
 hor che per Morte sono in libertate,  
 passerò teco del mio tempo el resto.

12. honesto] con *h* inserita nell'interlineo

1. *Morte ... tolto*: cf. Petrarca, *Rvf*, 331, vv. 46-7: «or mie speranze sparte | à Morte, et poca terra il mio ben preme» e soprattutto 283, v. 5: «In un momento [*scil.* Morte] ogni mio ben m'ài tolto» (: *volto: sciolto*) e 344, v. 9: «Ogni mio ben crudel Morte m'ài tolto» (: *sciolto*) (Santagata 2004, 1290, 1137, 1332); e cf. anche, sempre in incipit, Antonio Tebaldeo, 300, v. 1: «Morte crudel ogni mio ben ha spento» (Basile 1992, 547). 3-4. *como ocel ...molto*: per il motivo cf. Niccolò da Correggio, *Rime*, 31, vv. 5-8: «Ma io son como uno ucel che stia detento | in picioletta gabbia per qualche anno | che se per grazia puoi libero el fanno, | non ne scia uscire e sta in prigion contento» (Tissoni Benvenuti 1969, 122). 4. *d'indi: 'da li'*. 5. *ligiadro volto*: per il sintagma, che ricalca il petrarchesco *viso leggiadro* di *Rvf*, 96, v. 5, 159, v. 3 e 313, v. 5, cf. Angelo Poliziano, LXVIII, v. 1 (Delcorno Branca 1986, 324; e l'intero rispetto presenta notevoli affinità nelle parole-rima: *volto, core, sciolto, fore*); Antonio Tebaldeo, 141, v. 9 (Basile 1992, 272); Filenio Gallo, II, 48, v. 1 (Grignani 1973, 241). 7. *visso*: 'vissuto' (cf. *GDLI*, s.v. «visso»). 8. *viver*: sogg. il precedente *hom. liber né sciolto*: dittologia di ascendenza petrarchesca: cf. infatti *Rvf*, 96, v. 12 e 214, v. 34, in entrambi i casi posta in rima, benché declinata al femm.; è ampiamente diffusa nella tradizione quattrocentesca (basti rimandare all'elenco delle occorrenze fornito da Basile 1992, 56): in particolare se ne segnala la presenza nel citato Angelo Poliziano, LXVIII, v. 3. 9. *Rendime*: 'restitiscimi a me stesso, rendimi la libertà'. *al son*: 'al richiamo', da intendere forse come segnale vocale di richiamo per gli uccelli. 10. *essendome molesto*: 'essendo per me offensivo'. 11. *haver ... dedicate*: cf. Antonio Tebaldeo, 378, v. 3: «aver d'altra mostrai mie voglie accese» (Marchand 1992, 279); d'altronde nel gruppo di sonetti che precedono questo tra le rime del Carbone si fa spesso riferimento a un allontanamento dall'amata per altra donna (cf. in partic. i sonn. 135-6). 13. *per Morte ... libertate*: cf., pur in tutt'altro contesto, Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, XXIII, v. 8: «né spero libertà se non per morte» (Zanato 1991a, 2: 412).

## Bibliografia

### Strumenti

GDLI = Battaglia, S. [poi Barberi Squarotti, G.], *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll. Torino: UTET, 1961-2002.

TLIO = Squillaciotti, P. (a cura di). *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, fondato da P.G. Beltrami e continuato da L. Leonardi*. <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>

### Studi

Almanza, G. (1977). «Carte maceratesi volgari del XIV e XV secolo». *XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza* (Napoli, 15-20 aprile 1974), vol. 4. Napoli; Amsterdam: Macchiaroli; Benjamins, 619-36.

Almanza, G. (1980). «Uno statuto di Cingoli dell'anno 1474». *Quaderni di filologia e lingue romanze. Ricerche svolte nell'Università di Macerata*, 2, 343-70.

Basile, T. (a cura di) (1992). *Antonio Tebaldeo: Rime*, vol. 2.1. Modena: Panini.

Bauer-Formiconi, B. (a cura di) (1967). *Die Strambotti des Serafino dall'Aquila. Studien und Texte zur italienischen Spiel- und Scherzdichtung des ausgehenden 15. Jahrhunderts*. München: Fink.

Bocchi, A. (a cura di) (1991). *Le lettere di Gilio de Amoruso, mercante marchigiano del primo Quattrocento*. Tübingen: Niemeyer.

Bologna, A. (a cura di) (2009). «Collettanee» in morte di Serafino Aquilano. Lucca: Libreria Musicale Italiana.

*Capitolo di Lorenzo Carbone* (s.d.). *Capitolo di Lorenzo Carbone con molte altre zentileze Damore*. Venezia: Giorgio Rusconi.

Cocito, L. (a cura di) (1973). *Alessandro Sforza: "Il Canzoniere"*. Milano: Marzorati. *Compendio de cose* (1507). *Compendio de cose noue di Vince(n)zo Calmeta & altri auctori cioe Sonetti Capitoli Epistole Egloghe pastorale Stra(m)botti Barzellette & una Predica damore*. Venezia: Nicolò Zoppino.

De Robertis, D. (a cura di) (1984). *Luigi Pulci: Morgante e lettere*. Firenze: Sansoni.

Decaria, A. (2008). «Le canzoni di Mariotto Davanzati nel codice Vat. Lat. 3212. Edizione critica e commento». *Studi di filologia italiana*, 66, 75-180.

Delcorno Branca, D. (a cura di) (1986). *Angelo Poliziano: Rime*. Firenze: Accademia della Crusca.

Di Nono, M. (1980). «Testi volgari maceratesi del secolo XIV». *Quaderni di filologia e lingue romanze. Ricerche svolte nell'Università di Macerata*, 2, 263-341.

Di Nono, M. (2004). «Carte volgari marchigiane del primo Quattrocento. Archivio di Stato di Macerata, Fondo Archivio Priorale, 'Riformanze', libri VII-XIII». *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, 37, 99-146.

*Fioretto de cose noue* (1508). *Fioretto de cose noue nobilissime & degne de diuersi auctori nouiter stampate cioe: Sonetti Capitoli Epistole Egloghe Disperate Strambotti Barzellette. Et una contra disperata*. Venezia: Nicolò Zoppino.

*Fioretto de cose noue* (s.d.). *Fioretto de cose noue nobilissime & degne de diuersi auctori nouiter stampate cioe: Sonetti Capitoli Epistole Egloghe Disperate Strambotti Barzellette. Et una contra disperata*. Pesaro: Pietro Capha ad ist. di Nicolò Zoppino.

Grignani, M.A. (a cura di) (1973). *Rime di Filenio Gallo*. Firenze: Olschki.

Lanza, A. (a cura di) (1975). *Lirici toscani del '400*, vol. 2. Roma: Bulzoni.

Lorenzi, C. (2017). «Lorenzo Carbone». Comboni, A.; Zanato, T. (a cura di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*. Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo, 635-40.

- Marchand, J.-J. (a cura di) (1992). *Antonio Tebaldeo: Rime*, vol. 3.1. Modena: Panini.
- Mastrangelo Latini, G. (1977). «Carte volgari maceratesi del XIV e XV secolo». *XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza* (Napoli, 15-20 aprile 1974), vol. 4. Napoli; Amsterdam: Macchiaroli; Benjamins, 637-49.
- Milani, M. (1973). «Sonetti ferraresi del '400 in una raccolta di poeti cortigiani». *Giornale storico della letteratura italiana*, 150, 292-322.
- Miscellanea Noua* (1508). *Miscellanea [sic] Noua Del p(re)clarissimo Poeta Maestro Marcho Rasilia da Foligno. Et altri Auctori. Nouamente Sta(m)pata Zoe Sonetti Capituli Egloge e Stra(m)botti Collecte per mi Nicolo dicto Zopino*. Venezia: Nicolò Zoppino.
- Nonni, G. (a cura di) (1987). *Angelo Galli: Canzoniere*. Urbino: Accademia Raffaello.
- Opera noua* (1502). *Opera noua Composta per Diuersi auctori zoe. Sonetti. Capituli. Et barzelette*. Bologna: Justiniano da Rubiera.
- Opera noua del preclarissimo* (1516). *Opera noua del preclarissimo Poeta Maestro Marcho Rosiglia da Foligno & altri auctori. Nouamente stampata cioe Sonetti Capituli Egloge Stra(m)boti: una p(re)dica damore: & una Frottola de ce(n)to Romiti*. Venezia: Giorgio Rusconi.
- Opera nuoua* (1507). *Opera nuoua de Uincentio Calmeta: lorenzo carbone: Orpheo mantuano: & Uenturino da pesaro: & altri auctori. Sonetti. Dialoghi ala vilanesca. Capitoli. Epistole. Strambotti*. Venezia: Giorgio Rusconi.
- Pratesi, G. (1915). «Lo statuto delle arti edificative di Tolentino del 1455». *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le Marche*, n.s., 10(1), 1-51.
- Rossi, A. (1980). *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*. Brescia: Morcelliana.
- Rossi, A. (1989). «'Opera noua composta per diuersi auctori'. Un'antologia del 1502». Santagata, M.; Quondam, A. (a cura di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*. Modena: Panini, 157-76.
- Rossi, A. (a cura di) (2002). *Serafino Aquilano: Strambotti*. Parma: Guanda.
- Rossi, A. (a cura di) (2005). *Serafino Aquilano: Sonetti e altre rime*. Roma: Bulzoni.
- Santagata, M. (1984). «La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento». *Rivista di letteratura italiana*, 2, 53-106.
- Santagata, M. (a cura di) (2004). *Francesco Petrarca: "Canzoniere"*. Nuova edizione aggiornata. Milano: Mondadori.
- Saxby, N. (a cura di) (1985). *Giovanni de' Mantelli di Canobio detto Tartaglia (ed altri): Versi d'amore*. Edizione critica del Codice Grey 7.b.5 della South African Library di Cape Town. Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Tissoni Benvenuti, A. (a cura di) (1969). *Niccolò da Correggio: Opere. Cefalo, Psiche, Silva, Rime*. Bari: Laterza.
- Tissoni Benvenuti, A.; Montagnani, C. (a cura di) (1999). *Matteo Maria Boiardo: Opere*. Vol. 1, *L'Innamoramento de Orlando*. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Vecchietti, G.; Moro, F. (a cura di) (1793). *Biblioteca picena o sia notizie istoriche delle opere e degli scrittori piceni*, vol. 3. Osimo: Quercetti.
- Vitetti, L. (a cura di) (1933). *Giusto de' Conti: "Il Canzoniere"*. 2 voll. Lanciano: Carabba.
- Zanato, T. (a cura di) (1991a). *Lorenzo de' Medici: "Canzoniere"*. 2 voll. Firenze: Olschki.
- Zanato, T. (a cura di) (1991b). *Lorenzo de' Medici: "Comento de' miei sonetti"*. Firenze: Olschki.



# Alla corte di Caterina Cornaro: personaggi minori

Daria Perocco

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** The article considers the presence of many minor characters who were present and important in Caterina Cornaro's life, both during her long stay in Cyprus and, after her return to Venice, at the court of Asolo. The great personalities who had a considerable influence on her, both positive and negative, and who are already known and studied, are expressly left out. The intention is to give an image of those who lived in Catherine's court, who were close to her and who, in Asolo, contributed to creating that myth of the 'ideal court' that will have its greatest celebration, while Catherine was still alive, in Pietro Bembo's *Asolani*.

**Keywords** Caterina Cornaro. Cyprus. Asolo. Pietro Bembo. Francesco Priuli.

Caterina Cornaro è un personaggio reale, con una storia nota e ben conosciuta, la cui immagine, però, è entrata nella leggenda mentre lei era ancora in vita. Talvolta, soprattutto nel periodo romantico, le sono state attribuite parole e azioni che la Regina di Cipro non fece e non disse. Ma questo fa parte della leggenda, del mito, che tante volte ha accompagnato ed accompagna i personaggi che per qualche motivo sono forzatamente fatti entrare in un ruolo che magari volontariamente non avevano scelto.

Dei notabili che le furono intorno nella sua vita, nei tre luoghi per lei fondamentali di Venezia, Cipro ed Asolo, alcuni sono storicamente noti ed accertati, se non diventati famosi proprio per la vicinanza a lei; altri, invece, pur realmente esistiti, sono rimasti nel buio, non importanti e non fondamentali forse, ma certo presenti nella sua vita. In questa sede quindi non si vogliono ricordare i primi, su cui già si è scritto, ma cercare di rievocare e far tornare alla luce i secon-

di, attraverso lo spoglio di manoscritti d'archivio e di biografie della regina prodotti in tempi cronologicamente a lei vicini e in cui gli autori, per lo più ora sconosciuti, rievocano contatti e parentele che li possano mettere in luce.

Non verranno quindi menzionati gli esponenti maschili della sua famiglia: lo zio Andrea e il padre Marco che combinarono il matrimonio con Giacomo Lusignano nella prima parte della sua vita e neppure il fratello Giorgio, a mio parere la persona più importante nella seconda parte, che la persuase alla per lei dolorosissima rinuncia al trono di Cipro, trasformando l'abdicazione in un volontario dono alla Serenissima, atto da cui tutta la famiglia Corner avrebbe tratto notevoli vantaggi all'interno della dinamica politica veneziana.

Caterina, pur maritata per procura nel 1468, partirà da Venezia solo il 19 settembre 1472 per raggiungere fisicamente lo sposo a Famagosta. Ma nella notte tra il 6 e il 7 luglio del 1473 Giacomo muore (ed i sospetti di avvelenamento si fanno immediatamente strada anche fra i contemporanei), lasciando Caterina neppure diciannovenne (era nata il 25 novembre 1454) in avanzato stato di gravidanza. Accanto alla regina, nominata con il nascituro come erede, si affolla una prima serie di personaggi, sia veneziani che ciprioti, desiderosi di impossessarsi, sull'isola, del potere reale che Caterina aveva solo a livello nominale.

A Cipro, dopo la morte di Giacomo II, le sono particolarmente vicini Paolino Zappa e Gabriele Gentile: ambedue persero la vita nell'attentato in cui anche Caterina rischiò di rimanere vittima. Il 14 novembre 1473 un gruppo di notabili catalani con alla testa l'arcivescovo di Nicosia Luigi Fabricies penetrarono nelle stanze della regina, la ricattarono portandole via il figlioletto e si fecero consegnare la cassa, i gioielli ed il sigillo di stato; nella stessa occasione uccisero lo zio Andrea Corner ed il cugino Marco Bembo, il medico personale ed un domestico. Il loro fine era di eliminare il predominio veneziano, facendo sposare Zarla, figlia illegittima di Giacomo, ad Alfonso d'Aragona, figlio, anche lui illegittimo di Ferdinando e far cedere quindi il regno al re di Napoli.

Paolino Zappa fu ucciso dal ciambellano del regno, Rizzo Marino uno dei capi del partito che si opponeva ai veneziani. Paolino era stato ambasciatore in Europa, in particolare alla Santa Sede per sollecitare aiuti contro i turchi (Mas Latrie 1855, 66 nota 1). Viene ricordato, pur con il nome alterato (Polin Zapa e Polin Capa) anche da Coriolano Cippico (Cippico 2014, 65; Fabbri 1988, 210) e come Paul Zapaus da Bustron (Mas Latrie 1855, 354 nota 4). Paolino Zappa e Gabriele Gentile erano considerati, con Andrea Cornaro e Marco Bembo, i consiglieri intimi della regina ed i veri governatori del regno dopo la morte di Giacomo II e furono quindi le prime vittime della congiura (Mas Latrie 1855, 354 nota 5 -per errore di stampa indicata come 4). Gabriele Gentile era anche il medico della regina. Con l'esclusio-

ne di questa tragica evenienza pochi altri nomi ricorrono nelle narrazioni delle storie di Cipro che si possano con sicurezza accertare vicini alla regina.

Un nome veneziano che per la regina deve essere stato particolarmente 'fatale', mentre regnava a Cipro, è quello di Francesco Priuli. Egli era stato incaricato, se le parole di Giorgio Cornaro, il fratello, non fossero state sufficienti, di persuadere Caterina alla rinuncia al trono; nel caso in cui anche le sue parole non fossero bastate, doveva usare la forza; così aveva deciso il Consiglio dei X che invia a lui, capitano generale da mar, una delibera datata 3 novembre 1488. Il testo è in latino e serve a chiarire benissimo come andarono le cose, la disposizione di Giorgio e la volontà della Serenissima

pro facilitando quantum fieri potest effectum nostre intentionis, habuimus in secretis ad praesentiam nostram virum nobilem Gregorium Cornario, fratrem serenissime regine Cypro, qui, ita per nos requisitus, nihil degenerans ab avita et paterna virtute, fuit contentus, prompto et libenti animo, personaliter venire Cyprum usque, ut possit esse cum eadem serenissima regina sorore sua inducenda et persuadenda per ipsum ad omnino satisfaciendum presenti nostre voluntati. [...] illum modum qui vobis videbitur et melior et securior ad illam bonam et votivam executionem quam desideramus et expectamus, que cum sit in manibus vestris non potest periclitari; et quanquam non possimus nobis persuadere quin serenissima illa regina sit factura nostram voluntatem et consilium, tamen, si pur, post consumatam per vos omnem dextram formam verborum et modorum, videretis illam affirmato animo reddere sese contumacem, in tali casu, servabitis modum et ordinem per primas nostras impositum. (Mas Latrie 1855, 425-6)

La delibera era stata approvata *in toto* («De parte 25, De non 0, Non sincere 0») con l'unanimità dei Consiglieri che, in contemporanea (questa seconda lettera porta la stessa data) scrivono, questa volta in volgare veneziano, direttamente a Caterina, facendo il nome del Priuli e rievocando, ad inizio di scritto quanto egli doveva averle comunicato a proposito della volontà del Senato sulla sua abdicazione e rassicurandola sulla «provvision sua» di ottomila ducati che avrebbero continuato a ricevere (Mas Latrie 1855 428-9).

Quando Pietro Bembo, il più famoso autore che parli di lei e la celebri, scrive per ordine del Senato le *Historiae*, che poi egli stesso transporterà in volgare nella *Istoria viniziana*, per tutto il periodo di Cipro

riporta, in rapporto con Caterina, solo i nomi di Riccio<sup>1</sup> Marino Napoletano e di Tristano Cibeletto di Cipri<sup>2</sup> (Bembo 1809, I 61) che si erano dati da fare per favorire il matrimonio della regina col figlio illegittimo del re Ferdinando di Napoli più giovane di lei di 12 anni (lo stesso che volevano far sposare con Zarla, nel frattempo morta) e che poi dai veneziani furono tradotti a Venezia per essere giudicati e condannati; nel resto della narrazione Bembo non elenca nessun altro nome, fino all'arrivo a Venezia di Caterina, quando passa a ricordare il doge Agostino Barbarigo che le va incontro col bucintoro; pochissimo altro scrive sulle frequentazioni della Regina, mentre si soffermerà sulle solenni celebrazioni funerarie che le verranno riservate: è evidente che la struttura della narrazione storica in funzione e gloria della Repubblica condizionano non poco la sua scrittura (Perocco 1993).

Ben diversa era stata la sua condotta, circa 25 anni prima, quando aveva posto la figura di Caterina al centro degli *Asolani*, unica presenza dotata di una entità reale e sicura in una narrazione che vedeva a tutti gli altri protagonisti assegnati nomi fittizi, e le cui identità sono state oggetto di discussione ma non sono ancora identificabili con sicurezza: Caterina è posta ad Asolo nel luogo della teoria dell'Amore e già fatta entrare in quel mito che la avvolgerà sempre più (Perocco 2011).

Molto di più sappiamo sulle frequentazioni della Regina nel periodo posteriore al ritorno a Venezia, dato che gli scrittori locali, proprio al suo servizio ad Asolo oppure provenienti dai dintorni, si soffermano a descrivere quello che sarà un periodo di 'fama' per la località che fino al quel momento non aveva goduto di particolari distinzioni rispetto al territorio circostante ed in particolare elencano gli incontri ed i personaggi che avevano potuto frequentarla, partecipando a rafforzare l'immagine di 'corte ideale' che Bembo aveva contribuito a creare.

A questi scritti vanno uniti e talvolta contrapposti gli atti che si trovano negli Archivi di Asolo che, se da una parte confermano quanto descritto, dall'altra spesso tendono a ridimensionare quanto verrà, soprattutto dopo la morte della Cornaro, gonfiato ed ingrandito per celebrazione.

Troviamo dunque ad Asolo scrittori locali come Antonio Colbertaldo, il Lugato ed i Pellegrini Trieste; questi ultimi sono una serie di personaggi che, pur a distanza di generazioni l'uno dall'altro, nelle narrazioni e genealogie scritte per glorificare la propria famiglia, cominciano sempre le loro storie col rievocare le azioni ed il periodo in cui Caterina regnava ad Asolo.

---

**1** Lo troviamo così nominato da Bembo e ne rispetto la grafia: si tratta dello stesso personaggio che aveva preso parte alla congiura del 1473 e che aveva ucciso Paolino Zappa.

**2** Si tratta di Tristano Giblel, fratello di una dama della regina.



Inutile sottolineare che col passare del tempo gli elementi mitizzanti e talora ‘favolistici’ tendono ad avere il sopravvento su quelli reali o almeno di provata realtà storica. Ne porto un esempio: Giorgio Cornaro, il fratello di Caterina, non si recò a Cipro se non per persuaderla all’abdicazione e ricondurla a Venezia, ma per rendere la notizia più persuasiva Giovanni Trieste scrive che lui «da varj anni seco lei dimorava» (Trieste 1766, 446) oppure che, quando entrò ad Asolo, era accompagnata da un esageratamente grande numero di persone: «Ella passò dunque nell’Ottobre di quell’anno in Asolo pomposamente accompagnata da quattromila, e più persone» (Trieste 1766, 449), numero che sembra mano a mano aumentare nelle varie relazioni. Sempre il Trieste risulta, in compenso, molto più attento quando vuole precisare chi furono le nobili persone che andarono ad Asolo a farle visita, elencando nomi e cognomi:

E ad Asolo fu visitata dal Cardinale Giovambattista Zeno Nipote di Paolo II, da Guidubaldo, e da Elisabetta Duchi di Urbino, da Teodora di Aragona Moglie di Gasparo Sanseverino, dalla Moglie di Francesco Gonzaga Marchese di Mantova, da Pandolfo Malatesta già Signore di Rimini e da altri Personaggi de’ più illustri d’Italia. (Trieste 1766, 450)

Si possono, attraverso altre fonti, verificare facilmente le realtà di questi incontri con personaggi assolutamente storici del periodo: Giovan Battista Zeno era figlio di Elisabetta Barbo, sorella di Pietro che nel 1464 diventerà papa col nome di Paolo II. Caterina lo incontra nell’ultima parte della vita di lui; infatti, pur essendo cardinale, dal 1484, per i contrasti che ebbe con Innocenzo VIII prima ed Alessandro VI poi, non si recò se non occasionalmente a Roma (lasciando definitivamente la città nel 1493) e viveva soprattutto a Vicenza che era dal 1478 la sua diocesi. A proposito della visita il Colbertaldo precisa che avvenne il 20 aprile 1492, quando il cardinale passò per Asolo e si fermò in casa di Venceslao Bucignolo, che possedeva un bellissimo «casino» fuori le mura, alla porta sant’Angelo. Zeno le fece visita (a quanto pare) in pompa magna, accompagnato da 70 cavalieri (ma per la correttezza del numero dobbiamo sempre fare la tara alle magnificenze raccontate da Colbertaldo) e la regina inviò alla sua dimora asolana uno dei suoi uomini di fiducia (ne è precisato il nome: Giovan Pietro Zuccaredo) con in dono «capreti, vitelli e vini de più sorti con altri rinfrescamenti» (Colbertaldo 2012, 160).

Guidubaldo da Montefeltro ed Elisabetta Gonzaga si erano rifugiati a Venezia dal settembre del 1502 dopo l’occupazione del ducato di Urbino da parte di Cesare Borgia. Dopo la ripresa e la nuova perdita del ducato Guidubaldo rimase fisso a Venezia fino alla morte di Alessandro VI. Nelle feste che furono fatte in onore dei duchi ed in altre piacevoli circostanze vi furono gli incontri con Caterina, che la Se-

renissima continuava ad 'usare' con tutti i suoi titoli di regina di Cipro, Gerusalemme ed Armenia, nei momenti di messa in scena diplomatica che costituivano parte fondamentale della sua politica estera.

La moglie di Gaspare Sanseverino, soprannominato il Fracasso, era Margherita Pio e non, come qui riportato, Teodora di Aragona; in questa sede, forse vittima di un testo a lui precedente, l'autore collabora alla trasmissione di un errore che troviamo già nelle prime fonti asolane sulla Regina; la moglie di Francesco Gonzaga, poi, è Isabella d'Este che rimase quindici giorni ad Asolo, festeggiata «con magnifici conviti, giostre e altri nobili trattenimenti» tra cui l'andare a caccia nei colli, divertimento particolarmente gradito, a quanto pare, dai suoi nobili accompagnatori (Colbertaldo 2012, 155).

Il Trieste afferma, nella sua devozione alla famiglia di origine e alla Regina che la aveva nobilitata che le sue fonti sono:

Vita della medesima non infelicemente scritta da Antonio Colbertaldi Nobile di Asolo, di essa pressoché contemporaneo, e di una Famiglia là antica, ed a lei ben cara, e la quale tutt'ora custodisce gelosamente il Ritratto di lei in tela di buona mano, di grandezza al naturale, e di cui ella stessa regalò il suo *ben amato Rettore*, come lo chiamava, *Adamo Colbertaldo Dottore*; da pubblici Libri della Cancelleria Asolana; e da varie Notizie, che si han potuto vedere ne' custoditi Archivi della Eccellentiss[ima] Famiglia Cornaro detta della ca' Grande, la quale possiede pur di presente il Palazzo del Parco, e la miglior parte della Eredità della Regina, come proveniente da Giorgio Fratello di lei Primogenito; presso della qual Casa però assai più memorie, e di maggior conto se ne conservano spettanti alle azioni di tale sovrana. (Trieste 1766, 455)

Come si può facilmente notare il rinvio a ciò che egli non aveva visto, ancora in possesso dei Cornaro, serve da *excusatio* per le eventuali mancanze e da *captatio benevolentiae* nei riguardi della famiglia nella speranza di poter avere accesso a quelle fonti che gli sarebbero state fondamentali nella redazione di quella più completa vita di Caterina che egli aveva intenzione di scrivere.

I personaggi elencati da Trieste erano, per quanto importanti, gli ospiti occasionali, mentre le persone che le stavano vicino tutti i giorni facevano parte integrante della sua corte, quella corte che il Consiglio dei X le aveva assicurato avrebbe continuato a tenere, pur dopo lo spostamento da Cipro ad Asolo: per quanto elogiata e mitizzata si trattava, però, di una corte abbastanza modesta per il numero di persone che erano al servizio della Regina; il numero di 80, genericamente riportato da Colbertaldo, è parzialmente specificato nei particolari da Antonio Gaetano Pivetta in un manoscritto conservato nell'Archivio parrocchiale di Asolo:

dodici camerieri, che li due in principalità si trovarono essere Pietro Doi cipriotto e Giacomo Zuccarelli veneziano, di dodici cortigiani e tra questi il primario era Guero Delfino cipriotto e al particolare servizio di essa dodici damigelle e le due sue più favorite si chiamavano Eloisa de' Floris e Fiammetta Orsi e fra queste se ne attrovava una proveniente dall'Etiopia tutta nera, che le venne dato il nome di Zinda e finalmente un Nano, ancor esso tutto nero, instrutto ad esser il giullare di corte e il strascico della sua padrona. (Pivetta, vol. 2, 318-19)

Altre fonti riferiscono il nome del nano caudatario: Zevir, nome che poi passa nella tradizione tanto che arriva quasi ai giorni nostri e possiamo trovarlo fin nella *Storia di Asolo* del Comacchio (Comacchio 1981, 11). Per quanto riguarda le damigelle, la più famosa è certo quella che serve da sfondo, con le feste per il suo matrimonio, agli *Asolani* di Bembo: troppo su di lei si è già parlato cercando di identificare, attraverso il suo nome, anche l'identità dei tre giovani che dell'opera sono i veri protagonisti e di conseguenza alla bibliografia bembesca si rimanda per lei e per le sue compagne, che non vengono richiamate in questa sede. Sappiamo il nome dei medici che le furono accanto, prima Giovanni Sigismondo e poi Francesco Tiraboschi che compare nella lista dei «Pubblici medici condotti»:

Lo Spett. Signor Francesco Tirabosco figlio del Signor Antonio, Medico della Regina Caterina Cornara Lusignana, e stipendiato dalla Comunità di Asolo. 1503, 16 marzo. Atti di Benedetto Trieste Notaro di Asolo. (Pellegrini Trieste 1780, XXXVI)

Un buon numero delle personalità che furono accanto a Caterina o al suo servizio compare nelle varie relazioni sulla sua entrata ad Asolo, arrivo sempre descritto come una grande festa: nell'ultimo tratto di strada alla regina si erano fatti incontro i fanciulli portando rami d'olivo. I balconi erano stati addobbati con arazzi e tappeti, e la turba degli abitanti, non ricchi, aveva ornato porte e finestre con «verdeggianti fronde» ed era andata in massa incontro alla regina.

Ad incontrarla c'era, insieme a molti forestieri ed ai notabili asolani, il podestà veneziano Girolamo Contarini; si tratta, con estrema probabilità, di Girolamo di Francesco di Andrea, membro della Quarantia civile, console dei mercanti e provveditore a Castelleone.<sup>3</sup> Per accogliere Caterina per parte della nobiltà asolana andarono fino a Caselle d'Asolo Taddeo Bovolini e Girolamo Colbertaldo.

<sup>3</sup> Il piccolissimo dubbio sulla sua identità sorge dalla presenza a Venezia, nello stesso periodo, di altri due omonimi, che però sono impegnati soprattutto in carriere militari sul mare (De Rosas 1988). Su di lui Comacchio 1987, 64 e Comacchio 1982, 16-17.

Taddeo (1450-1513) di Marco di Taddeo è un nome che si incontra molto di frequente nelle cronache asolane del tempo. La famiglia si era trasferita ad Asolo da Padova nel 1448 col nonno omonimo. Il nostro Taddeo, giurista, fu Vicepodestà nel 1494 e nel 1501. Autore dell'orazione di benvenuto alla regina il giorno seguente al suo arrivo dovette esserle molto vicino anche negli anni successivi perché troviamo il suo nome coinvolto in molte delle azioni che a Caterina era permesso di compiere come 'domina Aceli'. Girolamo fa parte della famiglia Colbertaldo che, a cominciare da Antonio seniore, è presente con numerosi personaggi nella storia asolana: qui si ricordano oltre a Girolamo, Bartolomeo, Bernardino, Francesco, Jacopo (Giacomo), Paolo e Razzolino che Antonio Colbertaldo juniore nomina nella sua storia di Caterina, cui si rimanda (Perocco 2012); si devono aggiungere almeno Niccolò, Giovanni, Adamo (per restare solo nei nomi maschili), nomi che si ripetono nei rami anche solo prendendo in considerazione la fine del XV ed il XVI secolo (Pivetta, vol. 4, 109-31).

Quando Asolo può tornare, dopo l'occupazione imperiale, sotto il dominio di Caterina ella manda, secondo il Trieste «Benedetto Trieste Nobile Asolano al suo Rettore ossia Podestà in Asolo Antonio Veniero Patrizio Veneto, che assicurasse i Cittadini Asolani della sua allegrezza nel sentirli liberi sotto la sua Signoria ritornati» (Trieste 1766, 451), in risposta agli Asolani che le avevano inviato quattro tra i loro più nobili rappresentanti (Adamo e Bernardino Colbertaldo, Antonio Lugato e Giacomo Compagnoni) per confermarle la loro fedeltà, accompagnati dal notaio Francesco Farolfo e da quel Antonio Pardelini (così nei mss. Colbertaldo della Marciana e del Correr) che compare come Bardelini o Bardellini nel ms di Bassano del Grappa e del Lugato. La diversa scrittura del nome ci fa notare che i nomi di personaggi di Asolo che compaiono nei testi poco posteriori agli avvenimenti sono non solo numerosi ma che possono essere riportati, nelle varie fonti, con lezioni leggermente diverse: si veda il caso di Giovan Pietro di Val de Marino, registrato anche come Valdamarin e Alessandro Rocchesana che è ricordato come Rochesano e Ruchesano con le varianti che sono usuali nella tradizione manoscritta del XVI secolo. Questo Alessandro si stabilisce definitivamente ad Asolo nel 1495 dopo essere stato Cancelliere dei Rettori veneziani a Feltre nel 1475 e si pone al servizio della Regina.

Solo Colbertaldo e Pivetta, poi, ricordano il senatore Alberto da Vónico, trevigiano che «a suo nome ne [scil. di Asolo] prese possesso» fino all'11 ottobre quando la Regina fa la solenne entrata nella cittadina e «fu immessa nel possesso di ogni diritto della città di Asolo e suo Territorio» (Colbertaldo 2012, 135; Pivetta, vol. 2, 299). Bisogna notare, però, che Colbertaldo aveva fatto trascorrere ben più dei quattro mesi che realmente passano tra l'arrivo della regina (giugno 1489) a Venezia e quello ad Asolo (ottobre dello stesso anno) e di qui la necessità di istituire un personaggio che fosse 'custode' delle sue prerogative in sua assenza.

Si possono elencare, infine, gli asolani ‘stabili’ che rimangono nelle vicinanze della corte, pronti a partecipare a feste, giostre o solenni celebrazioni religiose: si vedano quelli elencati da Colbertaldo che sembra particolarmente orgoglioso di enumerare suoi parenti o persone che fossero vicine alla sua famiglia; ugualmente a Colbertaldo bisogna ricorrere per i nomi dei traditori, cioè di coloro che si unirono ai vincitori ‘tedeschi’ dopo la battaglia di Agnadello e l’occupazione da parte delle truppe di Massimiliano I del territorio: non è da dimenticare che, fra di loro, il comandante (pur senza un incarico ufficiale) era Leonardo Trissino, appartenente alla nobile famiglia vicentina, già bandito dai territori veneziani per omicidio e rifugiato in trentino e passato nelle schiere ‘nemiche’.

L’ultimo nome da ricordare, che pure è un nome di tutta autorità nel primo cinquecento veneziano è quello di Andrea Navagero: ultimo perché a lui è legato l’elogio funebre della regina, fatto in una ventosa e scura giornata di luglio del 1510, dopo che il corpo era stato trasportato dal palazzo avito in cui era morta (l’attuale ca’ Corner della Regina) alla chiesa dei santi Apostoli dove c’era la cappella di famiglia: il testo, come altri di sua produzione, venne bruciato dall’autore prima della morte, insoddisfatto dei risultati ottenuti sul piano letterario. Navagero, più giovane di Caterina, era unito alla famiglia Corner per altri motivi ben più contingenti e positivi: ambedue le famiglie, i Navagero ed i Cornaro, possedevano una ‘casa di villeggiatura’ a Murano, luogo che Caterina amava molto, tanto che vi invitò Beatrice d’Este per una «bella collazione»: l’episodio è raccontato direttamente dalla duchessa di Milano in una lettera al marito, Ludovico il Moro. Anche Isabella d’Este sarà ospitata, nel 1502, nella villa di Murano della Regina di Cipro.

Di questo luogo, splendido, secondo le descrizioni, non rimane ora se non il ricordo. Come solo trasfigurati nel mito rimangono, quando di loro si conserva memoria, se pure del solo nome, i personaggi che accanto a Caterina vissero; essi, in gran parte, già in vita erano persuasi dell’eccezionalità del corso delle vicende che li coinvolgevano, consapevoli di essere vicini non solo ad un personaggio generoso e gentile, ma che sarebbe rimasto unico e straordinario nella storia di Venezia.

## Bibliografia

- Bembo, P. (1809). *Della Istoria viniziana*, 2 voll. Milano: Società Tipografica de' Classici italiani.
- Barbaro, G. (1852). *Lettere al senato veneto*. A cura di E. Cornet. Vienna: Tendler & C.
- Cippico, C. (2014). *The Deeds of Commander Pietro Mocenigo in three Books*. New York: Italica Press.
- Colbertaldo, A. (2012). *Storia di Caterina Corner regina di Cipro. La prima biografia*. A cura di D. Perocco. Padova: Il Poligrafo.
- Comacchio, L. (1981). *Storia di Asolo. XVII: La regina Cornaro*. Asolo: s.i.t.; XXVIII (1982): *Medaglioni*. Asolo: s.i.t.; XXIX (1987): *I podestà di Asolo*. Asolo: s.i.t.
- De Rosas, R. (1983). s.v. «Contarini Girolamo». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 28. [https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-contarini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-contarini_%28Dizionario-Biografico%29/).
- Fabbri, R. (1988). *Per la memorialistica veneziana in latino del Quattrocento. Filippo da Rimini, Francesco Contarini, Coriolano Cippico*. Padova: Antenore.
- Mas Latrie de, L. (1855). *Histoire de l'île de Chypre sous le règne des princes de la maison de Lusignan*, vol. 3. Paris: Imprimerie Impériale.
- Pellegrini Trieste de, P.A. *Memorie genealogiche di famiglie asolane*. Asolo. Archivio Museo Asolo, ms 149.<sup>4</sup>
- Pellegrini Trieste de, P. (1780). *Saggio di memorie degli uomini illustri di Asolo*. Venezia: Zatta.
- Perocco, D. (1993). «Caterina Cornaro nella *Istoria viniziana* di Pietro Bembo». *Studi veneziani*, n.s., 13, 229-41.
- Perocco, D. (2011). «Pietro Bembo, Gli 'Asolani'». Guaragnella, P.; De Toma, S. (a cura di), *L'incipit e la tradizione letteraria italiana*, vol. 1. Lecce: Pensa-MultiMedia, 203-8.
- Perocco, D. (2012). «Introduzione e note». *Storia di Caterina Corner regina di Cipro. La prima biografia*. Padova: Il Poligrafo.
- Pivetta, G.A. *Storia della antica città di Asolo della sua presunta origine fino all'anno 1880*, vol. 2. Asolo: Archivio parrocchiale, ms.
- Pivetta, G.A. *Storia della antica città di Asolo della sua presunta origine fino all'anno 1880*, vol. 4. *Saggio di memorie sopra diverse antiche e recenti illustri famiglie della città di Asolo e degli individui che componevano le medesime*. Asolo: Archivio Museo Civico, ms 42.
- Trieste, G. (1766). «Brevi notizie spettanti alla vita della regina Caterina Cornaro Lusignana ecc.». *Nuova raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, vol. 14. Venezia: Simone Occhi, 442 e 456.

---

<sup>4</sup> Dato che si è seguito il manoscritto, è stata scelta la dizione che compare nei manoscritti dell'autore, rispetto a quella del frontespizio del *Saggio di memorie degli uomini illustri di Asolo*, Venezia, Zatta, 1780.

# La parte della follia

## Paradossi erasmiani

Francesco Bausi

Università degli Studi di Firenze, Italia

**Abstract** The essay consists of three entries that focus on just as many Erasmian paradoxes: the first (*Dimidium plus toto*) focuses on the Christian interpretation of a Hesiodic motto that will successively be taken up again by Pascoli and D'Annunzio; the second (*Pazzo, dunque Re*) shows the polemical and actualizing intent with which Erasmus translates and interprets in the adage 3164 a saying taken from Plutarch: the third (*La parte della follia*) discusses a variant introduced by Erasmus in the *Encomion Moriae* starting from the edition of 1516 to eliminate a daring 'modification' he introduced within an evangelical quotation.

**Keywords** Erasmus of Rotterdam. Adagia. Praise of Folly. Humanistic Philology. Paradox.

**Sommario** 1 *Dimidium plus toto*. – 2 *Pazzo, dunque re*. – 3 *La parte della follia*. Una falsa 'difficilior' nell'*Encomium Moriae*.

### 1 *Dimidium plus toto*

Il detto deriva da Esiodo (*op.* 40-1):

νήπιοι, οὐδὲ ἴσασιν ὅσῳ πλέον ἤμισυ παντός 40  
οὐδ' ὅσον ἐν μαλάχῃ τε καὶ ἀσφοδέλῳ μέγ' ὄνειρα.

Sciocchi, ché non sanno quanto la metà valga più dell'intero,  
né quanto grande conforto si trovi nella malva e nell'asfodelo.<sup>1</sup>

**1** Cassanmagnago (trad.) 2009, 181. Cf. Tosi 1991, 787-8, nr. 1764; e 788: «In tutte le moderne lingue europee è attestato a livello proverbiale il corrispettivo del motto esiodo (in italiano, ad esempio, si ha *La metà è più dell'intero*)».

Era caro ad Erasmo, che già lo aveva incluso negli *Adagiorum collectanea* parigini del 1500/1506 (al n° 6), e che fin dall'edizione aldina del 1508 gli dedica un lungo adagio (895), citandolo inoltre ben due volte nei *Prolegomena*. Nei *Collectanea*, chiamando in causa solo Gellio (18.2), Platone (*leg.* 3.690e) e la celeberrima sentenza oracolare *ne quid nimis* (μηδὲν ἄγαν), Erasmo interpretava la massima come un elogio del giusto mezzo o *mediocritas*,<sup>2</sup> seguendo da vicino Filippo Beroaldo, che nel cap. III della sua *Appendix annotationum* al commento svetoniano lo aveva letto nella medesima chiave, evocando, oltre a Gellio e alle *Leggi*, anche la platonica *Repubblica* (V, 466c);<sup>3</sup> che questo sia il significato del detto si desume d'altronde da Esiodo stesso, che lo pronuncia - in merito alla lite sull'eredità intentatagli dal fratello Perse, e al fine di convincerlo ad accontentarsi della sua parte - rivolgendosi a quei giudici che lasciandosi corrompere hanno emesso una ingiusta sentenza a vantaggio di lui.

Attraverso le diverse edizioni degli *Adagia*, l'illustrazione della sentenza conobbe un notevole ampliamento, con la citazione di ulteriori fonti greche e latine (Diogene Laerzio, che attribuisce la massima a Sosicrate e a Pittaco, e inoltre la *Suda*, Plutarco, Terenzio) e con l'aggiunta di una lunga spiegazione relativa al verso esiodico che segue (dove ricorre la menzione dell'asfodelo e della malva, intesi, come già negli scolii antichi, come simboli della vita frugale),<sup>4</sup> facendo posto anche, secondo la tipica prassi seguita da Erasmo a partire dall'edizione B (Basilea, Froben, 1515), a inserti attualizzanti e polemici il cui rapporto col detto in questione è talora debole o decisamente arbitrario: si tratta in F (1526) di un'accusa a quei vescovi e teologi intransigenti che «dum [...] nihil omnino volunt de suis dogmatibus ac iure concedere, veniunt in periculum ne perdant et illa, quae bono iure tenebant»; e in G (1528) di un riferimento alla necessità di assegnare le magistrature a uomini eccellenti, sulla base di un passo platonico (*Legg.*, VI, 753e) in cui si gioca sul duplice valore di ἀρχή («principium» e «magistratus») e dunque sulla massima «principium totius negotii dimidium dicitur», anzi «plusquam dimidium».

**2** ASD, II/9, 366; e cf. anche l'edizione e traduzione italiana: Erasmo da Rotterdam 2013b, 22-3. I *Collectanea*, dopo la *princeps* «per Joannem Philippum Germanum», conobbero una mera ristampa nel 1505 ad opera del medesimo tipografo, e uscirono nuovamente il 24 dicembre 1506 a Parigi, per Josse Bade, in un'edizione lievemente accresciuta.

**3** Beroaldo 1493, f. T 2rv *Quid intelligi voluerit Hesiodus cum scripsit «Dimidium esse plus toto»* (l'intera *Appendix* occupa i ff. T 1v-V 2r). Beroaldo rinvia per errore al quarto libro della *Repubblica*, ma potrebbe trattarsi di un mero refuso (V > IV).

**4** Esiodo 2009, 619. Il nucleo originario di tali scolii è fatto tradizionalmente risalire al filosofo neoplatonico Proclo.



All'interno dei *Prolegomena* troviamo una prima menzione del detto nel cap. III (*Quibus ex rebus accedit novitas paroemiae*), dove esso è collocato tra gli *aenigmata*, come già nei *Collectanea* del 1500 («Aenigmaticum enim quiddam haec verba videntur habere»: ASD, II/1, 48); e una seconda, più estesa, nel cap. VI (*Ad quot res utilis paroemiarum cognitio*), dove, dopo aver ricordato che Aristotele - citato da Sinesio - e Plutarco consideravano i proverbi come relitti della «prisca philosophia» e li accostavano ai sacri misteri (per la loro capacità di esprimere in forma semplice profondi concetti divini), Erasmo afferma:

His enim tam brevibus dictis per involucrum quoddam eadem innui, quae philosophiae principes tot voluminibus tradiderunt. Neque enim aliud sibi velle paroemiam illam Hesiodam Πλέον ἤμισυ παντός, quam quod Plato tum in Gorgia tum in libris politicis tam multis argumentis conatur ostendere: Βέλτιον εἶναι τὸ ἀδικεῖσθαι τοῦ ἀδικεῖν, id est, «Satius est iniuriam admittere quam iniuriam inferre». Quod autem unquam dogma proditum est a philosophis vel ad recte instituendam vitam salubrius vel Christianae religionis vicinius? At rem tantam videlicet tantillum proverbium completitur Πλέον ἤμισυ παντός, id est «Dimidium plus toto». Nam qui totum aufert, is alterum fraudat, ut cui nihil reliqui faciat. Contra, qui dimidium duntaxat accipit, is aliqua parte fraudatus videtur. Praestat autem fraudari quam fraudare. Praeterea si quis Pythagoricum Κοινὰ τὰ τῶν φίλων, id est «Communes res amicorum», diligentius penitiusque discutiat, nimirum inveniet in tam brevi dicto felicitatis humanae summam esse comprehensam. Quid enim aliud agit Plato tot voluminibus quam ut communitatem persuadeat et huius auctorem amicitiam? Quae si mortalibus persuaderi queat, ilico facessant e medio bellum; invidia, fraus, breviter universum malorum agmen semel e vita demigret. Quid aliud egit princeps nostrae religionis Christus? Nimirum unicum duntaxat praeceptum mundo tradidit charitatis admonens ab ea una summam et legum et prophetarum pendere. Aut quid aliud hortatur charitas quam ut omnium omnia sint communia? Videlicet, ut amicitia coagmentati cum Christo glutino nimirum eodem, quo ille cum Patre cohaeret, absolutissimam illam communionem quoad licet imitantes, per quam ille et Pater idem sunt, nos item idem cum illo simus et, ut ait Paulus, «unus spiritus et una caro» cum Deo efficiamur, iamque amicitiae iure omnia illi nobiscum, omnia nobis cum illo sint communia. Deinde paribus amicitiae vinculis alii cum aliis inter nos copulati velut eiusdem capituli membra, tanquam idem et unum corpus et eodem animemur spiritu, iisdem doleamus, iisdem gaudeamus. Id quod etiam mysticus ille panis e pluribus granis in eandem coactus farinam et vini potus e multis racemis in eundem liquorem confusus admonet. Postremo, ut cum summa rerum creaturarum sit in deo, Deus vicissim in om-

nibus, omnium universitas velut in unum redigatur. Vides quantum philosophiae vel theologiae magis oceanum nobis paroemia tantilla aperuit. (ASD, II/1, 60-2)<sup>5</sup>

Pagina, questa, che – superando d’un balzo l’esegesi puramente morale di Beroaldo – raccoglie il senso profondo degli *Adagia*, nell’individuazione di una linea unitaria lungo la quale sapienza antica e cristianesimo si dipanano senza soluzione di continuità: cosicché dalla massima esiodea, collegata al detto pitagorico cui è dedicato il primo adagio (*Amicorum communia omnia*), si trapassa naturalmente al comandamento di Cristo sull’amore universale e sulla *charitas*, con la citazione finale di Paolo e di Agostino (il *mysticus ille*; se non si tratta piuttosto di Cipriano).<sup>6</sup>

Francisco Rico ha additato in Erasmo l’ultimo grande alfiere del ‘sogno dell’Umanesimo’ inaugurato da Petrarca, i cui due capisaldi sono la fede nella funzione etico-civile degli *studia humanitatis* e la concordia tra cultura classica e dottrina cristiana.<sup>7</sup> Ma, quattro secoli dopo gli *Adagia* aldini, l’utopia del grande Olandese si riaffaccia, alle soglie della contemporaneità, nel cristianesimo sociale e non dogmatico di Giovanni Pascoli, l’ultimo umanista cristiano, che proprio nel *Dimidium plus toto* trovava una delle sue divise preferite, il suo «segnacolo in vessillo». Nella prolusione letta all’Università di Pisa il 19 novembre 1903 inaugurando il suo insegnamento di Grammatica greca e latina, Pascoli insisteva sull’«intima *cristianità* delle letterature classiche», sul fondamentale accordo delle due ‘bibbie’, quella semitica e quella giapetica, quella greco-latina e quella cristiana, accomunate ai suoi occhi da quell’esortazione fiduciosa alla bontà, all’altruismo e alla condivisione che ha il suo archetipo nell’aureo detto del poeta di Ascrà:

Io ho cominciato col dirvi *Hoc erat in votis: modus agri non ita magnus*. [Orazio, *Sat.*, 2.6, 1] Sì: possono essere nel mio animo, non ancora al tutto rasserenato dalla catarsi, cattive nubi, fucacchi oscuri di ambizione e di sopraffazione. Forse l’animo irrequieto mi fece per un momento spiacere quest’uffizio, così bello, così a me appropriato, così da contentarsene e da esaltarsene. Ma le mie βιβλία mi soccorrevano col loro consiglio. Il vecchio pastore d’Ascrà, del paese caldo di state, rigido d’inverno e buono mai, con l’autorità sua esprimeva, rafforzava la massima d’Orazio, e diceva:

<sup>5</sup> Il brano era già tutto nell’edizione veneziana del 1508, rispetto al cui testo le edizioni successive introducono solo minime varianti e correzioni. Mette conto ricordare anche la meritoria edizione e traduzione italiana integrale degli *Adagia* (Erasmo da Rotterdam 2013a, 46-8).

<sup>6</sup> Cf. la nota *ad locum* in ASD, II/1, 63.

<sup>7</sup> Rico 1998, 134-41.

πλέον ἤμισυ παντός. È più il mezzo che il tutto! Ebbene (dimentichiamo ora la persona mia) ebbene quest'errore evidente di matematica è il precetto che circola per tutta la letteratura greco-romana, e la santifica, o volete piuttosto, la umanizza, e fa sì che, in questi tempi di egoismo negl'individui e di imperialismo nei popoli, essa letteratura sia un farmaco, per non dire un vessillo. Invero che dice quella massima, che nel vessillo è come segnacolo? Dice, o giovani, che noi uomini, noi popoli, la nostra vita non dobbiamo voler viverla tutta. Essa è la condanna dell'egoismo in nome della felicità. Il bambino agiato mangia il suo pane avanti il bambino povero. Come potrebbe egli credere che la metà del suo pane sia più dell'intero? E sì: egli ne dà mezzo al compagno famelico: il mezzo che gli resta, per un miracolo ben semplice ma ben vero, lo sazia più, lo rimanda più contento... alla scuola d'aritmetica. Ma ecco: io sfoglio la mia bibbia Arya. In uno di quelle βιβλία, che non è sempre casto, leggo due versi che spiegano più altamente, con una vertiginosa sublimità anzi, il pensiero del pastore Eliconio:

Quello che a me dà solo, tra due partiscilo, il cielo;  
e la metà più grande anche del tutto sarà.<sup>8</sup>

Qual mito più eccelso di questo di Pollux che rinuncia a una parte dell'immortalità a favore del fratello? C'è, non dico un mito, c'è, è vero, qualcosa di più sublime; qualcosa di così inarrivabile, che ha dato il suggello del suo nome, a tale tendenza precipuamente umana. Invero ella c'è stata sempre, dal giorno che il brutto si fece uomo: oh! non per interesse - egli era più felice prima! - ma per una rinuncia ch'egli fece a parte, sia pur minima, della sua vita, a pro' di qualcun altro che gli assomigliava. Questa rinuncia, e le altre via via, che l'uomo ha fatte, ha sempre trovato, dopo, ch'erano utili anche a lui; ma nel farle, non era tratto dall'utile. Egli ubbidiva a un sommovimento del suo cuore, a quella voce di dentro, per cui l'uomo è uomo. Ma questo fatto continuamente avvertatosi, d'una rinuncia che aggiunge, d'una privazione che accresce, d'un dolore che bea, non ebbe la sua sanzione, che quando fu detto sacrificio, e quando l'incenso, che nel sacrificio vaporò, fu l'alito di vita che usciva dalle labbra arse d'una vittima volontaria. Nel sacrificio, necessario e dolce, sino all'olocausto, è, per me, l'essenza del cristianesimo. (Pascoli 2005, 90-3)

---

<sup>8</sup> Ov. *fast.* 5.717-18, dove Polluce parla a Giove: «Quod mihi das uni caelum, partire duobus; | dimidium toto munere maius erit»; la traduzione pascoliana del distico è anche in Pascoli 1969, 1633, con il titolo *È più il mezzo che il tutto*. Come è noto, quando Castore morì, Polluce, destinato all'immortalità, pregò il padre Giove di non separarlo dal fratello, e Giove consentì quindi a entrambi di alternarsi, trascorrendo a turno un giorno nell'Olimpo e un giorno agli inferi.

Pascoli ignora o dimentica il precedente erasmiano (ma aggiunge in compenso l'importante attestazione ovidiana, trascurata dall'Olandese), e la sua lettura cristiana della massima si spinge ancora oltre: ma siamo senza dubbio sulla stessa lunghezza d'onda, nella medesima prospettiva 'sincretistica' degli *Adagia*. L'anno seguente, il poeta romagnolo pubblicava sul «Marzocco» il 'conviviale' *Il poeta degli Iloti*, nel quale le lasse IV-VII della prima parte (intitolata *Il giorno*) sono punteggiate da sentenze tratte dagli *Opera et dies* e messe in bocca al vecchio schiavo che accompagna Esiodo nel suo viaggio verso Ascra, portando in spalla il tripode di bronzo da lui appena vinto nella gara poetica di Calcide. La quinta lassa (vv. 73-90) si conclude con questi versi (vv. 85-90):

Egli depose il tripode di bronzo,  
raspò, rinvenne un sottil filo d'acqua.  
Poi dal lavaggio che brillava al sole  
un pane trasse, che v'avea deposto,  
e lo partì col buon Ascreo, dicendo:  
«So ch'è più grande la metà che il tutto».  
(Pascoli 2008, 186-7)<sup>9</sup>

Ben altro è l'Esiodo dannunziano, rivissuto nella consueta chiave estetizzante e superomistica;<sup>10</sup> anche se D'Annunzio, nel *Discorso della siepe* (da lui letto a Pescara il 22 agosto 1897 per sostenere la propria candidatura al parlamento, e pubblicato sulla «Tribuna» il giorno seguente), aveva citato, traducendole alla lettera, due massime dagli *Opera et dies*, tra cui anche quella tanto amata dal Pascoli:

Poiché voi mi avete accolto come un amico nelle vostre case e mi avete offerto i frutti e il pane sul vostro desco, io vi ho ripetuto il consiglio che un antichissimo poeta nominato Esiodo dava a un antichissimo agricoltore nominato Perse: «O Perse, custodisci questo nel tuo spirito. L'invidia, che si rallegra dei mali, non ti distraiga dal lavoro facendoti tender l'orecchio al vocio della piazza» [Hes. *op.* 27-9]. E anche soggiungeva Esiodo: «Insensati coloro che non sanno come talvolta la metà valga meglio del tutto, e come la malva e l'asfodelo sieno un grande bene» (D'Annunzio 2003, 269).<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Il componimento entrò nei *Conviviali* fin dalla prima edizione del 1904.

<sup>10</sup> Cf. Chiummo 2024, 22.

<sup>11</sup> In forma rimaneggiata e abbreviata, il discorso, col titolo *Laude dell'illaudato*, fu poi incluso dal vate nel *Libro ascetico della giovane Italia*, edito nel 1926. Cf. anche Torchio 2008, 45-50.

Pascoli, non per nulla, volle prontamente replicare – dietro lo scherzo di un'apparente approvazione – al discorso dannunziano con una lettera aperta dal titolo *La siepe* pubblicata sempre sulla «Tribuna» in data 30 agosto, contenente al suo interno anche l'omonima poesia in terzine, poi inclusa nella seconda edizione dei *Poemetti* (1900) e quindi nei *Primi poemetti* (1904).<sup>12</sup>

## 2 Pazzo, dunque re

L'adagio 3164 (*My sortitus es*) fa la sua prima comparsa, in forma assai sintetica, nell'aldina:

Ἔλαχες τὸ Μ, id est Μ litera tibi sorte obtigit. Aenigma in stultos; nam Graece μωροὶ hanc initialem habent. Cum aliquando Dionysio Μ in sortibus obvenisset, quidam per iocum ait: Μωρολογεῖς, Διονύσιε. At ille detorquens alio: Μονομαχίσω μὲν οὖν inquit. (ASD, II/7, 126)

Ti è toccata in sorte la lettera M. Il motto si riferisce agli stolti, infatti in greco la parola *moroi* ['stolti'] inizia con questa lettera. Una volta, essendo toccata in sorte a Dionigi la M, qualcuno per scherzo disse: «Matteggi, Dionigi». Ma lui, piegando in altro senso la situazione, disse: «Mi batterò in duello, anzi».<sup>13</sup>

Erasmus si fonda sulla silloge paremiografica di Michele Apostolio, allora inedita, nella quale la risposta conclusiva di Dionigi il Vecchio si legge in realtà nella forma *Μοναρχίσω μὲν οὖν* ('regnerò da solo', 'diventerò re'); è impossibile stabilire se ci si trovi di fronte a un errore di lettura dell'umanista, o se l'errore si trovasse nella copia manoscritta da lui utilizzata. Fatto sta che, venuto poi a conoscenza della fonte greca del detto, ossia i plutarchiani *Regum et imperatorum apophthegmata* (175c), Erasmo aggiunse all'adagio, nell'edizione G (Basilea, Froben, 1528), la parte seguente:

<sup>12</sup> La replica a D'Annunzio si legge da ultimo in Pascoli 2004, 354-7, dove è anche (357-8) la lettera con cui Pascoli, sul «Resto del Carlino» dell'11 settembre, rispose a una poesia polemica il cui autore (che si firmava con lo pseudonimo «Viandante») aveva criticato l'intervento pascoliano.

<sup>13</sup> Ho ritoccato la traduzione di Francesca Paola Di Pasquale («qualcuno per gioco disse: "Parli da stolto, Dionigi". Ma quello, volgendo la situazione a suo favore, rispose: "Monomachéo [comatterò da solo in duello], dunque"»: Erasmo 2013a, 2257), in modo da conservare anche in italiano il *Witz* dell'originale, basato sul ricorrere di due parole di significato del tutto diverso che iniziano con la lettera M.

id est *Singulari proinde certamine depugnabo*. Ad hunc quidem modum refertur in Collectaneis Graecorum, sed mendose, quod liquet ex Plutarcho, qui narrat Dionysium respondisse Μοναρχήσωμεν οὖν, quod interpretes verterunt *Monarchae erimus*, decepti scripturae vicio. Legendum enim Μοναρχήσω μενοῦν, vt μενοῦν sit unica dictio, quae non inferat tantum, sed aduersetur potius. Corrigit enim alterius divinationem et subiicit *Imo potius ero monarcha*; quis enim sic loquitur: «Erimus monarchae»? Ad haec μοναρχήσωμεν non sonat «erimus monarchae», sed «simus monarchae». Postremo, si legas οὖν ut sit inferentis, non corrigentis, quid aliud dicit Donysius quam ideo se fore monarcham, quod stultus esset?<sup>14</sup>

In Plutarco, infatti, l'aneddoto si presenta in questo modo:

Dionisio il vecchio, sorteggiata la M come ordine per salire sulla tribuna a parlare, a un tale che gli diceva: “M come ‘matto’, Dionisio!” [Μωρολογεῖς, Διονύσιε], rispose: “M come ‘monarca’, piuttosto!” [Μοναρχήσω μεν οὖν], e salito a parlare davanti al popolo, fu eletto stratega dei Siracusani.<sup>15</sup>

Come si vede, Erasmo critica i moderni traduttori di Plutarco riguardo alla resa latina della replica di Dionigi, alludendo a Raffaele Regio e a Francesco Filelfo: il primo l'aveva tradotta «Monarchae erimus»;<sup>16</sup> il secondo aveva adattato per comodità il testo originale (sostituendo la D alla M), rispettandone però la sostanza: «Dionysius senior, cum sorte concionatores pro litterarum ordine traherentur, ubi D littera sorti ipsi obvenisset, ad eum qui dixisset “Delyras, Dionysi!”, “Dominabimur ergo!”, respondit».<sup>17</sup> A suo avviso, entrambi avevano sbagliato leggendo nel testo greco Μοναρχήσωμεν οὖν (‘dunque regneremo’), mentre la corretta separazione delle parole imporrebbe di leggere Μοναρχήσω μενοῦν, assegnando alla doppia particella avverbiale μενοῦν un valore non conclusivo-consecutivo (*inferentis*; Filelfo la traduce infatti con *ergo*), ma aversativo-correttivo (*corrigentis*). Non, pertanto: «Dunque saremo sovrani», ma: «Anzi, sarò re».

Alla fine dell'adagio, tuttavia, Erasmo corregge il tiro, ammettendo la possibilità di conferire effettivamente a μενοῦν valore consecuti-

<sup>14</sup> In G fu aggiunta anche la traduzione di Μωρολογεῖς, Διονύσιε: «id est *Stulta loqueris, Dionysi*».

<sup>15</sup> Plutarco 2017, 321.

<sup>16</sup> Regio 1508, f. b4 r: «Dionysius Senior, cum sorte secundum litterarum ordinem populi principes eligerentur, M litteram sortitus est, atque ad eum qui dixerat: “Morio es, o Dionysi!”, “Monarchae erimus!”, inquit».

<sup>17</sup> Filelfo 1483-4, f. h5 v (la *princeps* è del 1471).

vo e conclusivo, come se Dionigi dicesse che diventerà re proprio per il fatto di essere matto: una contraddizione interna, questa, causata probabilmente dall'intenzione di concludere l'adagio con una stoccata anti-principesca, sottolineando la congenita 'follia' dei monarchi e così legando l'apoftegma al proverbio nr. 201 *Aut regem aut fatuum nasci oportere*, uno dei lunghi adagi 'politici', interamente aggiunto nell'edizione B (1515)<sup>18</sup> e ripreso dalla senechiana *Apocolocyntosis*, primamente pubblicata nell'agosto 1513 a Roma. *Apocolocyntosis* fu ristampata da Froben nel 1515 – per le cure di Beato Renano – insieme all'erasmiano *Moriae encomion*, dove naturalmente, all'interno della rassegna dei folli che abbondano nella specie umana, non mancano alcune pagine riservate ai re. D'altronde, nella lettera di dedica dell'*Encomion* a Thomas More, all'altezza dell'edizione del 1514 (Strasburgo, Schürer, 1514 = C) Erasmo aveva inserito anche la satira di Seneca, rivolta contro l'imperatore Claudio, tra i precedenti più o meno remoti del suo elogio della follia:

Verum quos argumenti levitas et ludicrum offendit, cogitent velim non meum hoc exemplum esse, sed idem iam olim a magnis auctoribus factitatum; cum ante tot secula βατραχομομαχίαν luserit Homerus, Maro Culicem et Moretum, Nucem Ovidius; cum Busiriden laudarit Polycrates et huius castigator Isocrates, iniustitiam Glauco, Thersiten et quartanam febrim Favorinus, calvicium Synesius, muscam et parasiticam Lucianus; cum Seneca Claudii luserit ἀποθέωσιν, Plutarchus Grylli cum Ulysse dialogum, Lucianus et Apuleius Asinum, et nescio quis Grunnii Corocottae porcelli testamentum, cuius et divus meminit Hieronymus. (ASD, IV/3, 68)<sup>19</sup>

L'assunto dell'adagio 201 è che i re – antichi e moderni – sono per natura stolti, e la sola speranza per i popoli è di essere governati da filosofi, come auspicava Platone (i veri filosofi, s'intende, che disprezzano i beni inseguiti dal volgo e che hanno opinioni lontane da quelle della maggior parte degli uomini), o di educare ai valori morali e religiosi fin dalla più tenera età colui che è destinato ereditariamente a regnare: come si legge, tra l'altro, anche nel *Convivium*

**18** ASD, II/1, 302-14; e cf. anche Erasmo da Rotterdam 1980, 2-27. In realtà, stando alla distinzione introdotta da Erasmo stesso nei capp. I-II dei *Prolegomena*, l'adagio 201 non è propriamente un proverbio, giacché manca di due suoi requisiti essenziali (l'essere «celebratus» e «vulgo iactatus»): non se conoscono infatti altre attestazioni al di fuori dell'*Apocolocyntosis*; così anche per la risposta di Dionigi (3164), che è in effetti, come sulla scorta di Plutarco lo abbiamo definito a testo, un apoftegma, cioè un detto o una pronta risposta di un personaggio illustre.

**19** Le parti da me evidenziate con il corsivo sono quelle aggiunte nell'edizione C.

*religiosum*,<sup>20</sup> e come Erasmo si propose di fare con la *Institutio principis Christiani*, composta per l'allora sedicenne Carlo d'Asburgo (il futuro Carlo V) nel 1516.

La contraddizione o piuttosto correzione conclusiva dell'adagio 895 non è un caso isolato, e in particolare ricorda quella, certo più stridente, che caratterizza un altro adagio 'politico', il nr. 2601 (*Scarabeus aquilam quaerit*), enormemente ampliato nell'edizione B, dove lo scarabeo acquista valenza positiva (in quanto simbolo 'silenico' di coloro che sotto un aspetto dimesso e vile celano grandi qualità, e per questo sono capaci di opporsi ai potenti e agli arroganti), mentre nella chiusa - recuperata dall'edizione 1508 e giustapposta meccanicamente all'ipertrofica sezione aggiunta - l'animaletto diventa emblema negativo degli omuncoli di meschina condizione che con i loro subdoli inganni, la loro tenace cattiveria e le loro perfide meschinità possono nuocere anche agli uomini magnanimi, i quali dunque devono guardarsi con attenzione da loro.<sup>21</sup> In entrambi i casi, la vis polemica dell'Olandese lo ha portato a trascurare l'interna coerenza argomentativa dell'adagio, sulla quale ha prevalso la volontà di lanciare l'ennesima accusa contro i monarchi del suo tempo.

### 3 La parte della follia. Una falsa 'difficilior' nell'*Encomium Moriae*

Il passo è questo:

Iam haec felicitas, quanquam tum demum perfecta contingit cum animi receptis pristinis corporibus immortalitate donabuntur, tamen quoniam piorum vita nihil aliud est quam illius vitae meditatio ac velut umbra quaedam, fit ut praemii quoque illius aliquando gustum aut odorem aliquem sentiant. Id tametsi minutissima quaedam stillula est ad fontem illum aeternae felicitatis, tamen longe superat universas corporis voluptates, etiam si omnes omnium mortalium deliciae in unum conferantur. Usqueadeo praestant spiritalia corporalibus, invisibilia visibilibus. Hoc nimirum est quod pollicetur propheta: «Oculus non vidit nec auris audivit nec in cor hominis ascenderunt quae praeparavit deus diligentibus se [1 Cor. 2,9]». Atque haec est *Moriae* pars, quae non aufertur commutatione vitae, sed perficitur. (ASD, IV/3, 192-3)

La lezione *Moriae* si trova nelle edizioni A-D (cioè quelle comprese tra le due *principes* - Parigi, Gilles de Gourmont e Jehan Petit, 1511 - e la

<sup>20</sup> ASD, I/3, 243; e cf. ora anche Erasmo da Rotterdam 2017, I, 402.

<sup>21</sup> Cf. Erasmo da Rotterdam 1980, 344 (*Note* della curatrice).



stampa Froben, Basilea, 1515), mentre *Mariae* figura in tutte le successive edizioni uscite durante la vita di Erasmo (E-H), ossia a partire dalla frobeniana del 1516 fino a quella pubblicata dagli eredi di Froben e da Nikolaus Bischoff (Episcopus) nel 1532.<sup>22</sup> Nell'edizione critica, come in tutte le altre edizioni moderne, si legge *Moriae*; ed è questo uno dei rarissimi casi in cui il curatore, Clarence Miller, si distacca dall'ultima stampa uscita vivente l'autore, altrimenti sempre da lui seguita come testo-base. Secondo Miller, infatti, *Mariae* è un errore tipografico insinuatosi nell'edizione del 1516 e poi rimasto nelle successive; questa la sua argomentazione:

The editions do not provide enough evidence to decide with certainty between 'Moriae' and 'Mariae' [...], but 'Moriae', which alludes to *Lc.* 10,42 only indirectly, seems more witty and elegant. Interpreting Mary and Martha (*Lc.* 10,38-42) as allegories of contemplation and action was traditional (Gregory the Great, *Epist.* 5 and 25, Migne *PL* LXXVII, 449 and 877). St. Bernard (*Serm. in assumpt. B. Mariae*, Migne *PL* CLXXXIV, 1004) attributes 'sapientia' to Mary and comes close to Folly in describing Mary's ecstasy. (ASD, IV/3, 193)<sup>23</sup>

In realtà, tutto lascia credere che la lezione buona sia, viceversa, proprio *Mariae*: e ciò per due ragioni. In primo luogo, per quanto Erasmo fosse notoriamente un frettoloso e trascurato editore di sé stesso, e un cattivo correttore delle proprie bozze, pare difficile da ammettere che un tale errore - situato proprio alla fine dell'*Encomion*, e in un luogo particolarmente significativo sul piano concettuale - gli sia sfuggito in ben quattro stampe dell'operetta. Inoltre, e soprattutto, *Mariae* sembra una correzione d'autore, dovuta alla volontà (che ispira anche altri piccoli ritocchi nel testo) di attenuare l'audacia del passo: non va dimenticato che la lezione *Mariae* viene introdotta primamente nell'edizione del 1516, immediatamente a ridosso della polemica scatenatasi intorno all'*Encomion* nel 1514-1515 tra Erasmo e il teologo di Lovanio Maarten van Dorp, e che coinvolge, a difesa dell'Olandese, anche Tommaso Moro.<sup>24</sup> La redazione ori-

<sup>22</sup> Cf. ASD, IV/3, 193 (apparato critico *ad locum*).

<sup>23</sup> E cf. anche l'*Introduction* di Miller (ASD, IV/3, 46 e 53-4).

<sup>24</sup> La polemica, che si sviluppò attraverso due lettere di van Dorp a Erasmo (settembre 1514 e 27 agosto 1515) e due repliche indirizzate al van Dorp da Erasmo (maggio 1515) e dal Moro (21 ottobre 1515), fu originata dall'ed. C dell'*Encomion* (1514), dove - soprattutto nella parte finale - l'Olandese aveva fatto posto ad ulteriori attacchi ai teologi e ai monaci, e aveva introdotto numerose aggiunte a sostegno della propria interpretazione della Bibbia e del cristianesimo come 'follia'; ampliamenti che «resero più caustica la trattazione delle tematiche religiose e ribadirono con chiarezza la dimensione religiosa dell'*Elogio*», conferendogli un carattere di «satira riformatrice e mora-

ginaria, infatti, attuava un'ardita e arguta rivisitazione del noto episodio evangelico di Marta e Maria (*Lc.*, 10 41-2: «Et respondens dixit illi Dominus: "Martha, Martha, sollicita es et turbaris erga pluri-ma. Porro unum est necessarium; Maria enim optimam partem ele-git, quae non auferetur ab ea"»), chiaramente riecheggiato da Era-smo («Atque haec est *Moriae* pars, quae non aufertur commutatione vitae, sed perficitur»), ma con la sostituzione, perfettamente in tono con lo spirito dell'*Elogio* e in particolare della sua ultima parte, di *Moriae* a *Mariae* (cosicché la *Mariae pars* diventava la *Moriae pars*). Per gettare acqua sul fuoco della controversia, e scongiurare le ac-cuse di blasfemia ed eresia (che ben presto, comunque, avrebbero ugualmente colpito l'*Encomion* e il suo autore), è ben comprensibile che Erasmo abbia voluto qui ripristinare la forma esatta della cita-zione evangelica, eliminando l'audace e irriverente gioco di parole *Mariae/Moriae*: cosicché *Mariae* non è una *facilior* insinuatasi in ti-pografia, ma, con ogni probabilità, una correzione d'autore, e come tale - ove, come fa Miller, si pubblichi l'opera secondo l'ultima volon-tà di Erasmo - da promuovere a testo.

D'altronde, a partire da quella del 1515 (Basilea, Froben = D), Era-smo introdusse nell'*Encomion* alcune prudenziali attenuazioni, affida-te sia al testo, sia al commento del Listrio (l'umanista tedesco Gerard Lijster), che fu parzialmente redatto dall'Olandese stesso e che si pre-figgeva di mostrare il carattere non eterodosso dell'opera e di aiutare a leggerla nella giusta prospettiva, ridimensionando la portata dissa-crante di certe affermazioni in apparenza scandalose.<sup>25</sup> L'intervento più significativo si riscontra nel passo seguente: «Ac ne quae sunt infi-nita persequar utque summatim dicam, videtur omnino Christiana reli-gio quandam habere cum aliqua stulticia cognationem minimeque cum sapientia convenire» (*ASD*, IV/3, 189),<sup>26</sup> dove *aliqua* fu aggiunto nell'e-dizione G (Basilea, Froben, 1522) per rendere meno ardita l'afferma-zione e uniformarla ad altre, poco distanti e analogamente attenuate:

age doceamus et illud, felicitatem Christianorum, quam tot labo-ribus expetunt, nihil aliud esse quam *insaniae stulticiaeque genus quoddam*; absit invidia verbis, rem ipsam potius expendite.

lizzatrice» della vita religiosa ed ecclesiale, e scatenando pertanto le critiche e l'osti-lità dei tradizionalisti (cf. Cavallotto in Erasmo da Rotterdam 2004, 59-60, e in gene-rale 75-89; a 304-419 la traduzione italiana delle quattro lettere). Cf. inoltre C.H. Mil-ler, *Introduction* alla sua ed. critica dell'*Encomion*, *ASD*, IV/3, 25-6; Rummel 1989, 1-13.

**25** In questa stampa, non a caso, l'*Encomion* (preceduto dall'*Apocolocyntosis* di Se-neca e dalla *Calvitii laus* di Sinesio) è seguito dalla sopra ricordata lettera apologetica di Erasmo al van Dorp del maggio 1515, come accade in tutte le successive stampe fro-beniane, e anche in molte delle edizioni impresse da altri tipografi dopo quell'anno (cf. Miller, *Introduction*, *ASD*, IV/3, 44-61).

**26** Il corsivo, qui come nelle citazioni che seguono, è mio.

Quod quidem magis perspicuum fiet, si (quemadmodum pollicita sum) paucis demonstraro summum illud praemium [*scil. fidei Christianae*] nihil aliud esse quam *insaniam quandam*. (ASD, IV/3, rispettivamente 190 e 192)

Questi due passi si presentavano così fin dalla prima edizione; ma in quella del 1516 il secondo viene dotato dal Listrio della seguente nota (aggiunta in realtà da Erasmo e assente nella prima redazione del commento, apparsa l'anno precedente):

Raptum et Ecstasim, insaniam vocat, non simpliciter, ne de vulgari insaniam intelligamus, sed quodammodo, et idcirco addidit *quandam*, ne quis, ut sunt morosi et φιλολοιδόροι ['inclinati agli insulti'] quidam, ansam arriperet calumniandi. Candidi lectoris est non vocolam aliquam aucupari quam calumnietur, sed rem ipsam expendere. Quod si quis faciat, quid his rebus sanctius dici potuit aut magis pium?<sup>27</sup>

La correzione di *Moriae* in *Mariae*, dunque, si inserisce perfettamente nella tendenza auto-difensiva che caratterizza le edizioni dell'*Encomion* successive a quella del 1514, nelle quali Erasmo si propone, tra l'altro, di smorzare la descrizione del cristianesimo come una forma di autentica follia: in modo da chiarire come la religione cristiana abbia solo qualche attinenza, indiretta e metaforica, con una particolare forma di follia, ben diversa, ovviamente, dalla comune pazzia che affligge la maggior parte degli uomini.

## Bibliografia

- ASD (1969-). *Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia*. Recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata. Amsterdam: North-Holland Publishing Company; Elsevier.  
I/3 (1972). *Colloquia*.  
II/1-8 (1981-99). *Adagia*.  
II/9 (2005). *Adagiorum collectanea*.  
IV/3 (1979). *Moriae encomion*.  
Beroaldo, F (1493). *Appendix annotamentorum*. In calce a *Commentationes in Suetonium Tranquillum*. Bologna: Benedetto Faelli.  
Cassanmagnago, C. (trad.) (2009). *Esiodo, "Tutte le opere e i frammenti", con la prima traduzione degli scolii. Testo greco a fronte*. Milano: Bompiani.  
Chiummo, C. (2024). *Guida alla lettura di "Myricae" di Pascoli*. Bari: Laterza.

<sup>27</sup> Il passo del Listrio è riportato in nota da Miller (ASD, IV/3, 193), ma omettendo il necessario punto interrogativo finale, che pure è presente nell'originale (rimastami tuttavia inaccessibile l'edizione frobeniana del 1516, ho consultato la sua ristampa del 1519, dove il passo in questione si legge a p. 239).

- D'Annunzio, G. (2003). *Scritti giornalistici*. Vol. 2, 1899-1938. A cura e con una introduzione di A. Andreoli, testi raccolti da G. Zanetti. 2 voll. Milano: Mondadori.
- Erasmus da Rotterdam (1980). *Adagia. Sei saggi politici in forma di proverbi*. A cura di S. Seidel Menchi. Torino: Einaudi.
- Erasmus da Rotterdam (2004). *Elogio della follia. Corrispondenza Dorp-Erasmo Moro*. Introduzione e note di S. Cavallotto. Torino: Paoline Editoriale Libri.
- Erasmus da Rotterdam (2013a). *Adagi*. Prima trad. italiana completa a cura di E. Lelli. Milano: Bompiani.
- Erasmus da Rotterdam (2013b). *Modi di dire. Adagiorum collectanea*. A cura di C. Carena. Torino: Einaudi.
- Erasmus da Rotterdam (2017). *I colloqui*. A cura di L. D'Ascia. 2 voll. Torino: Loescher.
- Esiodo (2009). *Tutte le opere e i frammenti, con la prima traduzione degli scolii. Testo greco a fronte*. Milano: Bompiani.
- Filelfo, F. (1483-84). Plutarci Cheronensis *Apophthegmata ad Traianum Caesarem*, in Francisci Philelphi *Orationes cum quibusdam aliis eiusdem operibus*. Milano: Leonardus Pachel e Uldericus Scinzenzeler.
- Pascoli, G. (1969). *Poesie*. Vol. 4, *Traduzioni e riduzioni*. Milano: Mondadori.
- Pascoli, G. (2004). *Prose disperse*. A cura di G. Capecchi. Lanciano: Carabba.
- Pascoli, G. (2005). *Lecture dell'antico*. A cura di D. Baroncini. Roma: Carocci.
- Pascoli, G. (2008). *Poemi conviviali*. A cura di G. Nava. Torino: Einaudi.
- PL (1844-55). *Patrologia Latina*. Accurante J.-P. Migne. 221 voll. Paris: apud. J.-P. Migne Editorem.
- Plutarco (2017). *Tutti "Moralia"*. *Prima traduzione italiana completa*. Coordinamento di E. Lelli e G. Pisani. Milano: Bompiani.
- Regio, R. (1508). *Plutarci "Regum et imperatorum apophthegmata"*. Raphaelae Regio interprete. Venezia: Giorgio Rusconi.
- Rico, F. (1998). *Il sogno dell'Umanesimo*. Torino: Einaudi. Trad. di: *El sueño del humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Rummell, E. (1989). *Erasmus and His Catholic Critics*. Vol. 1, 1515-1522. 2 voll. Nieuwkoop: De Graaf Publishers.
- Torchio, E. (2008). «Introduzione». *Carteggio Pascoli-D'Annunzio*. A cura di E. Torchio. Bologna: Pàtron, 9-136.
- Tosi, R. (1991). *Dizionario delle sentenze latine e greche*. Milano: Rizzoli.

# Riscontro, fortuna, virtù nel pensiero di Machiavelli dai *Ghiribizzi* al *Principe*

Michela Rusi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** The essay aims to retrace the intellectual path that in Machiavelli's writing connects the *Ghiribizzi* to the *Soderini* to the *Prince*, and to reconstruct the essential moments of a reflection crossed by doubt about man's ability to counteract the events of history.

**Keywords** Ghiribizzi. Prince. Riscontro. Virtus. Fortune.

Il capitolo IX del terzo libro dei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* ripropone, com'è noto, la questione che Machiavelli aveva affrontato nel venticinquesimo del *Principe*, dove aveva costituito la parte centrale e conclusiva che andava a correggere, se non a rovesciare, l'affermazione della capacità da parte dell'uomo di contrastare l'irruzione improvvisa e distruttiva della fortuna con la quale il capitolo si era aperto. Riporto di seguito l'*incipit* dei *Discorsi*, III, IX, e alcuni passaggi da *Principe* XXV, significativi nella direzione indicata:

Io ho considerato più volte come la cagione della trista e della buona fortuna degli uomini è riscontrare il modo del procedere suo con i tempi. Perché e' si vede che gli uomini nelle opere loro procedono, alcuni con impeto, alcuni con rispetto e con cauzione. E perché nell'uno e nell'altro di questi modi si passano e' termini convenienti, non si potendo osservare la vera via, nell'uno e nell'altro si erra. Ma quello viene ad errare meno ed avere

la fortuna prospera che riscontra, come ho detto, con il suo modo il tempo e sempre mai si procede secondo ti sforza la natura. (Machiavelli 1997, 448-9)<sup>1</sup>

Credo ancora che sia felice quello che riscontra il modo del procedere suo con la qualità de' tempi: e similmente sia infelice quello che con il procedere suo si discordano e' tempi. Perché si vede gli uomini, nelle cose che gli conducono al fine quale ciascuno ha innanzi, cioè gloria e ricchezze, procedervi variamente: l'uno con rispetto, l'altro con impeto; l'uno per violenza, l'altro con arte; l'uno con pazienza, l'altro col suo contrario; e ciascuno con questi diversi modi vi può pervenire [...] il che non nasce da altro, se non da la qualità de' tempi che si conformano, o no, col procedere loro [...] Concludo adunque che, variando la fortuna e' tempi e stando gli uomini ne' loro modi ostinati, sono felici mentre concordano insieme e, come discordano, infelici. (Machiavelli 1997, 187-9)

Fra i due testi è possibile osservare un rapporto di specularità: nel *Principe* la trattazione andava a concludersi sostanzialmente negando quanto affermato nei capitoli precedenti – ci tornerò più avanti – dal momento che la categoria del *riscontro* affidava ad un accordo del tutto casuale e imprevedibile fra il temperamento dell'uomo, immodificabile, e il tempo storico nel quale si iscrivono le sue azioni la possibilità di intervenire e incidervi in modo vantaggioso; nel capitolo in questione dei *Discorsi*, invece, l'assunto viene rovesciato nei termini di una constatazione, suggerimento e possibilità già a partire dal titolo: «Come conviene variare co' tempi, volendo sempre avere buona fortuna».<sup>2</sup>

Il motivo di tale inversione di segno trova una spiegazione immediata nella diversità dei regimi politici considerati da Machiavelli nell'*opuscolo* e nei *Discorsi*, dal momento che quanto è impossibile al singolo individuo, il principe – cioè modificare la propria natura –, può invece più facilmente realizzarsi in un ordinamento repubblicano per via dell'alternanza degli uomini al governo, che non risolve peraltro del tutto la questione, che resta imprevedibile, di un 'riscontro' sempre positivo fra tempo storico e natura dell'uomo.

Il rapporto fra i testi in questione va esteso anche ai *Ghiribizzi al Soderini* del 1506: stesso argomento, che devia quasi immediatamente l'attenzione e la riflessione dello scrittore dopo un'iniziale allusione a eventi e conoscenze comuni con il suo interlocutore; stesso procedimento di allegare esempi tratti dalla storia antica e contemporanea per

<sup>1</sup> L'edizione di riferimento per i testi di Machiavelli è quella curata da Corrado Vivanti in due volumi, 1997 e 1999. Per i *Discorsi*, ho tenuto conto anche di Machiavelli 2019<sup>14</sup>, per l'*Introduzione* e le note rispettivamente di Gennaro Sasso e Giorgio Inglese.

<sup>2</sup> Machiavelli 1997, 448.

circostanziare il proprio pensiero; e soprattutto, la presenza delle medesime riflessioni e categorie che continueranno ad essere centrali nel suo pensiero e nella sua scrittura per gli anni a venire; come ad esempio nel seguente caso, che anticipa con precisa evidenza un passaggio cruciale del capitolo XXV del *Principe*: così nella lettera: «e vedendosi con varii governi conseguire una medesima cosa e *diversamente operando* avere *uno medesimo fine*»; così nel *Principe*: «Di qui nasce quello ho detto: che dua, *diversamente operando*, sortiscono el *medesimo effetto*: e dua equalmente operando, l'uno si conduce al suo fine e l'altro no».<sup>3</sup>

Tutto questo è ben noto al lettore di Machiavelli, ma c'è un luogo dei *Ghiribizzi* sul quale vale la pena soffermare l'attenzione perché getta una luce utile ad una rilettura del *Principe*, e anche, mi pare, offre un contributo alla possibilità, o meglio alla necessità, di 'storizzare' il pensiero di Machiavelli: se è indiscutibile la presenza di un nucleo di fondo nella sua riflessione, a partire da dove è possibile retrodatare la conoscenza del suo formarsi,<sup>4</sup> essa non nasce già tutta armata, ma anzi a partire da quel nucleo si sviluppa per riprese e rovesciamenti che mettono in conto la libertà della contraddizione.<sup>5</sup>

Nei *Ghiribizzi*, dunque, dopo avere prodotto una serie di esempi antichi e contemporanei volti a illustrare azioni militari efficaci agendo in modi diversi e talora opposti, Machiavelli scrive:

Sonsi veduti o veggonsi tutti e soprascripti, et infiniti altri che in simili materia si potrebbero allegare, acquistare regni o domarli o cascarne secondo li accidenti; et alle volte quello modo del procedere che acquistando, era laudato, perdendo è vituperato et alle volte dopo una lunga prosperità, perdendo, non se ne incolpa cosa alcuna propria, ma se ne accusa el cielo et la disposizione de' fatti. *Ma donde nasca che le diverse operazioni qualche volta equalmente giovino o equalmente nuochino, io non lo so, ma desiderrei bene saperlo.* (Machiavelli 1999, 137)

Nelle righe successive al passo riportato, egli fornisce al suo corrispondente una proposta di spiegazione nei termini di un azzardo («userò presunzione a dirvi la mia») e di un'opinione del tutto personale fornita come ipotesi, introdotta com'è dal verbo 'credo', che ribadisce la necessità del 'riscontro' a causa della diversità dei temperamenti ricevuti da Natura:

<sup>3</sup> Rispettivamente in Machiavelli 1999, 136 e Machiavelli 1997, 188 (corsivo aggiunto). Vivanti segue l'edizione critica della lettera fornita da Ghiglieri: rinvio alla nota ai *Ghiribizzi* in Machiavelli 1999, 1505-6. Per il *Principe*, ho tenuto conto anche di Machiavelli 1995.

<sup>4</sup> Rinvio a questo proposito a Ginzburg 2003 e 2006.

<sup>5</sup> Cf. Rusi 2010, 24 e nota 20.

*Io credo che* come la natura ha fatto a l'uomo diverso volto, così li abbi fatto diverso ingegno e diversa fantasia. Da questo nasce che ciascuno secondo lo ingegno et fantasia sua si governa. Et perché da l'altro canto e tempi sono varii e li ordini delle cose sono diversi, a colui succedono *ad votum* e suoi desiderii, e quello è felice che riscontra el modo del procedere suo con el tempo, e quello, per opposito, è infelice che si diversifica con le sua azioni da el tempo e da l'ordine delle cose. Donde *può molto bene essere che dua, diversamente operando, abbino uno medesimo fine, perché ciascuno di loro può conformarsi con el riscontro suo, perché e' sono tanto ordini di cose quanti sono province e stati.* (Machiavelli 1999, 137)

Non si tratta semplicemente di osservare costanti e ricorrenze nella scrittura di Machiavelli. I *Ghiribizzi al Soderini* dicono molto di più, e cioè in primo luogo che ci si trova di fronte a un nodo cruciale che l'osservazione degli eventi storici pone alla sua riflessione: quelli offerti dagli esempi antichi di Scipione e Annibale, ma soprattutto quelli ai quali egli ha assistito e assiste direttamente, e non è senza importanza che il riferimento a Giulio II apra e chiuda circolarmente la sequenza della lettera dedicata all'elenco di situazioni storiche che Machiavelli produce a beneficio del suo interlocutore, facendo seguito alla prima citazione dalla medesima che ho sopra riportato: «*e diversamente operando avere uno medesimo fine*; e quello che mancava a questa opinione, le azioni *di questo pontefice* e li effetti loro vi hanno aggiunto»; così in apertura di sequenza, e così in chiusura: «Questo papa, che non ha né stadera né canna in casa, a caso conseguita, e disarmato, quello che con l'ordine e con l'armi difficilmente li doveva riuscire». <sup>6</sup> L'impetuosità di Giulio II nel reagire in una circostanza di grande pericolo per sé doveva evidentemente avere molto colpito Machiavelli che, giusta la datazione della lettera proposta nell'edizione critica, cioè 12 settembre 1506, si trovava in quel momento a Viterbo in legazione al seguito del papa, <sup>7</sup> e che in questi doveva aver visto un esempio contemporaneo di immediata e ardita reazione agli eventi, quanto meno vicino alla *virtus* quale intesa dai Romani, anche se neppure lui avrebbe potuto sottrarsi alla logica casuale del 'riscontro'. <sup>8</sup>

<sup>6</sup> Machiavelli 1999, 136-7.

<sup>7</sup> Inglese in Machiavelli 1995, 166 nota 1 al par. 19 precisa che «M. fu in legazione, presso la corte papale, dal 27 agosto al 28 ottobre». Per le modalità diversamente sfumate con le quali Machiavelli ripercorre di volta in volta le azioni dei personaggi politici da lui analizzate, rinvio a Fournel 2001, 79 ss.

<sup>8</sup> Cf. il seguente passaggio dal capitolo XXV del *Principe*: «Io voglio lasciare stare le altre sua azioni, che tutte sono state simili e tutte gli sono successe bene: e la brevità della vita non li ha lasciato sentire il contrario; perché, se fussino sopravvenuti tem-



Tale nodo cruciale presente nei *Ghiribizzi* consiste essenzialmente in un problema di tipo conoscitivo, che investe cioè la comprensione della realtà da parte di Machiavelli, e la possibilità di ricavarne delle regole, tensione questa che sta a monte della composizione del *Principe* dal momento che la struttura dilemmatica all'interno della quale la regola può iscriversi è presente nella scrittura del Segretario fin dai primi scritti politici.<sup>9</sup> «Io non lo so, ma desidererei bene saperlo»: l'osservazione degli eventi storici da parte dello scrittore si focalizza attorno a questa antitesi, alla quale la volontà normativa intende rispondere costringendo la complessità e contraddittorietà del reale nella logica del procedimento dilemmatico, senza tuttavia potervi riuscire.

È l'antitesi in questione (non lo so/desidererei ben saperlo) che mette in moto e governa, in realtà, la sintassi del *Principe* e che infonde alla struttura sintattica quel suo andamento di pensiero in atto, zigzagante e talora tortuoso, ad analizzare i comportamenti - azioni e reazioni - dei personaggi e degli eventi storici presi in esame.

Risulta di interesse nella direzione indicata la presenza di avverbi con funzione attenuativa già nel capitolo II, che segue la «perentorietà impressiva»<sup>10</sup> del capitolo I, riconducibile senza incertezze alla struttura dilemmatico-propagginata del ragionamento machiavelliano quale individuata da Jean-Jacques Marchand.<sup>11</sup> Ne riproduco di seguito i paragrafi 2 e 3:

Volterrommi *solo* al principato e andrò ritessendo gli orditi soprascritti, e disputerò come questi principati si possono governare e mantenere.

Dico adunque che, negli stati ereditari e assuefatti al sangue del loro principe, sono assai minore difficoltà a mantenergli che ne' nuovi, perché *basta solo non* preterire gli ordini de' suoi antinati e di poi temporeggiare con gli accidenti; in modo che, se tale principe è di ordinaria industria, *sempre* si manterrà nel suo stato, *se non* è una straordinaria ed eccessiva forza che ne lo privi: e privato che ne fia, quantunque di sinistro abbi l'occupatore, lo riacquista. (Machiavelli 1997, 119-20)

Nella sua prima occorrenza l'avverbio *solo* esprime una scelta volta ad escludere un altro argomento, cioè la forma della repubblica, ma la seconda contiene invece un'accezione restrittiva che viene accentuata dall'espressione verbale «basta [...] non», ripresa con una va-

---

pi che fussi bisognato procedere con rispetti, ne seguiva la sua rovina: né mai arebbe deviato da quegli modi alli quali la natura lo inclinava» (Machiavelli 1997, 188-9).

**9** Rinvio a Marchand 1975.

**10** Così Barberi Squarotti 1966, 105.

**11** Cf. Marchand 1975, in particolare 19-23.

riante che non ne muta il senso e attenua la categoricità dell'avverbio *sempre* qualche riga dopo: «se non è una ecc.».

Se l'avverbio *forse* compare nel *Principe* una sola volta, a fronte della rilevante frequenza degli assertivi *sempre* e *mai*,<sup>12</sup> le espressioni del dubbio investono la prosa di Machiavelli a tutti i livelli, sia quello lessicale che quello sintattico: il verbo *credere*, in primo luogo, che già nei *Ghiribizzi* aveva introdotto la spiegazione che lo scrittore si dava dell'impossibilità di fornire regole certe all'agire dell'uomo, del quale nella frase conclusiva la sequenza che ho già riportato veniva ribadita l'appartenenza al mero terreno della possibilità: «*Io credo che [...] Donde può molto bene essere* che dua, diversamente operando, abbino uno medesimo fine, perché ciascuno di loro può conformarsi con el riscontro suo, perché e' sono tanto ordini di cose quanti sono province et stati».

Nel *Principe* il verbo *credere* è presente con diverse accezioni: quella di 'prestare ascolto', 'dare fiducia', quando all'infinito o coniugato al plurale, quindi con valore assoluto;<sup>13</sup> quando invece alla prima persona singolare, esprime dubbio, manifesta un'ipotesi che può non reggere al confronto con la realtà. Propongo un esempio tratto dal capitolo XX, di particolare interesse per l'iterazione ravvicinata del verbo in questione:

Solevano li antichi nostri, e quelli che erano stimati savi, dire come era necessario tenere Pistoia con le parte e Pisa con le fortetze, e per questo nutrivano in qualche terra loro suddita le differenze, per possederle più facilmente. Questo, in quelli tempi che Italia era in uno certo modo bilanciata, doveva essere bene fatto: ma *non credo già* che si possa dare oggi per precetto; *perché io non credo* che le divisioni facessino mai bene alcuno: anzi è necessario, quando el nimico si accosta, che le città divise si perdino subito, perché sempre la parte più debole si aderirà alle forze esterne e l'altra non potrà reggere. Viniziani, mossi *come io credo* da le ragioni soprascritte, nutrivano le sette guelfe e ghibelline nelle città loro suddite. (Machiavelli 1997, 176-7)

All'altezza di questo capitolo, la perentorietà del dettato machiaveliano ha già lasciato progressivamente spazio ad un ritorno della riflessione su posizioni che ricordano quella affidata ai *Ghiribizzi*, ed infatti è pure interessante rileggere l'apertura del medesimo capitolo, nella quale lo scrittore dichiara la necessità di ricorrere a quella che Guicciardini avrebbe definito la *discrezione*:

<sup>12</sup> Ma, come ricorda Jean-Louis Fournel, la contestualizzazione di questi avverbi rileva la presenza in alcuni casi di espressioni che ne attenuano la perentorietà: cf. Fournel 2014, 96 nota 28.

<sup>13</sup> Per l'analisi di queste modalità, rinvio a Rusi 2010.

*Alcuni* principi per tenere sicuramente lo stato hanno disarmati e' loro sudditi; *alcuni* hanno tenuto divise le terre subiette. *Alcuni* hanno nutrito inimicizie contro a sé medesimo; *alcuni altri* si sono volti a guadagnarsi quegli che gli erano sospetti nel principio del suo stato. *Alcuni* hanno edificato fortezze; *alcuni* le hanno ruinate e destrutte. E benché di tutte queste cose non si possa dare determinata sentenza, se non si viene a' particolari di quegli stati dove si avessi a pigliare alcuna simile deliberazione, nondimanco io parlerò in quello modo largo che la materia per sé medesima sopporta. (Machiavelli 1997, 175-6)

La modalità oppositiva è diventata elencazione di modi opposti dell'agire nel campo della politica, volti però a raggiungere le medesime finalità; già nel capitolo III, tuttavia, Machiavelli aveva espresso mediante chiasmo l'equivalenza dei contrari, in una realtà che non poteva essere controllata dalla polarità dilemmatica: «perché il tempo si caccia innanzi ogni cosa, e può condurre seco *bene come male e male come bene*». (Machiavelli 1997, 124)

Importa anche osservare nei paragrafi dello stesso capitolo immediatamente precedenti a quello appena riportato, il ritorno a breve distanza dell'espressione 'prevedere discosto', secondo la modalità ripetitiva che è uno degli aspetti propri della prosa di Machiavelli. Riporto di seguito il passaggio:

Perché e' romani feciono in questi casi quello che tutti e' principi savi debbono fare: e' quali non solamente hanno ad havere riguardo alli scandoli presenti, ma a' futuri, e a quelli con ogni industria ovviare; perché, *prevedendosi discosto*, vi si rimedia facilmente, ma, aspettando che ti si appressino, la medicina non è a tempo, perché la malattia è diventata incurabile; e interviene di questa, come dicono e' fisici dello etico, che nel principio del suo male è facile a curare e difficile a conoscere: ma nel progresso del tempo, non la avendo nel principio conosciuta né medicata, diventa facile a conoscere e difficile a curare. Così interviene nelle cose di stato: perché *conoscendo discosto*, il che non è dato se non a uno *prudente*, e' mali che nascono in quello si guariscono presto; ma quando, per non gli avere conosciuti, si lasciano crescere in modo che ognuno gli conosce, non vi è più rimedio.

Però e' romani, *veggendo discosto* gl'inconvenienti, vi rimedioro sempre, e non gli lascioro mai seguire per fuggire una guerra, perché sapevano che la guerra non si lieva, ma si differisce a vantaggio di altri [...] Né piacque mai loro quello che è tutto di in bocca de' savi de' nostri tempi, di godere il beneficio del tempo, ma sì bene quello della *virtù e prudenza* loro. (Machiavelli 1997, 124)

Secondo Machiavelli «la prudenza consiste in sapere conoscere le qualità delli inconvenienti e pigliare el men tristo per buono» (Machiavelli 1997, 181): nella sequenza riportata, ai 'principi savi' è riconosciuta la capacità di 'prevedere discosto', però tale capacità viene riservata solo «a uno prudente». I romani invece lo furono sempre, per la loro capacità di analizzare la situazione e prendere decisioni con rapidità invece di «godere il beneficio del tempo».

Neppure l'essere stato «prudente e virtuoso uomo», però, aveva potuto evitare a Cesare Borgia l'errore che gli sarebbe stato fatale: all'avverbio *solo/solamente* Machiavelli affida nel capitolo VII il proprio lapidario giudizio su tale errore, in due paragrafi ravvicinati (il 42 e il 44) che portano a conclusione un capitolo tendenzialmente digressivo, nel quale lo scrittore accumula in una prima parte la descrizione dei modi attraverso i quali il Borgia aveva saputo costruire la propria potenza, che raggiunge una sorta di *climax* nella ferocia dell'uccisione di Ramiro de Lorqua, suo maggiordomo divenuto governatore della Romagna nel 1501. A partire dal paragrafo 29, all'incirca a metà del capitolo, dall'avversativa che segnala la ripresa del filo del discorso dopo l'ultima digressione - «Ma torniamo donde noi partimmo» - prende avvio la parte discendente della parabola del Valentino, scandita dal ritorno del *ma* per tre blocchi narrativi, e dagli avverbi *solo/solamente* nelle ultime battute, che registrano però rispettivamente due fattori diversi: uno è l'intervento dell'imprevisto - la malattia e la morte precoce del padre («e *solo* si oppose alli sua disegni la brevità della vita di Alessandro e la sua malattia») (Machiavelli 1997, 137-8) - l'altro è quello che fu il vero e proprio errore del Valentino, definibile come un difetto nella prudenza, cioè il non aver impedito l'elezione al pontificato di Giulio II, e il non aver saputo antivederne le conseguenze per sé fatali.

Virtù e prudenza, capacità di analizzare e prevedere discosto, e reazione immediata: nel capitolo XXV tali capacità che devono essere proprie dell'uomo politico cadono di fronte all'evidenza che la natura umana è imm modificabile e non patisce la possibilità di cambiare in base al variare delle contingenze, in quello che è il punto di arrivo di un ragionamento più che lo sconvolgimento improvviso di un sistema,<sup>14</sup> ma si potrebbe anche dire in quello che è il ritorno del pensiero al punto di partenza, volendo assumere come tale i *Ghiribizzi*.

Profondamente 'monotona' - secondo l'accezione paveseiana del termine -<sup>15</sup> nel tornare delle stesse categorie, esempi, nuclei di pensiero, la scrittura di Machiavelli si confronta ad un tempo con la con-

<sup>14</sup> Come invece ritiene Ruggiero 2015, 16: «Senonché, giunti quasi al termine dell'opuscolo, un elemento di imprevedibilità, uno scarto irrazionale, viene a sconvolgere il sistema e sembra vanificare il tentativo di esercitare con successo l'interpretazione dell'agire politico per via analogica» (ma si legga tutta l'*Introduzione*, 13-26).

<sup>15</sup> Cf. Pavese 1962, 338.

tingenza e l'imprevedibile mutevolezza degli eventi rispetto alla quale il 'prevedere discosto' può fare ben poco, e con la volontà di trarre dall'esperienza dei parametri certi per 'l'arte della politica'.<sup>16</sup>

Surrogato dell'agire politico dal quale è stato allontanato, lo scrittore sostituisce l'azione concreta con quella della scrittura che è essa stessa azione di ordine intellettuale, per il suo inseguire i fatti della storia, contemporanea soprattutto ma non solo, le svolte improvvise, gli errori dell'uomo, impari, anche quando sorretto da virtù, a contrastare la fortuna.

Si tratta di una prosa moderna e anti-umanista,<sup>17</sup> che all'imprevedibilità del riscontro fra uomini e tempi non può neppure, in realtà, opporre la *virtus* romana, se ad essa allude l'immagine che conclude il capitolo XXV del *Principe*, perché la Fortuna come donna da afferrare per i capelli riserva la propria disponibilità solo ai giovani, qual è il destinatario dell'*opuscolo*, cioè il giovane Lorenzo.

Erede della romanità nel suo reincarnare la figura e il ruolo dello 'storico senatore',<sup>18</sup> perciò vicino non a Livio ma piuttosto a Sallustio e Tacito, con quest'ultimo Machiavelli condivide anche il fraintendimento, le letture oblique, e la condanna, che ne accompagnarono per secoli la sfortuna critica.<sup>19</sup> Capaci entrambi di guardare in faccia la complessità della realtà, allo scrittore fiorentino si può forse applicare quanto Vico scrisse di Tacito, e cioè che «contempla l'uomo qual è» e «discende a tutti i consigli dell'utilità perché tra gl'infiniti irregolari eventi della malizia e della fortuna si conduca a bene l'uom sapiente di pratica».<sup>20</sup>

## Bibliografia

- Bàrberi Squarotti, G. (1966). *La forma tragica del "Principe" e altri saggi sul Machiavelli*. Firenze: Olschki.
- Fournel, J.-L. (2001). «Frontiere e ambiguità nella lingua del *Principe*: condensamenti e diffusione del significato». Pontremoli, A. (a cura di), *La lingua e le lingue di Machiavelli = Atti del Convegno internazionale di studi* (Torino, 2-4 dicembre 1999). Firenze: Olschki, 71-85.
- Fournel, J.-L. (2014). «Is the *Prince* really a Political Treatise? A Discussion of Machiavelli's Motivations for Writing *The Prince*». *Italian Culture*, 32(2), 85-97.

<sup>16</sup> Sulla concezione della politica come *arte* nell'accezione aristotelico-tomistica del termine, cf. Ginzburg 2003 e Singleton 1953.

<sup>17</sup> Si veda la lettura della prosa machiavelliana che, a partire da un altro punto di vista ne fa Fournel 2001 e 2014; sul lessico di Machiavelli rinvio ancora a Fournel 2016.

<sup>18</sup> Secondo la definizione di Syme 1959 (il saggio al quale mi riferisco, *Livy and Augustus*, è successivamente confluito in Syme 1979, 400-54).

<sup>19</sup> Sulla fortuna di Machiavelli, mi limito a rinviare al bel volume di Procacci 1965.

<sup>20</sup> Vico 1976<sup>2</sup>, 80.

- Fournel, J.-L. (2016). «I tempi delle parole nella prosa machiavelliana: considerazioni su tre storie incrociate». Ruggiero, R. (a cura di), *Lessico ed etica nella tradizione italiana di primo Cinquecento*. Lecce: Pensa, 123-38.
- Ginzburg, C. (2003). «Machiavelli, l'eccezione e la regola: linee di una ricerca in corso». *Quaderni storici*, 38(1), 195-213.
- Ginzburg, C. (2006). «Diventare Machiavelli. Per una nuova lettura dei *Ghiribizzi al Soderini*». *Quaderni storici*, 41(1), 151-64.
- Machiavelli, N. (1995). *Il Principe*. Nuova edizione a cura di G. Inglese. Torino: Einaudi.
- Machiavelli, N. (1997). *Opere*. A cura di C. Vivanti, vol. 1. Torino: Einaudi; Gallimard.
- Machiavelli, N. (1999). *Opere*. A cura di C. Vivanti, vol. 2. Torino: Einaudi; Gallimard.
- Machiavelli, N. (2019<sup>14</sup>). *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*. Introduzione di G. Sasso. Premessa al testo e note di G. Inglese. Milano: BUR Rizzoli.
- Marchand, J.-J. (1975). *Niccolò Machiavelli. I primi scritti politici (1499-1512): nascita di un pensiero e di uno stile*. Padova: Antenore.
- Pavese, C. (1962). «Raccontare è monotono». *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 335-40.
- Procacci, G. (1965). *Studi sulla fortuna del Machiavelli*. Roma: Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea.
- Rusi, M. (2010). *Modi del dubbio, antitesi e paradossi tragici nel "Principe" di Machiavelli*. D'Antuono, N.; Vianello, V. (a cura di), *Saggi e ricerche di letteratura italiana*. Bologna: Edizioni Millennium, 21-8.
- Singleton, C. (1953). «The Perspective of Art». *The Kenyon Review*, 15, 169-89.
- Syme, R. (1959). «Livy and Augustus». *Harvard Studies in Classical Philology*, 64, 27-87.
- Syme, R. (1979). «Livy and Augustus». *Roman Papers*, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 400-54.
- Vico, G. (1976<sup>2</sup>). *La Scienza Nuova e altri scritti*. A cura di N. Abbagnano. Torino: UTET.

«L'umanesimo della parola»

Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli

a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

# Da un volgare all'altro

## La novella in veneziano negli *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone* di Lionardo Salviati (*Dec. 1.9*)

Alessio Cotugno

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This contribution studies the Venetian version of the novella of the King of Cyprus (*Decameron 1.9*) included in the first volume of the *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone* by Lionardo Salviati (Venice, Guerra, 1584). In the first part, the essay frames this Salviatian experiment in the vein of 'horizontal' translations of the *Decameron*, in modern Italian or in another Italomance variety. It then goes on to reconstruct the objectives and cultural premises of the anti-dialectal offensive promoted by Salviati, which can be traced back to the controversy between Italianists and Florentineists, which involves personalities such as Giangiorgio Trissino, Lodovico Martelli and Benedetto Varchi. Finally, the Venetian version is analysed from a linguistic point of view, paying particular attention to phraseology and vocabulary: a transcription is offered in the Appendix, followed by a selective glossary of popular register words and expressions.

**Keywords** Lionardo Salviati. Giovanni Boccaccio. Translation. Venetian language. Benedetto Varchi. Lodovico Martelli.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 La novella del Re di Cipro tradotta «in dodici volgari d'Italia»: premesse culturali e obiettivi linguistici. – 3 La versione veneziana.

Ma la pronuncia intera e certa non è d'alcun popolo. E quantunque il Salviati ne' suoi avvertimenti tentasse di trovarla nella sola Firenze, pure gli mancò l'argomento. Perché non avendo seco la verità, ne fece bugiarda prova. Traducendo pertanto una novella del Boccaccio in vari dialetti italiani, volle mostrare che in ogni dialetto la favella si mutava, e nel solo fiorentino stavasi come il Boccaccio la scrisse. E se ciò avesse eseguito direttamente, avrebbe fatta buona prova della sua sentenza. Ma egli usò quest'arte: che a mostrare le favelle delle provincie Italiche ne tolse le plebee: e a mostrare la fiorentina ne scelse l'illustre. Mentre di tutte egli dovea prendere o l'illustre o il plebeo: e con eguali arme venire in campo.

Giulio Perticari, *Dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno il Volgare Eloquio*

[...] roba sinceramente plebea.

Giuseppina Fumagalli, *La fortuna dell'«Orlando Furioso» in Italia nel secolo XVI*

## 1 Introduzione

In un celebre saggio intitolato *Aspetti linguistici della traduzione* (1966), Roman Jakobson proponeva di distinguere tre tipologie di attività versoria: alla traduzione esolinguistica (o interlinguistica), intesa come un'interpretazione di segni verbali per mezzo di un'altra lingua, egli affiancava così la traduzione endolinguistica (o intralinguistica), consistente nell'interpretazione di segni verbali per mezzo di altri segni della stessa lingua, e la traduzione intersemiotica (o trasmutazione), che consiste nell'interpretazione di segni verbali per mezzo di sistemi segnici non verbali.<sup>1</sup>

Nella prospettiva di Jakobson, solamente il primo tipo va identificato con ciò che comunemente si intende per 'traduzione'. Al secondo tipo egli assegnava la denominazione alternativa 'riformulazione' o *rewording*, alla quale è possibile ricondurre (con un certo margine di flessibilità) i casi di traduzione da un volgare (italiano) all'altro, diffe-

---

Mi auguro che la materia di questo contributo, decameroniana e veneziana insieme, intersechi la biografia scientifica e quella senz'aggettivi (nella quale la prima va da sé è compresa) del celebrato e possa giustificare, almeno in parte, la distanza del baricentro cinquecentesco dai nuclei privilegiati delle sue ricerche. Questo lavoro è parte di una ricerca più ampia, che sfocerà in una monografia sull'attività versoria nel Cinquecento italiano, di prossima uscita presso il Mulino (A. Cotugno, *L'italiano nel secolo delle traduzioni. Esperienze linguistiche del Cinquecento*). Sono grato a Daniele Baglioni e ad Elisa Curti per aver letto e commentato una prima versione di queste pagine. Avverto infine che il presente saggio è stato consegnato prima dell'uscita dell'edizione del I e del II volume degli *Avvertimenti* salviatiani (Salviati 2022) a cura, rispettivamente, di Marco Gargiulo e di Francesca Cialdini, di cui non si è pertanto potuto tener conto.

**1** Si legge in Jakobson 1966, 57. Cf. inoltre Tesi 2009, 214 ss.



rente sul piano diacronico o diatopico:<sup>2</sup> un fenomeno che, a sua volta, può essere inquadrato come una sottospecie di traduzione 'orizzontale', secondo la nota distinzione elaborata da Gianfranco Folena.<sup>3</sup>

In virtù della sua tradizione e della sua fortuna straordinarie, il *Decameron* finisce per esaurire inevitabilmente la casistica appena presentata: tralasciando i casi di traduzione propriamente detta (sarà appena il caso di richiamare il latinizzamento petrarchesco della novella di Griselda)<sup>4</sup> o di traduzione intersemiotica,<sup>5</sup> interessa qui soffermarsi sulla tipologia endolingua.

Come osserva Eco (2003, 226), sotto questa rubrica «sta una immensa varietà di tipi di interpretazione». Nel filone delle 'traduzioni' del capolavoro boccacciano potrebbe così rientrare a buon diritto un rifacimento come quello di Michele Mari, che, nel racconto *Il falcone* (Mari 2021, 43-52), offre una sorta di continuazione della novella di Federigo degli Alberighi, nella quale sul testo boccacciano, di cui viene riprodotto l'inizio, innesta un nuovo svolgimento; un espediente tipografico (il carattere corsivo) distingue l'originale di Boccaccio dal *pastiche* di Mari, molto aderente alla veste linguistica dell'autore imitato.

Più lontano dal polo del rifacimento-riscrittura, nel filone delle traduzioni del capolavoro boccacciano in un italiano più moderno rientra senz'altro l'originale esperimento linguistico di Aldo Busi,<sup>6</sup> preceduto di qualche secolo da quei «test di riscrittura» accompagnati da osservazioni sintattico-testuali sul *Decameron*<sup>7</sup> con cui nella sua *An-*

---

2 Per quanto concerne quest'ultimo, il panorama è assai variegato. Resta senz'altro valido il quadro dipinto a suo tempo da Segre 1963, 383-412, che sottolineava (399-400) come il Cinquecento registri il sorgere delle letterature dialettali, volte a «portare l'accento del gusto locale nell'espressione letteraria (per esempio nelle troppo diffuse traduzioni della Commedia, del Furioso, della Liberata)» e a «collegarsi più direttamente al senso familiare, sentimentale della vita [...] con una possibile biforcazione verso l'idillio, il sentimentalismo, oppure verso la satira, l'improperio, la rudezza». Bisogna invece attendere il Seicento per imbattersi in un numero consistente di rivendicazioni dell'importanza delle parlate locali, in contrapposizione alla varietà toscano-fiorentina: cf. Marazzini 1993, 85-6, su opere quali il *Varon Milanès de la lengua de Milan* e *Prisian da Milan de la parnoncia milanese* (1606) di Giovanni Capis e di Giovanni Ambrogio Biffi, il *Discorso della lingua bolognese* (1629) di Adriano Banchieri, il *Vocabolista bolognese* (1660) di Ovidio Montalbani, *L'Eccellenza della lingua napoletana con la maggioranza alla Toscana* (1662) di Partenio Tosco e i due *Discorsi della lingua volgare* (siciliana) (1660 e 1662) di Antonio Mirello Mora.

3 Folena 1991; su questa categoria vedi anche Fournel; Paccagnella, «Premessa» a Gregori 2016, 9-22.

4 Cf. Boccaccio, Petrarca 1992 e, da ultimo, Geri 2021.

5 Limitatamente al periodo compreso fra Tre e Quattrocento, è d'obbligo il rinvio a Branca 1999.

6 Boccaccio, Busi 1993 (a Busi si deve anche una traduzione del *Parlamento* e del *Bilora* di Ruzante [2007], su cui cf. D'Onghia 2009).

7 Tesi 2005, 21.

*ticrusca* (1612) il 'modernista' Paolo Beni intendeva reagire alla «tirannia del toscano dialetto»<sup>8</sup> imposta dal purismo cruscante e così dimostrare, facendo emergere differenze strutturali e discontinuità dello stile periodico cinquecentesco rispetto ai modelli trecenteschi, la superiorità della lingua moderna su quella antica.<sup>9</sup> In un'opera di poco successiva, *Il Cavalcanti* (1614), questo confronto trova il massimo sviluppo: qui viene offerta la riscrittura integrale della nona novella della prima giornata del *Decameron* (quella del re di Cipro e della Gentildonna di Guascogna) in un italiano agile e moderno, lontano dal toscano quel tanto che basta per non appiattirvisi, conformemente all'ideale dell'autore.

Una tale scelta non era casuale: questa novella non solo è la più breve del capolavoro boccacciano (una caratteristica che la rendeva evidentemente adatta a tale applicazione), ma era anche già stata presa come campione da Lionardo Salviati che, nel primo dei due volumi degli *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone* (Venezia: Guerra, 1584),<sup>10</sup> l'aveva fatta tradurre «in dodici volgari d'Italia» dai rispettivi «abitatori», lasciati nell'anonimato, a partire dal testo 'purgato' curato due anni prima da lui:<sup>11</sup> si tratta della seconda «rassetatura» dopo quella di Vincenzo Borghini (1573),<sup>12</sup> della quale ebbe maggior fortuna (se ne conta una decina di ristampe nell'arco di mezzo secolo).<sup>13</sup>

Le dodici varietà diatopiche di cui il lettore degli *Avvertimenti* si trova «per suo diporto» a compiere una «piacevole sperienza» sono (nell'ordine di presentazione) il bergamasco, il veneziano, il friulano, l'istriano, il padovano, il genovese, il mantovano, il milanese, il napoletano, il bolognese, il perugino e, infine, il fiorentino di mercato vecchio, di cui veniva mostrata la superiorità rispetto a tutti gli altri (fatta eccezione, naturalmente, per l'originale trecentesco).<sup>14</sup>

Per quest'ultima versione Salviati fornisce eccezionalmente un identikit dell'autore: si tratta di «un de' nostri idioti» che «il libro

**8** Vitale 1978, 180.

**9** Si rimanda a Beni 1982. Cf. inoltre Faithfull 1962.

**10** Il secondo volume vide la luce a Firenze, per i tipi giuntini, nel 1586. L'opera fu ristampata a Venezia nella raccolta *Degli autori del ben parlare per secolari e religiosi all'interno degli Operum Graecorum, Latinorum et Italarum Rhetorum tomi octo* (Venezia: Salicata, 1644-5); nel 1712, a Napoli, nella Stamperia di Bernardo-Michele Raillard; nei volumi II e IV delle *Opere del cavaliere Lionardo Salviati* pubblicate a Milano nel 1810 dalla Società Tipografica de' Classici Italiani. Una scelta di brani tratti dal secondo libro del vol. I è pubblicata in Pozzi 1988, 802 ss. Su Salviati vedi Gigante 2017; Maraschio 1985 e 2011.

**11** Boccaccio 1582 (nell'ottobre dello stesso anno venne pubblicata una ristampa).

**12** Boccaccio 1573.

**13** Cf. Finco 2014.

**14** Come osserva Finco 2014, 315, appaiono significative «l'assenza di Roma e l'omologazione dei dialetti meridionali a quello della capitale del Regno di Napoli».

delle novelle non ha letto giammai». <sup>15</sup> In tal modo, nonostante tale abbassamento socioculturale, al «domestico linguaggio del nostro moderno popolo [si riferisce naturalmente ai fiorentini]» veniva riconosciuta la superiorità sulle altre undici varietà; una tale vittoria risultava schiacciante ed era dovuta all'intrinseca «dolcezza» del fiorentino senz'aggettivi e alla vicinanza della varietà palata dal volgo al modello scritto trecentesco, fatta salva la superiorità di quest'ultimo, dalla cui perfezione lo separava un numero di «scorrezioni» - «cinque o sei» - certamente limitato a paragone degli altri volgari ma in ogni caso sufficiente a certificare la superiorità della fase aurea. <sup>16</sup>

Questa impresa salviatiana venne ripresa, a quasi tre secoli di distanza e muovendo da presupposti del tutto differenti, dal bibliofilo livornese Giovanni Papanti che, per celebrare il cinquecentenario della morte di Boccaccio (1875), raccolse in un corposo volume intitolato *I parlari italiani in Certaldo* le traduzioni della stessa novella decameroniana nei dialetti di 704 località italiane, ripubblicando, nella prima sezione, anche i testi dialettali degli *Avvertimenti* salviatiani, corredati di note linguistiche firmate dai diversi esperti delle varietà dialettali rappresentate nel libro. <sup>17</sup>

## 2 La novella del Re di Cipro tradotta «in dodici volgari d'Italia»: premesse culturali e obiettivi linguistici

Se di quell'Italia che aveva finalmente raggiunto l'unità politica Papanti poteva così valorizzare la pluralità linguistica e insieme il saldo baricentro toscano, l'inchiesta dialettologica *avant la lettre* promossa da Salviati, d'altra parte, è espressione di un'«offensiva antidialettale». <sup>18</sup> Attraverso tale operazione Salviati intendeva offrire un sostegno sul piano della prassi linguistica (una sorta di dimostrazione) alle sue tesi a favore della superiorità del fiorentino trecentesco ma anche cinquecentesco, secondo quella caratteristica sintesi fra arcaismo bembesco e rivalutazione del fiorentino coevo che emerge negli *Avvertimenti* stessi e, prima ancora, nell'*Orazione* [...] *nella quale si dimostra la Fiorentina favella e i fiorentini autori essere a tutte l'altre lingue, così antiche come moderne, e a tutti gli altri scrittori di qual si voglia lingua di gran lunga superiori*, pronunciata nell'aprile del 1564 presso l'Accademia fiorentina e pubblicata

<sup>15</sup> Salviati 1584, 147.

<sup>16</sup> Si cita da Pozzi 1988, 856 (e cf., sempre negli *Avvertimenti*, il cap. x del I libro, *Se nel tempo del Boccaccio erano nel popolo di Firenze le medesime, simili scorrezioni di favella, che vi sono oggi*).

<sup>17</sup> Cf. Papanti 1972.

<sup>18</sup> Così Marazzini 1993, 85-6.

in quello stesso anno a Firenze, presso i Giunti.<sup>19</sup> Qui trovava compimento quell'originale e ardita assimilazione delle istanze linguistiche e retoriche di Pietro Bembo<sup>20</sup> da parte degli ambienti fiorentini, il cui principale promotore fu Benedetto Varchi.

È con l'*Orazione* funebre recitata da Varchi all'Accademia fiorentina il 27 febbraio 1547 e stampata pochi giorni dopo per i tipi del Doni<sup>21</sup> che prende ufficialmente avvio quell'opera di acclimatamento della figura e delle idee linguistiche bembiane che sarebbe culminata nell'edizione torrentiniana delle *Prose*, di due anni successiva, e soprattutto nell'*Hercolano*, pubblicato postumo (1570).

Proprio in un passo di quest'opera viene avanzata l'idea di un confronto fra opere scritte nei diversi volgari d'Italia - incluso il fiorentino contemporaneo - da parte di scriventi non istruiti (*persone idiote*), allo scopo di verificare quale risultasse maggiormente affine alla lingua delle tre corone:<sup>22</sup>

CONTE. Havete voi esemplo nessuno alle mani, mediante il quale si dimostrasse così grossamente ancora a gli huomini tondi ['stolti'] che Dante e gli altri scrissero in lingua fiorentina?

VARCHI. Piglinsi le loro opere, e leggansi alle persone idiote e per tutti i contadi di Toscana e di tutta Italia, e vedrassi manifestamente che elle saranno di gran lunga meglio intese in quegli di Toscana, e particolarmente in quello di Firenze, che in ciascuno degli altri; dico non quanto alla dottrina, ma quanto alle parole, e alle maniere del favellare. Conte. Messer Lodovico Martegli usò cotesto argomento proprio contra il Trissino; ma egli nel *Castellano lo niega, affermando che le donne di Lombardia intendeano meglio il Petrarca che le fiorentine; che rispondete voi?* Varchi. Che egli scambiò i dadi; [...]. Il Martello intende naturalmente e degli idioti ['persone non istruite'] e de' contadini, e il Trissino piglia le gentildonne e quelle che l'haveano studiato; che bene gli harebbe, secondo che io penso, conceduto il Martello che più s'attendeva, e massimamente in quel tempo, alla lingua fiorentina in Lombardia e meglio s'intendea da alcuno particolare che in Firenze comunemente. Ma facciasi una

**19** Sono le stesse premesse che giustificheranno l'accoglimento, nella prima edizione del *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612), accanto ai classici trecenteschi, di autori moderni (cioè del Cinquecento) particolarmente in linea con i precetti bembeschi - fra i quali lo stesso Salviati (è un punto, com'è noto, sul quale diresse le sue critiche il già richiamato Paolo Beni).

**20** A un momento significativo del bembismo postumo (tra Veneto e Toscana) è dedicato Cotugno (cfs).

**21** Mi permetto di rinviare ancora a Cotugno (cfs), anche per la bibliografia sull'orazione varchiana.

**22** Varchi 1995, 478.

cosa la quale potrà sgannarli tutti; piglinsi scritte o in prosa o in verso scritte naturalmente e da persone idiote di tutta Italia, e veggasi poi quali s'avvicinano più a quelle de' tre maggiori nostri e migliori: o sì veramente coloro che dicono che la lingua è italiana scrivano o in verso o in prosa, ciascuno nella sua propria lingua natiia, e allhora vedranno qual differenza sia da l'una all'altra e da ciascuna di loro a quelle eziandio degli idioti fiorentini, ancora quando scrivono o dicono all'improvviso. Io non voglio por qui gli essempli d'alcuni componimenti che io ho di diverse lingue italiane, sì per non parere di voler contraffare ['imitare'] in cosa non necessaria i zanni ['servi (nella commedia dell'arte), buffoni'], e sì perché io credo che ciascuno s'immagini e vegga coll'animo quello che io non dicendo mostro per avventura meglio che se io lo dicessi.

Varchi, tuttavia, ben si guarda dallo sviluppare tale confronto, ma si limita piuttosto a decretare ciò che ai suoi occhi risultava evidente, vale a dire il primato del fiorentino contemporaneo (anche nelle varietà diastraticamente più basse). Come si ricava dal passo citato, questa idea di un confronto tra il fiorentino moderno e gli altri volgari d'Italia basato sul grado di comprensione della lingua delle Tre Corone viene ripresa dalla precocissima *Risposta all'Epistola del Trissino delle lettere nuovamente aggiunte alla lingua volgar fiorentina* di Lodovico Martelli (stampata a Firenze, senza indicazione né di data né di stampatore).

Proprio la questione dell'intelligibilità della lingua delle Tre Corone, già toccata da Machiavelli e da Tolomei (che alla difficoltà di Dante e di Petrarca contrapponeva la maggior facilità di Boccaccio),<sup>23</sup> e ripresa dal Trissino nel *Castellano*, è alla base del vivace scambio fra quest'ultimo e Alessandro de' Pazzi nel *Dialogo della volgar lingua*<sup>24</sup> dell'umanista bellunese Pierio Valeriano (Giovanni Pietro Dalle Fosse),<sup>25</sup> nel quale viene ribaltata: qui, infatti, è il vicentino

**23** Su questo punto vedi Cortelazzo 1980, 53-4; cf. anche Cortelazzo 1993, 541.

**24** Del testo sono state identificate due redazioni, entrambe pubblicate postume (O. Castellani Polidori, «Introduzione» a Tolomei 1974, 28-31): secondo Vianello 1993, la prima, risalente al 1524 e precedente l'uscita delle *Prose della volgar lingua*, sarebbe quella pubblicata nel 1813, con il titolo di *Dialogo sopra le lingue volgari: quale sia più conveniente di usare*, in appendice alla *Storia dei letterati e degli artisti del Dipartimento della Piave* di Stefano Ticozzi (ristampata nel 1829 e nel 1842, a Milano); la seconda, risalente al 1529-30, che presuppone la conoscenza del capolavoro bembiano, è identificabile nell'editio princeps, pubblicata nel 1620. Quest'ultima è alla base dell'edizione curata da Pozzi 1988 ed è riprodotta in Giordano 2015. Fra i principali contributi su questo testo cf. Floriani 1978 e 1980.

**25** Sulla vita e le opere del Valeriano sono fondamentali Lettere 1986; Pastore Stocchi 2001; Pellegrini 2002; Rozzo 2004; Gouwens 2008.

Trissino - alle cui posizioni l'autore si riallaccia -<sup>26</sup> a dimostrare al fiorentino Pazzi che egli (come i suoi concittadini) non è in grado di leggere il *Canzoniere* e, sul piano più generale, che il fiorentino vivo parlato non coincideva con la lingua del capolavoro petrarchesco, che per Trissino rappresenta la realizzazione esemplare di un volgare letterario italiano comune, modellato sul latino.<sup>27</sup>

Tale accusa mossa ai fiorentini di non sapere leggere i classici della loro tradizione linguistico-letteraria - una tradizione di cui essi rivendicavano la legittima l'eredità e, con essa, la continuità ininterrotta, senza strappi o cambiamenti, ivi compresi quelli linguistici - non era però appannaggio esclusivo della linea italianizzante (o cortigiana) dei Trissino, Valeriano o Castiglione, ma era propria anche della corrente ispirata alle posizioni - ancorché improntate a una terzietà che ne decretò il successo -<sup>28</sup> di Pietro Bembo, al quale Sperone Speroni nel *Dialogo delle lingue* fa pronunciare la battuta (sostanzialmente in linea con le idee dell'originale) «nascer no, ma studiar toscano».<sup>29</sup> Nei casi sin qui richiamati sono in gioco, con tutta evidenza, dinamiche caratteristiche della controversia linguistica tra 'Toscani' e 'Lombardi',<sup>30</sup> e in particolare i modi in cui esponenti delle due aree geolinguistiche offrono una rappresentazione (talora in chiave caricaturale) dei rispettivi avversari.<sup>31</sup>

Proprio nel già richiamato *Hercolano* Varchi realizza una sintesi tanto originale quanto audace fra l'aristotelismo di matrice padovana (non manca, in quest'opera, un generoso riconoscimento a Speroni), le idee bembiane e le rivendicazioni linguistiche di parte fiorentina. Con particolare riguardo a queste ultime due istanze, è forte il debito che nei confronti delle posizioni varchiane maturò il giovane Lionardo Salviati.

Per limitarci all'opera oggetto di questo contributo, è evidente che l'idea del confronto tra i diversi volgari d'Italia prospettata da Martelli e richiamata da Varchi è alla base della campagna di 'volgarizzamenti' promossa negli *Avvertimenti*. Come il suo maestro e amico Varchi, tuttavia, Salviati si dimostra estraneo a un genuino interesse per la reale fisionomia linguistica dei diversi volgari, ma è invece ani-

**26** «In questa proposta di lingua colta, che non rifiutava la toscanità, ma la voleva depurata dai dialettismi, la teoria del Trissino, spogliata delle minuziose distinzioni grammaticali, era ricondotta al suo nucleo di verità» (Bonora 1974, 182).

**27** Sulla mancata coincidenza (interna al fiorentino) tra scritto e parlato il *Dialogo* di Valeriano insiste a più riprese (lo sottolinea Giovanardi 1998, 143).

**28** Cf. Drusi 2014.

**29** Si cita da Pozzi 1978, 613.

**30** Tale controversia risale com'è noto all'epoca medievale, per poi proseguire nel Rinascimento e oltre (cf. Bruni 1991 e 2010, cap. 4, § 3).

**31** Su questo punto cf. da ultimo Cotugno 2022.

mato dalla volontà di dimostrare la tesi della continuità e della superiorità del fiorentino, a costo di distorcere la realtà effettuale. Come osservò Pietro Fanfani commentando la traduzione nel fiorentino di Mercato vecchio, «l'Infarinato [*scil.* Salviati] usò in questa versione poca buona fede», avvicinando il fiorentino del popolo e quello letterario, così da dare a intendere che «a Firenze anche il volgo parlava quella lingua che pur si scriveva».<sup>32</sup>

Si tratta dunque di un'inchiesta *sui generis*, fortemente manipolata, «fatta a tavolino più che sul campo»,<sup>33</sup> forzando la realtà dei fatti e perseguendo così un duplice scopo.

Il primo obiettivo dell'operazione promossa da Salviati è far emergere, attraverso il confronto tra l'originale boccacciano e la sua trasposizione moderna, la continuità tra il fiorentino trecentesco e cinquecentesco e, come corollario di ciò, la ricca tradizione letteraria di questa varietà (una caratteristica che la rendeva evidentemente unica rispetto ai suoi ipotetici competitori, peraltro privi, oltre che di un solido *pedigree* letterario, anche di «una scrittura tradizionale codificata».<sup>34</sup> Il secondo obiettivo è affermare il primato *scritto* del fiorentino (senz'aggettivi) rispetto a tutti gli altri volgari non toscani: dopo aver evidenziato le insufficienze degli altri volgari d'Italia, privi di «articolazione» (cioè di «terminazioni», «numeri», «distinzioni», «regola» «ne' lor nomi, e ne' lor verbi»)<sup>35</sup> e aver sottolineato, di converso, le qualità che rendono unico il fiorentino e che egli individua nel possesso di requisiti intrinseci come la *regola* e la *forma*, viene così sancita come esclusiva del fiorentino l'idoneità a «metter [...] in iscrittura» i propri vocaboli, i soli dotati di articolazione.<sup>36</sup> Solamente al tosco-fiorentino, quindi, Salviati concede il diritto d'impiego nel duplice canale del parlato e dello scritto: una «netta discriminazione linguistica» cui lo potevano condurre, non senza un profondo stravolgimento, le premesse bembesche.<sup>37</sup> (D'altra parte, com'è stato osservato, nel momento in cui si sanciva l'inferiorità dei 'dialetti', attraverso questo esperimento veniva indirettamente e preterintenzionalmente legittimato «un uso scritto delle parlate locali per i testi letterari».<sup>38</sup>

**32** Cf. Papanti 1972, 18-19.

**33** Così Sabbatino 2013, 198.

**34** Benincà 1994, 554, citata in Finco 2014, 318.

**35** Si tratta di un tecnicismo mutato da Varchi, come segnala Finco 2014, rinviando a un passo dell'*Hercolano* («Lingue *articolate* si chiamano tutte quelle che scrivere si possono, le quali sono infinite; *inarticolate*, quelle le quali scrivere non si possono, come ne sono molte tra le nazioni barbare e alcune tra quelle che barbare non sono»).

**36** Salviati 1584, 147 (per cui vedi ancora Finco 2014, 318).

**37** Cf. Cortelazzo 1980, 57.

**38** Sabbatino 2013, 198.

Chiariti gli obiettivi, occorre a questo punto soffermarsi sul mezzo adottato da Salviati per raggiungerli, vale a dire una deliberata manipolazione del confronto, che risulta programmaticamente forzato, come aveva benissimo intuito Perticari (si veda la prima citazione in esergo). I campioni delle versioni extratoscane sono infatti generalmente riconducibili a un livello sociolinguisticamente più basso non solo rispetto all'originale boccacciano ma persino a quello di mercato vecchio, che appartiene a una varietà popolare sì, ma non rustica (e la cui fisionomia risulta in ogni caso alterata e addomesticata, come si è accennato).

Nei casi in cui maggiore è l'aderenza al testo di partenza, è facile per il lettore constatare la presenza di tratti tosco-fiorentini (nella morfologia come nella microsintassi). Si tratta di una caratteristica in ogni caso comune - seppur in misura differente - a tutte le versioni, che non contraddice ma anzi rafforza la tesi: essa, infatti, serve a dimostrare la forza espansiva ed attrattiva raggiunta nel Cinquecento dal fiorentino e il convergere su di esso di tutte le altre varietà italo-romanze e, negli auspici di Salviati, non solo italo-romanze.<sup>39</sup>

A sua volta, una tale convergenza, quando non è guidata dal principio di sostituzione, finisce col dar luogo a fenomeni d'interferenza che costituiscono un attentato alle naturali purezza e bellezza del fiorentino. Sicché neppure le versioni in cui più si apprezza l'avvicinamento al fiorentino costituiscono esempi positivi, ma denunciano la costitutiva inferiorità di quei volgari locali rispetto al volgare di Firenze e si offrono come testimonianze di un processo di corruzione di quella varietà.

### 3 La versione veneziana

Rientrano a pieno titolo nel gruppo delle versioni più rustiche e infedeli all'originale quella bergamasca e quella veneziana. Per quanto riguarda quest'ultima, si rimanda al testo offerto in Appendice e al glossario che lo segue per un'analisi dell'assetto lessicale; di séguito si anticipa qui qualche conclusione, di necessità provvisoria.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Come ha mostrato Sabbatino 2013, 193, una tale tesi del primato non solo nazionale ma anche internazionale del fiorentino s'incontra già nell'orazione tenuta da Salviati all'Accademia Fiorentina nell'aprile del 1564 (e pubblicata nello stesso anno, a Firenze, presso i tipi giuntini), *nella quale si dimostra la Fiorentina favella, e i Fiorentini Autori essere a tutte l'altre lingue, così antiche, come moderne, e a tutti gli altri Scrittori di quai si voglia lingua di gran lunga superiori*. Aggiungo che una tale tesi coincide curiosamente (ma il punto merita forse un approfondimento) con le posizioni espresse da Speroni nell'orazione - incompiuta - composta per la morte di Pietro Bembo, pubblicata postuma nel 1596, sulla quale mi permetto di rinviare nuovamente a Cotugno in corso di stampa).

<sup>40</sup> Si rimanda di necessità ad altra sede un'analisi linguistica a parte intera della versione veneziana, di cui occorre valutare anche i piani fonetico, morfologico, sintattico e testuale (ciò che esula dallo spazio concesso al presente lavoro).



Con le sue 630 parole, quasi due volte e mezzo quelle dell'originale (255), la versione veneziana è la più lunga del *corpus* allestito da Salviati e, nel complesso, è anche la più libera. Come osserva il naturalista Giandomenico Nardo (1802-1877), autore di un commento a questo testo per l'antologia di Papanti, «non è versione letterale quella offerta dal Salviati, ma quale sarebbesi fatta a' suoi tempi da un cantastorie veneziano che anche ai dì nostri fa sempre delle parafrasi nelle sue narrazioni per destare maggiore interesse in chi ascolta». <sup>41</sup> Il giudizio, con l'accostamento proposto alla pratica dei cantastorie, sembra cogliere complessivamente nel segno. Amplificazioni e ampliamenti (dittologie ecc.) si contraddistinguono per l'appartenenza a un registro basso e colloquiale: è indicativo, in tal senso, l'incremento delle espressioni idiomatiche, di gran lunga superiori al modello; non casualmente, inoltre, un contingente significativo delle parole e dei modi di dire di cui è portatrice questa versione viene accolto nel *Dizionario del veneziano popolare* di Manlio Cortelazzo, traendovi di frequente la prima (talvolta anche unica) attestazione. <sup>42</sup>

In numerosi casi la consultazione del grande repertorio di Cortelazzo consente di correggere le osservazioni – talora impressionistiche – di Nardo, come nel caso del sintagma «buffalo da Meste» (s.v.), per il quale Nardo ritiene si debba correggere in «*buffasso da Mestre*, nel senso di 'scimunito': intervento non solo superfluo ma ingiustificato. Occasionalmente le note di Nardo possono però offrire integrazioni preziose alle glosse di Cortelazzo, come nel caso di «pincón» (s.v.) e di «Tullio» (s.v.). Mi sembra invece difficile propendere per la glossa dell'uno o dell'altro nei casi della locuzione verbale «petenà a rebuffo» (s.v. «rebuffo»), che Nardo *Note*: 46 spiega come «pettinato a rebuffo in maniera tale, cioè rimproverato energicamente», mentre Cortelazzo propende per un'interpretazione in senso più accentuato: «sottoporre a punizione corporale». In un solo caso propongo un'integrazione alla glossa di Cortelazzo: mi riferisco all'espressione «mettendose in dosso una schiavina, e un cappello» (s.v. «schiavina»), a proposito della quale mi pare utile richiamare la scena di riconoscimento di Tedaldo (*Dec.* 3.7) che, tornato a Firenze come pellegrino, svela la sua identità all'amata, in questo caso dismettendo le vesti tipiche: «levatosi in piè e prestamente la schiavina gittatasi di dosso e di capo il cappello».

Il confronto tra la versione veneziana e l'originale boccacciano risulta impietoso e un tale effetto viene amplificato dalla lettura in serie delle diverse versioni locali (di cui quella veneziana, come si è detto, rappresenta un caso limite). Nel secolo successivo, nello stigmatizzare alcune prove traduttive di Nicolas Perrot d'Ablancourt, il

<sup>41</sup> Il giudizio si legge in Papanti 1972, 15.

<sup>42</sup> Cf. *infra*, «Glossario».

letterato francese Gilles Ménage coniò la categoria di 'bella infedele' («Elles me rappellent une femme que j'ai beaucoup aimé à Tours, et qui était belle mais infidèle»):<sup>43</sup> l'etichetta - originariamente negativa - venne orgogliosamente impugnata dai suoi avversari e, da lì in avanti, fu inevitabile contrapporre le 'belle infedeli' alle 'brutte fedeli'. Se si volesse proiettare questo quadro terminologico sull'iniziativa salviatiana e sul campionario di versioni dialettali offerte negli *Avvertimenti*, si potrebbe allora parlare (non senza incorrere in uno spericolato anacronismo) di 'brutte infedeli'.

Al di là dell'interesse linguistico delle singole riduzioni, è indubbio che, se si smette di osservare gli arbusti e si pone l'attenzione alla foresta, considerando dunque l'insieme, si ha l'impressione di un esercizio ripetitivo: le dodici versioni italoromanze, insomma, si presentano come monotoni e inutili tentativi di dimostrazione di un teorema enunciato nell'*Orazione* del 1564 e a sua volta desunto dalle premesse varchiane già richiamate. Parafrasando una nota sentenza di George Braques, verrebbe da osservare, concludendo, che le prove - tanto più quelle bugiarde -<sup>44</sup> stancano non solo la verità.<sup>45</sup>

---

**43** Si cita da Hurtado 1990, 14; sulle *belles infidèles* sono ancora utili Zuber 1968 e 1972.

**44** Cf. la citazione perticarianiana con cui si apre il presente lavoro: «Perché non avendo seco la verità, ne fece *bugiarda prova*» (corsivo aggiunto).

**45** «Les preuves fatiguent la vérité» (si legge in Braque 1952, 34).

## Appendice

Si ripubblica la novella di Boccaccio sulla base del testo pubblicato in Appendice al primo volume degli *Avvertimenti* (che si basa sull'edizione 'rassetata' del 1582); a seguire, la riscrittura in veneziano, anch'essa tratta dagli *Avvertimenti*.

Questi i criteri seguiti nella trascrizione:

- mantenimento della *j* nei plurali dei nomi in *-io*;
- mantenimento delle *h*;
- distinzione di *u* e *v*;
- adeguamento delle maiuscole all'uso attuale;
- introduzione del segno di paragrafo dopo la pausa forte rappresentata dal punto fermo, dal punto interrogativo e dai due punti;
- adeguamento dell'interpunzione ai criteri oggi in uso;
- nella versione veneziana (da qui in avanti), accentazione della forma *inzurià* [2]), uniformandola alle altre occorrenze del perfetto presenti nel testo;
- resa con *s'el* [2; 7] delle due occorrenze della forma *sel* (unione della congiunzione *se* col pronome clitico di 3<sup>a</sup> persona singolare); la segmentazione alternativa (*se 'l*), teoricamente possibile, va esclusa sulla base delle due occorrenze di *el* 'egli' (*el se lavervae* [2]; *el fese* [8]);
- correzione di *schianina* in *schivina* [1];
- correzione di *lo devotion* in *so devotion* [1], così come in Papanati, *I parlari*: 44.
- mantenimento della forma *deventé* per la 3<sup>a</sup> persona del perfetto (quella attesa sarebbe -à), che potrebbe essere analogica sulla 2<sup>a</sup> coniugazione.

### Novella nona della giornata prima del Decamerone volgarizzata in diversi volgari d'Italia

[1] Dico adunque che ne' tempi del primo re di Cipri, dopo il conquisto fatto della Terra Santa da Gottifrè di Buglione, avvenne che una gentil donna di Guascogna in pellegrinaggio andò al Sepolcro, donde tornando, in Cipri arrivata, da alcuni scellerati uomini villanamente fu oltraggiata. [2] Di che ella senza alcuna consolazion dolendosi, pensò d'andarsene a richiamare al re, ma detto le fu per alcuno che la fatica si perderebbe, perciocché egli era di sì rimessa vita e da sì poco bene che, non che egli l'altrui onte con giustizia vendicasse, anzi infinite con vituperevole viltà a lui fattene sosteneva: [3] in tanto che chiunque avea cruccio alcuno, quello col fargli alcuna onta o vergogna sfogava. [4] La qual cosa udendo la donna, disperata della vendetta, ad alcuna consolazion della sua noia propose di vole-

re mordere la miseria del detto re e, andatasene piangendo davanti a lui, disse: [4] «Signor mio, io non vengo nella tua presenza per vendetta che io attenda della ingiuria che m'è stata fatta, ma in soddisfacimento di quella ti priego che tu m'insegni come tu sofferi quelle le quali io intendo che ti son fatte, acciocché, da te apparando, io possa pazientemente la mia comportare; la quale, sallo Iddio, se io far lo potessi, volentieri ti donerei, poi così buon portatore ne se'». [5] Il re, infino allora stato tardo e pigro, quasi dal sonno si risvegliasse, cominciando dalla ingiuria fatta a questa donna, la quale agramente vendicò, rigidissimo persecutore divenne di ciascuno che contro all'onore della sua corona alcuna cosa commettesse da indi innanzi.

### In lingua venetiana

[1] E ve voi donca dir, che al tempo del primo re de Ciprio, quando el signor Gottafreo de Baioni patron della Terra Santa, conquistandola da un Tullio con spada e brochier in man, l'intravenne che una certa zentildonna de Vascogna, mettendose in dosso una schiavina e un cappello, se fese pellegrina e a quel muodo andete per so devotion, com'accade, a visitar il Santo Sepulcro, e compio el so viazo; tornando indrio, la povera asapa zonzette in so mala constellation in Ciprio, e qua no voiano dette in to le man de alguni giottoni, che ghe fese de stranij schrici intorno: e fo così oltrazà da quei marioli che, no posandose attasentar né consolarse per neguna maniera, dentro al so cuor appassionao se deliberette de darghe una querela inanzi al re per farli castigar. [2] Ma fosse chi se voia ghe fo pur ditto che essa laverave el cao a l'aseno, perché quel re giera un certo pezzo de carne con do occhi, murlon, nassuo co permesse il so pianeto, e che esso no solamente no haverave punio quei cavestri che l'havea inzurià essa, ma se quei stessi ghe avesse fatto l'istesso arlasso a ello medemo, che né pì né manco el se l'haverave tolto in santa pase e puliamente senza altro, e che questo giera el so trotto ordinario, di muodo che s'el faseva qualche volta qualche torto a qualcun, quei a chi el giera fatto ghe li rendeva a quarta colma anch'essi a esso, e sastu a che muodo il goffo i mandava zoso co farave mi un uomo fresco, e tanto se resentiva co farave un stramazzo chi ghe fese contraponto suso, e così chi da esso si sentiva ofeso se sborava a sto muodo. [3] Quando quella grama sentì sto refolo di sto re da tarochi, se la vite persa e desperà de trovar chi per fare le so vendette fese el so dretto a quei mascalzoni che l'haveva ofesa, con che la podesse haver qualche refrigerio alla so passion, dentro al so cuor determenete d'andar a dar una speronà in tol viso a quel buffallo da Mestre de quel re; e così, andandoghe innanzi, disse: [4] «Signor, do parole piasandove. [5] Mi non son vegnua qua da vu perché habbia un tantin de speranza che vu facè vendetta d'una gran villania che me xe sta fatta qua in sto

vostro territorio da alcuni desbrenai e vagabondi, ma son vegnuva fé vostro conto a scuola da vu, perché vu me insegnè qualche ricetta da soffrir così dolcemente le inzurie così co vu sofrì quelle che ve vien fatte a vu; per che, imparandone qualchuna, forsi che meo e con pì patientia sopporterò al muodo che fé vu l'inzuria che me è sta fatta a mi, che fora l'anima mia se podesse farlo ve la darave con tutto el cuor, né xe tanta la malenconia ch'ho habbuo del despiaser in nel riceverla mi co sarave el piaser ch'haverave da darvela a vu, za ch'el se vede, ch'un altro no manzerave così zentilmente un buon bruetto d'un varuol, così co par che vu gustè l'inzurie fatteve ogni dì da questo e quello. [6] Volevu veder quanta forza qualche volta habbia una parola o più? [7] Varde qua». [8] Quel pincon de quel re, che infina a quel dì giera sta sepelio in una grassa e grossa ignorantia, se resentì sentandose a ponzer da questa donna, co s'el fosse sta mezo indormenzao, e che ghe fosse sta buttao un secchiel d'acqua fredda in to la schena, e qua diventé così bravo breggente, che da facente homo el fese vendetta contra quei mozzina che havea straparla co le man contra quella poveretta, e dala indrio pettene de muodo a rebuffo, chi el toccava niente niente su l'honor, che 'l fo tegnuo puo sempre un homo dalla capellina.

## Glossario

Il presente glossario registra una selezione dei vocaboli e delle espressioni di registro popolare presenti nella versione veneziana. Si indicano le varianti grafiche, il rimando al paragrafo, le marche grammaticali, i traducenti italiani, rinviando alla rispettiva voce di Cortelazzo (che a sua volta rimanda a Boerio) e, ove necessario, offrendo qualche ulteriore annotazione.

**arlàso** (*arlàso*) [2] s.m. 'danno, inganno' (Cortelazzo 2007).

**asàpo** [1] s.m. 'meschino' (Cortelazzo 2007 e, dello stesso, *L'influsso linguistico greco a Venezia*, Bologna, Pàtron, 1970, s.v.).

**attasentàr** (*atasentàr*) [1] v. 'mettere a tacere, acquietare' (TLIO).

**breghènte** (*birghènte*) [8] s.m. 'uomo socievole, compagno' (Cortelazzo 2007).

**brochièr** [1] s.m. 'piccolo scudo circolare, munito al centro di una punta di ferro (detta brocco)' (Cortelazzo 2007).

**bruétto** (*broéto, broétto, bruéto*) [5] s.m. 'brodetto, guazzetto' (Cortelazzo 2007).

**bùffallo** (*bùfalo*) [3] s.m. in senso figurato 'uomo grosso, grossolano e ignorante' (Cortelazzo 2007). Si respinge l'ipotesi di Nardo 1972, 46, che ritiene si debba leggere (e dunque correggere in) «*buffasso da Mestre*, nel senso di 'scimunito'».

**caò** s.m. 'capo', qui nella loc. v. **lavar el c. a l'aseno** [2] 'far cosa inutile' (Cortelazzo 2007).

**capellina** (*capelina*) s.f. 'berretto, cappello tondo', qui nella loc. sost. **Homo dalla c.** [8] 'uomo valente, astuto, ribaldo' (Cortelazzo 2007).

- cavèstro** [2] s.m. 'scapestrato' (Cortelazzo 2007).
- contrapónto** (*contrapùnto*) s.m. 'contrappunto', qui nella loc.v. **far c.** [2] 'fare le stesse cose, scimmiettare' (Cortelazzo 2007).
- desbrenà** [5] part. pass. e agg. 'senza freno', letteralmente 'senza briglia' (Cortelazzo 2007).
- giotón** (*giotón*) [1] agg. 'ghiottone, poco di buono' (Cortelazzo 2007).
- mozzina** (*moxéna, mozina*) [8] agg. e s.m. e f. 'dappoco' (Cortelazzo 2007 e, dello stesso, *Mozzina*).
- murlón** [2] agg. 'sciocco' (Cortelazzo 2007 – ma senza rinvio a Salviati – e, dello stesso, *L'influsso linguistico*: 151-2).
- no voiàndo** (*novogjàndo*) [1] avv. 'involontariamente' (Cortelazzo 2007).
- pincón** [7] agg. 'sciocco, minchione' (Cortelazzo 2007). «Pincò è voce antiquata, che equivale a minchione. *Pincon* è il superlativo, che ha il senso medesimo in Toscana» (Nardo 1972, 46).
- puliaménte** [2] avv. 'educatamente, gentilmente' (Cortelazzo).
- quàrta** s.f. 'quarta parte', qui nella loc. prep. **a q. colma** [2] 'a misura colma' (Cortelazzo, senza rinvio a Salviati).
- rebùffo** (*rebùfo*) s.m. 'rimprovero', qui nella loc. v. **petenàr a r.** [8] 'sottoporre a punizione corporale' (Cortelazzo). Nardo 1972, 46: «pettinato a rebuffo in maniera tale, cioè rimproverato energicamente».
- rèfolo** (*rèfulo*) [3] s.m. 'avventataggine' (Cortelazzo 2007).
- sboràr** [2] v. 'far uscire con impeto e veemenza (qui detto di sentimenti chiusi dentro l'animo)' (Cortelazzo 2007).
- schiaivina** [2] s.f. 'tela e veste rozze' (Cortelazzo 2007). *Schiavina e cappello* rappresentano i tipici contrassegni del pellegrino. L'espressione *mettendose in dosso una schiavina, e un cappello*, un ampliamento della versione veneziana, trova una corrispondenza nella scena di riconoscimento di Tedaldo (*Dec.* 3.7) che, tornato a Firenze come pellegrino, svela la sua identità all'amata (in tal caso dismettendo le vesti tipiche): «levatosi in piè e prestamente la schiavina gittatasi di dosso e di capo il cappello».
- schricio** (*scricio, scriczo*) [1] s.m. 'scherzo' (Cortelazzo 2007).
- speronà** [4] s.f. 'colpo di sperone', fig. (Cortelazzo 2007).
- stramàzzo** [2] s.m. 'materasso' (Cortelazzo 2007).
- taròchi** s.m. pl. 'tarocchi (giuoco di carte)' (Cortelazzo 2007), qui nell'espressione **re da t.** [3], nel senso di 're da nulla'.
- tròtto** (*tròto*) [2] s.m. 'trotto', qui nel senso fig. di 'condotta, vizio' (Cortelazzo 2007).
- Tùllio** [1] s.m. 'soldato valoroso': così Migliorini 1968, LXXVI (ma già Nardo 1972, 46), che consente di correggere la glossa di Cortelazzo 2007: 'Cicerone, letterato e oratore latino'.
- varuòl** (*variòl, variòlo*) [5] s.m. 'branzino giovane' (Cortelazzo 2007).

## Bibliografia

- Beni, P. (1982). *L'Anticrusca*. Parte seconda, terza e quarta. A cura di G. Casa-grande. Firenze: Accademia della Crusca.
- Beni, P. (1983). *L'Anticrusca*. Parte prima. Firenze: Accademia della Crusca.
- Benincà, P. (1994). «Linguistica e dialettologia italiana». Lepschy, G. (a cura di), *Storia della linguistica*, vol. 3. Bologna: il Mulino, 525-644.
- Boccaccio, G. (1573). Il “Decameron” di Messer Giovanni Boccacci cittadino fiorentino. Ricorretto in Roma, et Emendato secondo l'ordine del Sacro Conc. di Trento, et riscontrato in Firenze con Testi Antichi & alla sua vera lezione ridotto da' Deputati. Firenze: Giunti.
- Boccaccio, G. (1582). *Il Decameron di messer Giovanni Boccacci, cittadino fiorentino, di nuovo ristampato, e riscontrato in Firenze con testi antichi, | & alla sua vera lezione ridotto [...]*. Firenze: Giunti.
- Boccaccio, G.; Busi, A. (1993). *Decamerone da un italiano all'altro*. Milano: Rizzoli.
- Boccaccio, G.; Petrarca, F. (1991). *Griselda*. A cura di L.C. Rossi. Roma: Salerno editore.
- Boerio, G. (1867). *Dizionario del dialetto veneziano*. Terza edizione. Venezia: Cecchini.
- Bonora, E. (1974). «Il Dialogo della volgare lingua di Pierio Valeriano e le Battaglie di Girolamo Muzio». E. Cecchi; N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*. Vol. 4, *Il Cinquecento*. Milano: Garzanti, 182-6.
- Branca, V. (a cura di) (1999). *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, 3 voll. Torino: Einaudi.
- Braque, G. (1952). *Le Jour et la Nuit: Cahiers de Georges Braque, 1917-1952*. Paris: Gallimard.
- Bruni, F. (1991). *Testi e chierici del Medioevo*. Genova: Marietti, 11-41.
- Bruni, F. (2010). *Italia. Vita e avventure di un'idea*. Bologna: il Mulino.
- Cortelazzo, M. (1980). *I dialetti e la dialettologia in Italia (fino al 1800)*. Tübingen: Gunter Narr.
- Cortelazzo, M. (1993). «I dialetti dal Cinquecento ad oggi: usi non letterari». Serriani, L.; Trifone, P. (a cura di), *Storia della lingua italiana*. Vol. 3, *Le altre lingue*. Torino: Einaudi, 541-59.
- Cortelazzo, M. (2007). *Dizionario Veneziano della Lingua e della Cultura Popolare nel XVI Secolo*. Limena: La linea editrice.
- Cotugno, A. (2022). «La natura e la regola (ancora su toscani e “lombardi”)». Pietrobon, E.; Polo, A. (a cura di), *Apprendere una lingua tra uso e canone letterario. Gli esempi nella riflessione grammaticale in Europa (secoli XVI-XVIII)*. Milano: Ledizioni, 9-36.
- Cotugno, A. (cds). *Bembo dopo Bembo. L'“Orazione in morte del Cardinale” di Sperone Speroni. Con in Appendice Benedetto Varchi, “Orazione funebre sopra la morte del reverendissimo cardinal Bembo”; Alvise Cornaro, “Pianto per la morte del Bembo”*. Padova: Cleup.
- D'Onghia, L. (2009). «Ruzante secondo Busi». *Belfagor*, 604-10.
- Drusi, R. (2014). «Pietro Bembo “super partes”». *Acta Histriae*, 22, 41-56.
- Faithfull, R. (1962). «Teorie filologiche nell'Italia del primo Seicento con particolare riferimento alla filologia volgare». *Studi di filologia italiana*, 20, 260-5.
- Finco, F. (2014). «La novella “in lingua furlana” negli *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone* di Lionardo Salviati». Ferracin, A.; Venier, M. (a cura di),

- Giovanni Boccaccio: *tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*. Udine: Forum, 311-39.
- Floriani, P. (1978). «La “questione della lingua” e il “dialogo” di P. Valeriano». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 155, 321-45.
- Floriani, P. (1980). «Grammatici e teorici della letteratura volgare». Arnaldi, G.; Pastore Stocchi, M. (a cura di), *Storia della cultura veneta*. Vol. 3.2, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*. Vicenza: Neri Pozza, 139-381.
- Folena, G. (1991). *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi.
- Gargiulo, M. (2009). «Per una nuova edizione *Degli avvertimenti della lingua sopra l'Decamerone* di Leonardo Salviati». *Heliotropia*, 6, 1-27.
- Gregori, E. (a cura di) (2016). «*Fedeli, diligenti, chiari e dotti*». *Traduttori e traduzione nel Rinascimento = Atti del Convegno Internazionale di studi* (Padova, 13-16 ottobre 2015). Padova: Cleup.
- Gerì, L. (2021). «Una “nuova veste” per una favella che commuove i dotti. Petrarca, il volgare e la traduzione di *Dec. X 1*». Bischetti, S. et al. (a cura di), *Toscana bilingue (1260 ca.-1430 ca.)*. Per una storia sociale del tradurre medievale. Berlin; Boston: De Gruyter, 333-54.
- Gigante, C. (2017). s.v. «Salviati, Lionardo». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 47-52.
- Giordano, M.L. (2015). «Il *Dialogo della volgar lingua* di Pierio Valeriano (1529-1530). Introduzione a un trattato cinquecentesco sul volgare italiano». *Corpus Eve: Émergence du vernaculaire en Europe*. <https://doi.org/10.4000/eve.1135>.
- Giovanardi, C. (1998). *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*. Roma: Bulzoni.
- Gouwens, K. (2008). «L'Umanesimo al tempo di Pierio Valeriano: la cultura locale, la fama, e la *Respublica litterarum* nella prima metà del Cinquecento». Pellegrini, P. (a cura di), *Bellunesi e feltrini tra Umanesimo e Rinascimento. Filologia, erudizione e biblioteche = Atti del Convegno* (Belluno, 4 aprile 2003). Padova: Antenore, 3-10.
- Hurtado Albir, A. (1990). *La notion de fidélité en traduction*. Paris: Didier Érudition.
- Jakobson, R. (1966). *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli.
- Lettere, V. (1986). s.v. «Dalle Fosse, Giovanni Pietro». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 88-92.
- Maraschio, N. (1985). «Scrittura e pronuncia nel pensiero di Lionardo Salviati». *La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana = Atti del congresso internazionale per il IV centenario dell'Accademia della Crusca* (Firenze, 29 settembre-2 ottobre 1983). Firenze: Accademia della Crusca, 81-9.
- Maraschio, N. (2011). s.v. «Salviati Lionardo». Simone, R. (diretta da), *Enciclopedia dell'italiano*, vol. 2. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1269-72.
- Marazzini, C. (1993). *Il secondo Cinquecento e il Seicento*. Bologna: il Mulino.
- Mari, M. (2021). *Le misteriose rovine di Sferopoli*. Torino: Einaudi.
- Migliorini, B. [1927] (1968). *Dal nome proprio al nome comune*. Firenze: Olschki.
- Nardo, G. [1875] (1972). *Note linguistiche*. Papanti [1875] 1972, 45-7.
- Papanti, G. [1875] (1972). *I parlari italiani in Certaldo alla festa del V centenario di messer Giovanni Boccacci*. Livorno: Vigo.
- Pastore Stocchi, M. (2001). «Pierio Valeriano e l'Umanesimo». Pellegrini, P. (a cura di), *Umanisti bellunesi fra Quattro e Cinquecento = Atti del convegno* (Belluno, 5 novembre 1999). Firenze: Olschki, 1-14.



- Pellegrini, P. (2002). *Pierio Valeriano e la tipografia del Cinquecento. Nascita, storia e bibliografia delle opere di un umanista*. Udine: Forum.
- Pozzi, M. (a cura di) (1978). *Trattatisti del Cinquecento*, vol. 1. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Pozzi, M. (a cura di) (1988). *Discussioni linguistiche del Cinquecento*. Torino: UTET.
- Rozzo, U. (2004). «Di Pierio Valeriano e di alcune sue opere». *La bibliofilia*, 106, 309-17.
- Sabbatino, P. (2013). «La novella del re di Cipro tradotta 'in diversi volgari d'Italia' e gli *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone* di Salviati». *Italianistica*, 2, 191-8.
- Salviati, L. (1584). *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*, vol. 1. Venezia: Guerra.
- Salviati, L. (1586). *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*, vol. 2. Firenze: Giunti.
- Salviati, L. (2022). *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*. A cura di M. Gargiulo (vol. 1) e di F. Cialdini (vol. 2). Firenze: Accademia della Crusca.
- Segre, C. (1963). *Lingua, stile e società. studi sulla storia della prosa italiana*. Milano: Feltrinelli, 383-412.
- Tesi, R. (2005). *Storia dell'italiano. La lingua moderna e contemporanea*. Bologna: Zanichelli.
- Tesi, R. (2009). *Un'immensa molteplicità di lingue e stili. Studi sulla fine dell'italiano letterario nella tradizione*. Firenze: Cesati.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO>.
- Tolomei, C. (1974). *Il Cesano de la lingua toscana*. A cura di O. Castellani Polidori. Firenze: Olschki.
- Varchi, B. (1995). *L'Hercolano*. Edizione critica a cura di A. Sorella. Pescara: Libreria dell'Università.
- Vianello, V. (1993). *Il "giardino" delle parole. Itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*. Roma: Jouvence, 87-109.
- Vitale, M. (1978). *La questione della lingua*. Palermo: Palumbo.
- Zuber, R. (1968). *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*. Paris: Armand Colin.
- Zuber, R. (éd.) (1972). *Lettres et préfaces critiques de Nicolas Perrot d'Ablancourt*. Paris: Didier.



# Il pensiero in azione: Paolo Sarpi oltre l'Interdetto

Valerio Vianello

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Paolo Sarpi, having passed the age of fifty, took the opportunity of the Interdict dispute to step out of his conventual world and become the promoter of a fight against the yoke that burdened Italy because of the Hispanic-Pontiff diarchy. His word becomes the weapon of a political-religious action, of unmasking the deceptions of the Roman Church that has usurped the sovereignty of the State, called back to the civil values of its mission.

**Keywords** Sarpi. Roman Church. Republic of Venice. Sovereignty. Inquisition. Historiography.

**Sommario** 1 Contro la Chiesa di Roma. – 2 Da consultore teologo a consultore politico – 3 Tra pubblico e privato – 4 La sovranità dello Stato condizione imprescindibile – 5 Verso l'*Istoria del concilio*.

## 1 Contro la Chiesa di Roma

Nel gennaio 1606 l'ormai cinquantatreenne Paolo Sarpi, servita stigmatato per l'integrità di vita e per la dottrina, si trovò nel vortice tempestoso dell'Interdetto, assunto dalla Signoria nel delicato ruolo di consultore «teologo e canonista» per sostenere dietro le quinte la causa della Repubblica e la cerchia dei patrizi 'giovani' a lui più vicini per ideali religiosi e politici (Pin 2001, 30-50).

Aduso nell'umbratile solitudine dello studioso a scrivere «per sé solo»,<sup>1</sup> nella nuova veste fu obbligato bruscamente a sconvolgere gli usuali ritmi della propria esistenza, distolto dagli interessi cultura-

---

<sup>1</sup> Micanzio 2011, 1340, che qualche pagina prima (1306) precisava: «mai volse scrivere cosa alcuna da pubblicare, sino che le pubbliche necessità non ve lo costrinsero». Lo

li coltivati, coinvolto nelle concrete responsabilità istituzionali, perché «l'uomo non è per sé nato, ma per la patria principalmente e per il bene commune» (Micanzio 2011, 1347).

Servitore di Venezia con dedizione assoluta, Sarpi addestrò via via la mano a un timbro ideologico e alla robustezza argomentativa, in un fulmineo passaggio dal pensiero all'azione per intervenire nelle «cose umane». Impadronitosi di altri spazi di competenza, storico-teologici più che giuridici, studi approfonditi negli anni successivi, fra Paolo diventò sul fronte veneziano, in particolare dopo il monitoraggio del 17 aprile 1606, orchestratore di una densa campagna d'informazione, autore infaticabile di consulti per il Senato e di libelli corrosivi, circolati capillarmente in Italia e in Europa sia manoscritti che a stampa (De Vivo 2012, 88-110), a diradare le ombre sul comportamento della Serenissima e ad avvalorarne, nel solco di una secolare riverenza, la fedeltà alla dottrina «cristiana e cattolica» (Sarpi 2001, 1: 254).

Tra le scritture editate l'*Apologia per le opposizioni fatte [...] sopra alli trattati e risoluzioni di Giovanni Gersone e le Considerazioni sopra le censure di Paolo V* declinavano in vario modo i temi della distinzione del potere temporale da quello spirituale e delle ingerenze del Papato, allontanatosi dal messaggio evangelico e responsabile di quell'irrigidimento dottrinale del cristianesimo che nei *Pensieri sulla religione*<sup>2</sup> era additato nella proliferazione di nuovi dogmi, di «articoli de credenza difficili», negli arcani a cui obbedire nei loro «termini inintelligibili». La linea difensiva adottata nella 'guerra delle scritture', seppure con toni più stemperati rispetto ai consulti, legittimava moralmente e religiosamente la fiera condotta politica di Venezia, ferma nella fede avita a vantaggio di tutta la cristianità, e denunciava la fuorviante «dottrina nova» di Roma (Sarpi 2001, 2: 624-5).

Deluso per il compromesso dell'aprile 1607 utile solo a riavviare le relazioni diplomatiche, Sarpi, di fronte alla ripresa del patriato più moderato, diffidente di qualsiasi mutamento (Sarpi 1931, 1: 28) e dissenziente dal suo anticurialismo, fu di fatto confinato ai margini della politica della Serenissima e, come figura scomoda, vide diradarsi il proprio lavoro di consultore, con la conseguente necessità di mettere a riposo forzato la penna.

Il frate veneziano reagì allargando lo sguardo dal suo convento agli agitati orizzonti europei,<sup>3</sup> intessendo fitti carteggi e assidui con-

---

stesso Sarpi confidava a Christoph von Dohna: «Se l'occasione dell'Interdetto non si fosse offerta io non avrei mai scritto niente» (Ulianich 1999, 388 e nota 77).

**2** Il manoscritto pervenutoci, con correzioni autografe, fu redatto da un servita che aiutò fra Paolo nella trascrizione dei suoi scritti dal 1609. Il piccolo trattato, diversamente da quanto a lungo ritenuto, non si restringe alla stagione prima dell'Interdetto, ma si incrocia con l'attività politica ufficiale di Sarpi: Frajese 2006, 161-3.

**3** Ripetuti nell'epistolario i giudizi sulla deprimente condizione culturale interna: «Nella materia letteraria, posso dire che noi siamo nella carestia dove costì è l'abbon-

tatti con intellettuali di ogni provenienza e orientamento religioso, in primo luogo il giurista Jacques Leschassier e il canonico Jacques Gillot, entrambi gallicani, e l'ugonotto Jérôme Groslot de l'Isle,<sup>4</sup> che gli consentirono di assimilare i succhi più vitali della cultura contemporanea, soprattutto storica e giuridica.

Nel disarmo di una servile quiete, nell'intorpidimento ideologico di una città preparata all'«appuntamento di servitù»,<sup>5</sup> Sarpi, ancora mosso dall'urgenza di contrastare la politica ecclesiastica, indusse nei suoi interlocutori speranze di proselitismo riformato in Venezia, fu in contatto con emissari protestanti e calvinisti, s'impegnò a proseguire «per altre vie» la lotta per sottrarre la Repubblica marciana ai lacci del «totato» papale, di una Chiesa controriformistica al culmine della sua potenza.<sup>6</sup>

Anche se condita dal rimpianto per il tramonto della vivacità passata, l'avversione lo esacerbava fino al punto di invocare la discesa in Italia dei principi d'Oltralpe, l'avvento di una guerra condotta con armi spirituali e militari,<sup>7</sup> ventata indispensabile per risvegliare gli «addormentati» (Sarpi 1931, 1: 233) e scuotere la morsa del «diacatholicon» ispano-pontificio, di cui accusava con insistenza il giogo opprimente sull'Italia e il torpore culturale, mentre tratteggiava l'ideale di una «Chiesa antica» e dei «tempi santi». La luce accesa della «conscientiae libertas», della «libertà del parlare» (Sarpi 2006b, 181), riempiva i ricordi e sorreggeva le speranze di fra Paolo, ma trapelava come proposito amaramente naufragato nella celebre lettera a Gillot del maggio 1609, in cui si doleva che l'ipocrisia dominante in Italia lo costringesse forzatamente a indossare una maschera: «Personam, coactus fero; licet in Italia nemo sine ea esse possit».<sup>8</sup>

A Roma, nel frattempo, il malanimo curiale, risoluto a pretendere da Venezia la sconfessione dei 'teologi', propugnatori di «eresie ma-

---

danza» (Sarpi 1931, 2: 9); «Sento molto piacere che si restituisca il commercio de' libri di cotesta città con questa, dovendo essere con molto profitto nostro, perché qua finalmente non si stampano se non libri dozzinali» (46).

**4** Sulle relazioni intellettuali cf. Ulianich 1976; Barzani 2017 e Pin 2017.

**5** Come lo bollava Nicolò Contarini: Benzoni 1982, 138-9; Cozzi 1995, 3-245.

**6** Vedi Ulianich 1976, 501; Frajese 1994, 249-87.

**7** Descendre 2010; Vianello 2014.

**8** Sarpi 1961, 133. Sull'argomento sviluppato con varie sfumature nell'opera sarpiana cf. Villari 1987, 17-29. Ricorrente è l'indignazione per l'ipocrisia italiana: «V.S. tenga per fermo, che in Italia sono molti ipocriti, e non si maravigli, come fa nella sua, che, veduto il lume, abbino chiusi gli occhi» (a Jacques Gillot, 26 agosto 1608; Sarpi 1931, 1: 30); «In altri secoli la ipocrisia ha avuto qualche corso; ma in questo ella domina sola, esclusa ogni vera pietà» (a Groslot de l'Isle, 26 maggio 1609, 1: 97); «Il venir in Italia non serve se non per diventar ipocrita» (a Francesco Castrino, 3 agosto 1610, 2: 83); «irrupent, praetextu religionis et pietatis, fallaciae, et huius saeculi venenum, hypocrisis, a quibus, nisi benignitate Dei, nemo cavere potest» (a Jacques Gillot, 6 giugno 1617; Sarpi 1961, 162).

nifeste», ingigantiva i timori e agitava sospetti ereticali contro l'esorcato Sarpi: fallito l'attentato del 5 ottobre 1607 al ponte di S. Fosca, compiuto da sicari assoldati dalle alte sfere della Curia, Paolo V continuò ad accanirsi sullo scottante problema dei 'teologi' che si erano schierati dalla parte della Repubblica. Alternando esortazioni e minacce, la Santa Sede mirava a screditare il servita, scomunicato dal gennaio 1607 per le «essorbitanti eresie» (Sarpi 2001, 2: 622), confidando di smascherarne il comportamento dissimulatorio, taccia che lo accompagnerà anche dopo la morte.

Sarpi rintuzzò le ingiunzioni pontificie con l'ultimo vigoroso consulto sull'Interdetto, la *Scrittura in difesa delle opere scritte a favore della Serenissima* (1609), riaffermando le tesi teologiche ed ecclesiologiche affilate all'epoca della contesa, espressione del profondo sentire della Repubblica, perché «non vi è altra dottrina esplicata in parole, se non quella che la Vostra Serenità ha detto in fatti» (Sarpi 2001, 2: 677).

## 2 Da consultore teologo a consultore politico

La controversia relativa all'abbazia della Vangadizza, chiusa nell'agosto 1609 con l'affermazione del patriziato papalino,<sup>9</sup> spinse il servita, uscitone certamente con sconforto, ma, comunque, come autorevole riferimento nel dibattito interno, a tralasciare il progetto di una riforma della Chiesa veneta per renderla autonoma dalla S. Sede. Consapevole dell'inopportunità di un nuovo scontro frontale con il papato, padre Paolo, maturato nel tragitto personale, ripensò il profilo della sua mansione sui tratti di un funzionario pubblico perentorio nelle risposte sui quesiti giurisdizionali sollevati dal governo.

Autentica «svolta nella vita del Sarpi»,<sup>10</sup> l'abbandono delle ambizioni di teologo impose l'accettazione di un'ipotesi d'intervento a piccoli passi e a più lungo termine nella vigile valutazione degli scenari e dei loro possibili snodi. Dismesso un atteggiamento intransigente, occorreva accettare con flessibilità negoziazioni e compromessi, calibrare la strategia e lo stile dei consulti sul parametro del bene pubblico, della complessità del potere lagunare e dei suoi mutevoli equilibri, adeguarsi con le parole a «cervelli rozzi e sottili»,<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Sarpi 1931, 1: 89 (a Groslot de l'Isle, 4 agosto 1609): «le cose sono terminate nella peggior maniera che potessero. Io vorrei che mai si fosse trattata questa materia, più tosto che averla condotta al fine dove siamo».

<sup>10</sup> Cozzi 1997, 219-46. Vedi anche Frajese 1994, 249-87; Pin 2006b, 83-96; Pin 2010.

<sup>11</sup> Pin 2001, 90-2. A semplificazioni introdotte nelle scritture pubbliche Sarpi accennava il 13 marzo 1612 a Leschassier (Sarpi 1961, 107): «Plura et potiora subticui, ne solidiori doctrina debilia ingenia gravarentur». Il magistero impartito fece breccia nella

per pungolarli a scacciare i fantasmi dell'ignoranza e della superstizione. Smorzate le resistenze dei patrizi filocuriali, il servita, sentito sempre più di frequente dal Collegio, riuscì a consolidare la propria preminenza fra i consultori della Serenissima fino a divenire – secondo la definizione di Cozzi (1979, 265) – «una sorta di potente eminenza grigia del governo della Repubblica» e a orientarne le decisioni.

Le accresciute responsabilità richiedevano «molto tempo e fatica» e «diligente esame» per un *modus operandi* moderno. L'oculata ricognizione nella Cancelleria segreta di una documentazione di prima mano sulla secolare prassi politica e giurisdizionale della Repubblica (lo «studio longo delle scritture») era preliminare per acquisire l'«esquisita notizia del fatto, cioè del negozio con tutte le sue particolari circostanze» e fornire un «conseiglio che vaglia» e «una risposta risoluta». Il solido impianto storico permetteva di comprendere l'evolversi delle situazioni fino alla contemporaneità e di esaminare con stilemi interpretativi innovativi «i negozi connessi con le cose vecchie e massime di centenara d'anni». <sup>12</sup> Accantonati i moventi religiosi, le pretese accampate dagli ecclesiastici erano rigettate rafforzando il presidio della sovranità, perché la «maiestas non vult mutuas operas, illas vult omnes subiectas, nihil oportet rege maius, nihil regi par» (Sarpi 1961, 137), come insegnavano le ragioni politiche e gli esempi desunti dalla storia.

Nel 1612 il servita, intensificato l'impegno, era invitato dal governo marciano a pronunciarsi su complesse materie ecclesiastiche e giurisdizionali, come le vertenze annose e spinose sul dominio del mar Adriatico o sulla contea vescovile di Ceneda, sulle terre patriarcali di Aquileia e sugli attriti con l'Arciduca d'Asburgo per i confini, tutte prove di rilevanza politica e, non di rado, con ripercussioni internazionali (Pin 2001, 83-8). Non per niente, Domenico Molin, ragguagliando Leschassier il 17 gennaio 1612, lo descriveva molto affaticato «per servizio del publico», perché «tutte le materie giurisdizionali passano per sua mano»: «in somma non vi fu mai huomo in questo nostro governo, che fusse né in maggior credito, né in miglior concetto che lui» (Sarpi 1961, 249-50).

---

classe politica veneziana, se Domenico Molin riconosceva, scrivendo al medesimo Leschassier, che i nuovi governanti adesso «intendono i negotii diversamente da quello che si sono intesi per il passato» (250).

**12** Tutte le citazioni sono tratte dal *Carico di consultor in iure della Republica* (15 settembre 1618), in Sarpi 1997, 464-7.

### 3 Tra pubblico e privato

Nell'ultimo quindicennio di vita l'impegno di Sarpi si riversò in disparati scritti, programmaticamente militanti, tutti originati dall'ordinaria incombenza di consultare con una casistica svariata di questioni su cui campeggia come tema di fondo l'esercizio della sovranità.

Quando dal 1609-10 concluse o ideò le grandi composizioni storiche, rivolte al contemporaneo mondo europeo, la sua attività intellettuale si dispiegava normalmente su due versanti, uno personale e uno ufficiale, complementari, ma diversi negli obiettivi: da un lato, lo sforzo di riassetare le prerogative dello Stato marciano per rafforzarne l'autorità secolare con provvedimenti attuabili; dall'altro, la stesura di scritti concepiti nella cella conventuale per approfondire le speculazioni più radicali, scaturite dai tempi dell'Interdetto, sulla netta separazione delle due supreme autorità uguali e indipendenti, che «non in eodem ambulat» (Sarpi 1961, 141). Questi ultimi, protetti da sguardi indiscreti, a differenza delle carte commissionate dalla Repubblica, seguirono un percorso carsico, accidentato.

Di una dimensione oscillante tra privato e pubblico è esempio il tormentato itinerario dell'*Istoria dell'Interdetto*, edita postuma e con false indicazioni tipografiche.<sup>13</sup> Avviata nella tarda primavera 1607 per impulso dello storico parigino Jacques-Auguste de Thou, che aveva richiesto notizie sulla contesa per la continuazione delle sue *Historiae*,<sup>14</sup> è, però, stesa sotto la sorveglianza del giovane patrizio Domenico Molin e del doge Leonardo Donà, nella cui libreria privata è presente un manufatto in carattere minutissimo, ristretto in poco più di una trentina di fogli, approntato per una più agevole trasmissione.<sup>15</sup>

Uniformandosi al cambiamento politico in atto, *Istoria* rilancia una un'immagine combattiva di Venezia, audace e saggia nel tutelare la libertà laica, e ne rivendicava le ragioni in una specie di manifesto della nuova classe dirigente marciana, che, reduce dall'esperienza del contenzioso con il pontefice, individuava il compito precipuo dello Stato nell'esercitare il suo irrefutabile potere coercitivo su tutti i sudditi, laici e clero, rispondendo solamente a Dio, dal quale aveva ricevuto la carica.

Non prima dell'autunno del 1610, assumendo fin dal titolo come bersaglio polemico il *De potestate Summi Pontificis in rebus temporalibus* di Bellarmino, appena esitato, Sarpi preparò il *Della potestà de'*

<sup>13</sup> Garcia 2002, 1009-11; Infelise 2006, 522 nota.

<sup>14</sup> Ulianich 1961, XXXIV-XXXVI.

<sup>15</sup> Venezia, Biblioteca Museo Correr, *Mss. Donà delle Rose*, 487. Corrado Pin (2006c, XXII-XXIV), che ha rinvenuto il manoscritto, l'ha assunto come base per la sua edizione dell'*Istoria* (Sarpi 2006b).



*prencipi*. Rammentato dall'amico e biografo Micanzio (2011, 1356), il trattato fu serrato in un cassetto, ma i 207 'capi' ideati circolarono tra i dotti d'Europa.<sup>16</sup>

Questi, accompagnati dall'abbozzo dei primi tre capitoli, imbevuti del pensiero politico secentesco, erano improntati alla celebrazione della «maestà» del sovrano, sciolta da qualsiasi soggezione nei riguardi della religione e del pontefice romano. Con decise formulazioni la potestà civile, qualunque sia la forma di governo, è l'unica depositaria dell'investitura divina; infatti, a lei Dio ha accordato «la cura della tranquillità pubblica, della giustizia e della onestà» (rubrica 4) e «ha commesso la tutela e difesa della Chiesa» (rubrica 7). Poiché il principe, consentendo a qualcuno di «minuire l'auttorità sua, in ciò offende Dio e pecca» (rubrica 21), ha l'obbligo di conservare il potere nella sua pienezza impositiva e, quindi, anche di «prescriber leggi» per la vita religiosa contro le indebite «pretensioni» degli ecclesiastici, da riportare agli originari compiti spirituali (Sarpi 2006a, 75-6):<sup>17</sup>

Chi ha la maestà comanda a tutti e nessuno può comandar a lui; [...] non è soggetta a nessuna legge umana, sia qual si voglia, ma egli comanda eziandio a tutte le leggi; [...] non comanda secondo le leggi ma alle leggi stesse, resta ubligato solo a Dio e alla sua coscienza. (52)

Se alcune affermazioni riecheggiano quelle disseminate in molti consulti e nell'epistolario al tempo dell'Interdetto, sono anche introdotte idee nuove, trasfuse nella più matura riflessione del *Sopra l'Officio dell'Inquisizione*.

#### 4 La sovranità dello Stato condizione imprescindibile

Contro gli abusi della Chiesa, che, per la mancata fermezza, rischiavano di destabilizzare la Serenissima in più ambiti, Sarpi si impegnò sia con l'azione che con la scrittura, a partire dalla «materia possessoria de benefici», nodo essenziale per le sorti della Repubblica («in ea cardo nostrae libertatis vertitur»)<sup>18</sup>

Così, mentre veniva vanificata la battaglia per la riforma del sistema beneficiario dall'aperta ostilità delle grandi famiglie patrizie

<sup>16</sup> Micanzio 2011, 1337-8: «sendosi mandate quelle rubriche in diversi paesi ove si trovano uomini celebri in dottrina et erudizione». Solo di recente una copia manoscritta secentesca è riemersa nella Beineke Library dell'Università di Yale: Sarpi 2006a.

<sup>17</sup> Cf. Vivanti 2010.

<sup>18</sup> Sarpi 1961, 81 e 76: «Inde nobis omnia mala, et si ei rei medicinam facere possessoriae integrae salutis restituemur».

(Sarpi 1961, 64 e 90), negli anni 1608-1610 il servita veneziano avviò come scrittura privata il *Trattato delle materie beneficarie*, mai completato e spedito nello stadio di minuta ai sodali parigini per iniziare il suo percorso europeo.<sup>19</sup>

Frutto maturo di un'instancabile indagine sui processi di lungo periodo che avevano modellato la struttura ecclesiastica, testimoniata dai consulti stesi fra la fine del 1609 e i primi mesi del 1610 (Sarpi 2001, 2: 915-56), e dagli incessanti quesiti all'amico e maestro Leschassier, il libro, scavalcando la specifica situazione lagunare -Venezia è citata appena due volte e per circostanze marginali-,<sup>20</sup> svelava attraverso la materia beneficaria il millenario tralignamento della Chiesa dalla vocazione spirituale alla mondanizzazione e alla smania di beni materiali, scorie del centralismo pontificio. Nel sovvertimento dei precetti divini, «così le cose sono mutate, che sono passate in usanza al tutto contraria, chiamandosi legittimo quello che allora si diceva empio, et iniquo quello che allora era riputato santo» (Sarpi 1997, 345-6). Se, come contestava nella *Scrittura sui benefici ecclesiastici nel Dominio veneziano*, il papa poteva distribuire ai sudditi veneti «non cosa aparente e fumosa, ma vere e reali facultà e ricchezze ample e grandi e molte», sulla Serenissima incombeva il pericolo di perdere l'integrità della propria *auctoritas*, di scivolare verso la propria «distruzione»:

Quello che sopra tutto conserva il dominio è la devozione de' sudditi e la total dipendenza loro dal principe; e quello che sopra tutto lo altera è quando il suddito riceve li suoi onori, le sue facultà e le sue utilità da mano forestiera, perché allora volta tutta la sua devozione e affetto a quello che è suo benefattore (Sarpi 2001, 2: 925-38).

Simile «grande alterazione» (Sarpi 2001, 2: 859) poteva patir la Repubblica dall'Inquisizione, istituzione estranea alla Chiesa delle origini, ordigno di una Chiesa che, «sotto colore di religione», mirava a farsi «arbitra d'ogni governo» (Sarpi 2018, 232). Del resto, scorrendo le scritture pubbliche e private, fra Paolo appare avversario dichia-

---

**19** Sarpi 1997, 331-457. In una lettera a Groslot de l'Isle del 18 gennaio 1610 accennava all'invio di un lavoro sul tema, peraltro senza ulteriori dettagli: «le mando anch'io una certa mia operetta in materia di benefici [...]. Vostra Signoria la vedrà, e potrà avvisarmi se le piace, perché le manderò il restante» (Sarpi 1931, 1: 206). Il *Trattato* ci è pervenuto in una copia di Marco Fanzano, amanuense abituale del servita, con postille e correzioni di Micanzio: vedi Cozzi 1997, 242-4.

**20** Il consulto *Scrittura sui benefici ecclesiastici nel Dominio veneziano* del marzo 1610 analizzava lo stesso tema dal versante della Repubblica. In due passaggi si rinvia a un testo sui provvedimenti degli altri Stati, che potrebbe identificarsi con il *Trattato delle materie beneficarie*: «Quel che operano nelle altre parti lo dirò a suo luoco»; «tutti li altri Stati hanno provisto in diverse maniere come a suo luoco dirò» (Sarpi 2001, 2: 928 e 933).

rato dell'Inquisizione, «il principal nervo e arcano del ponteficato»,<sup>21</sup> poiché l'accusa di eresia gli sembrava un'arma acuminata per rivendicare alla Santa Sede nella sfera temporale «una potestà senza termini, senza freno, esorbitante e spaventevole» (Sarpi 2001, 2: 624), una ritorsione fulminea per minare l'autorità laica.

Con ogni probabilità nell'agosto 1613, forse rispondendo ai reiterati moniti del servita, il Senato, con la finalità immediata di un riordinamento generale della materia inquisitoriale, gli commissionò un consulto per ottenere chiarimenti teologici e giuridici. Rispondendo a una consulenza generale, la «longa scrittura» *Sopra l'Officio dell'Inquisizione*, consegnata nell'autunno seguente,<sup>22</sup> in una veste pubblica, ascriveva alla Serenissima il merito di aver tutto «così ben regolato nelli tempi passati» con leggi lungimiranti, ma talvolta non applicate se «al presente non vi è altro bisogno se non [...] che in tutto il Dominio si procedi uniformemente e conforme a quello che si osserva in questa inclita città» (Sarpi 2018, 157).

La scrittura, con affermazioni nell'insieme lontane e discordanti da quelle del Sarpi privato,<sup>23</sup> riconosceva nell'Inquisizione uno strumento deputato a garantire che «per mezzo de' libri non sia seminata dottrina contra la fede» e il «mantenimento della santa e divina religione e della publica tranquillità». Un meticoloso setaccio degli archivi pubblici, gratificato dal ritrovamento di carte anche «vechie» avvalorava la dipendenza «dalla Serenissima Republica» dell'«Ufficio dell'eresia» (187), «peste» che «corrompe la vera dottrina cristiana» e che «porta mutabil turbazione alla quiete publica», e soprattutto additava nella natura mista del foro veneziano la garanzia per tutelare i sudditi e le comunità contro tutti gli indebiti «rigori eccessivi»

**21** Così Paolo IV nell'*Istoria del concilio tridentino*: Sarpi 2011, 652 (vedi anche 669 e 756).

**22** La prima edizione, con il titolo di *Historia della Sacra Inquisitione*, uscì nel 1638 probabilmente a Ginevra, ma con la falsa indicazione di stampa «in Serravalle appresso Fabio Albicocco»: Rhodes 1997; Garcia 2002, 1013-14; Infelise 2010, 357-60; Barzani 2017, 486-90. L'opera nella prima parte rispettava l'incarico di «ridur insieme e ordinare» tutte le assennate leggi approvate nei secoli dai principali organi della Repubblica (Sarpi 2018, 157), stendendo un «capitulare», di cui nella seconda «scrittura», con un commento di 39 «capitoli», si illustravano «le ragioni e cause per quali da principio fu così costituito [...] per quali anco è necessario continuare l'osservanzia» (158). Il Senato, preso atto della puntuale ricognizione normativa, a salvaguardia della secolare tradizione lagunare, recepiva appieno le conclusioni del lavoro, stabiliva l'invio della prima scrittura ai rettori delle città venete sedi di tribunali del Sant'Uffizio e ordinava la trascrizione di entrambe nel «Libro Grande», custodito nella Secreta a disposizione delle magistrature interessate.

**23** Che per liberarsi dall'Inquisizione auspicava la guerra: «ogni cosa par inviata a stabilire due monarchie, una sopra i corpi e l'altra sopra le anime» (a Groslot de l'Isle, 11 aprile 1617: Sarpi 1931, 1: 281-3). Sempre a Groslot nella primavera del 1610 pronosticava che, «se sarà guerra in Italia [...] l'Inquisizione cesserà e l'Evangelio averà corso», previsione ribadita a Jacques Leschassier qualche mese più tardi («nam inter arma Inquisitio cessaret»: Sarpi 1961, 92).

(192) degli inquisitori. Ostacolare la diffusione di «una sorte di dottrina che non ha altra materia se non la grandezza ecclesiastica, la libertà, l'immensità e la giurisdizione sua» (236) equivaleva a frenare l'invasione della «potestà pontificia», «lontana e occupata dalli rispetti propri», lesiva dei «costumi» di Venezia e del suo vivere civile. È «proprio del Principe solo il conoscer quello che sia espediente» al suo Stato, il perimetro delle proprie competenze; il papa, tutt'al più, conoscerà quello che è «ispediente» al proprio.

Lottica eminentemente politica prospettava il campo d'intervento dell'autorità terrena, allargato il più possibile al lume della normativa e della tradizione della Repubblica:

Tutto quello che un principe riconosce da altri che da Dio, è servitù e soggezione. Il rimedio che non viene dal medesimo principe, ma da chi ha altri interessi, è peggior del male. (Sarpi 2018, 232)

## 5 Verso l'Istoria del concilio

Lodato iperbolicamente da Micanzio a François Auguste de Thou come «la plus belle pièce qu'il ait faite», gemma di raro pregio (Micanzio 2011, 1336),<sup>24</sup> il trattato si situava nella fase centrale dell'attività di Sarpi, all'incrocio tra il gravoso impegno pubblico e le meditazioni sulle commistioni tra potere laico e potere clericale.

Se da ogni angolatura emergevano il tradimento del «fervor antico» e dell'«antica esemplarità», del messaggio evangelico, e gli «eccessivi» difetti, causa di quell'«imperfezione che ora è manifesta a tutti e confessata dalli stessi ecclesiastici, e da alcuni tenuta per irrimediabile» (Sarpi 1997, 331), era necessario studiare il passato prendendo «principio un poco alto» (Sarpi 1985, 129-30). Indagare sui problemi cruciali dell'età contemporanea diventava per Sarpi «un imperativo etico-politico», il «manifestar al mondo la verità delle cose passate» (Sarpi 1931, 14), per far emergere «le linee profonde di un dramma interno della cristianità».<sup>25</sup>

Dal tracciato intellettuale, forgiatosi al fuoco dell'esperienza e consolidatosi attraverso l'*Istoria dell'Interdetto*, le *Aggiunte alla Relazione* di sir Edwin Sandys, l'indagine storico-giuridica del *Trattato delle materie beneficarie*, la riflessione abbozzata sulla *Potestà de' principi*, l'accurata ricognizione del *Sopra l'Officio dell'Inquisizione*, gli appariva inequivocabile ricondurre al Concilio di Trento il culmine della «disformazione», il momento centrale dei recenti destini politico-religiosi europei.

<sup>24</sup> Cf. Pin 2015, 6.

<sup>25</sup> Cozzi 1979, 274; Vivanti 2005, 110.

La scrittura si offriva a Sarpi come unico rimedio al tempo presente, immobile e insoddisfacente rispetto ai desideri: «Chi vuol gusto delle mutazioni umane, convien legerle nelle istorie, dove si rappresentano tutte insieme, che quanto al venire in effetti, penano tanto che ci affliggono con l'espettazione». D'altronde, «quando li valent'huomini scrivono, è manifesto indicio che non possono operare» (Sarpi 1961, 179 e 208-9).

Proprio in questo fervido crogiolo il rinnovato interesse di fra Paolo per gli scenari dell'assise tridentina si incanalava dalla raccolta di un'imponente documentazione alla narrazione storica, come dimostra la minuta idiografa di una delle ultime pagine del primo libro databile al 1610-11,<sup>26</sup> ampiamente confluita nella redazione definitiva dell'*Istoria del concilio tridentino*. Il «mettere in ordine le cose del concilio di Trento» ravvivava l'*animus* dell'Interdetto, quando «le scritture aprivano gli occhi a molti e la libertà del parlare faceva conoscere gran difetti della corte romana, che non erano così ben avvertiti da molti» (Sarpi 2006b, 181).

Queste trame del pensiero, consegnate, verisimilmente in quegli anni, ai *Pensieri sulla religione* - «senza dubbio -nota Vivanti (2011, LII-LVI)- una premessa essenziale allo studio del Concilio di Trento» -, transitavano in tutta segretezza nel genere storico, in cui, trattando «cosa de fatto e de passato, [...] non vale aver autorità» (Sarpi 1935, 2: 437).

Annodava l'opposizione antiromana con l'orientamento antispagnolo il *Trattato di pace et accommodamento*. Contro le «due monarchie», l'*Istoria* stigmatizzava l'egemonia instaurata «sopra le anime» per mostrare le colpe della Chiesa controriformista, il *Trattato* smascherava il dominio «sopra i corpi» della Spagna e dei suoi alleati, arciduchi d'Austria e imperatori (Sarpi 1931, 1: 282-3): dentro la *pax hispanica* agivano le teocratiche ingiunzioni.

La vivacità del cantiere sarpiano dopo l'Interdetto è espressa da testi scritti al di fuori del ruolo di consultore, editi postumi - e, comunque, destinati a un pubblico europeo -, se non accantonati e interrotti. La condivisione del lessico segnala la consapevolezza della responsabilità: «Il proponimento mio è di scrivere l'istoria del concilio tridentino» è il noto incipit della più grande opera di Sarpi, affiancato dal movimento d'apertura del *Trattato delle materie beneficiarie* («e questo è 'l mio proponimento nel presente discorso della materia beneficiale tanto ampia»: Sarpi 1997, 332) e dall'esordio del *Trattato di pace et accommodamento* («Il mio proponimento è scrivere»: Sarpi 2019, 55). L'irreversibile spirale verso la decadenza, verso il bas-

**26** Il brano è contenuto nel verso della carta 188 del fondo *Consultori in iure*, filza 8. Le altre facciate del bifolio sono utilizzate per il consulto *Delle contribuzioni de' chierici* con data autografa di ottobre 1611: Pin 2021, 38-41.

so, disvelata dalle coppie antitetiche *profondità di miserie/sommità di perfezione*, *perfezione/imperfezione*, *riformazione o riforma/diformazione* (Sarpi 1997, 331-2), è raccontata con tonalità umoristiche e sarcastiche nel trionfo dell'utile: gli uomini e gli usi pii hanno ceduto il posto a quelli «diligenti solo in ritenere et acquistare» e a quelli che agiscono in favore del pontefice, di cui nell'epilogo dell'*Istoria del concilio* sono esempio le nuove nomine cardinalizie, oltre che la frustrazione finale delle intenzioni iniziali (Guaragnella 2011). Analoghe modalità animavano la conclusione dell'*Istoria dell'Interdetto* con la smobilitazione delle truppe spagnole inutilmente ammassate al confine di Venezia per una guerra mai cominciata, inutilmente dispendiose per le risorse economiche del Milanese (Sarpi 2006, 291), e l'incipit del *Trattato di pace*, in cui gli spagnoli, pungolati dal prestigio e da un'insaziabile sete di potere, erano identificati come il peggior nemico, accusati di fomentare sotteraneamente uno scontro che non li coinvolgeva in prima persona (Sarpi 2019, 55-6).

Risoltasi tra la seconda metà del 1620 e l'inizio del 1621 la conflittualità europea in favore della Spagna e dell'Impero, cresceva in potenza negli organi della Repubblica il patriziato pacifista. Le opere del servita, morto nel 1623, avrebbero seguito la strada aperta dall'*Istoria del concilio*, varcando le Alpi e stimolando un ampio circuito librario, specialmente tra Ginevra, la Francia e le Province unite.

## Bibliografia

- Barzani, A. (2017). «“Si quid e Gallia afferatur, avide lego”. Reti intellettuali, libri e politica tra Venezia e la Francia nella prima metà del Seicento». Fragnito; Tallon, 449-92.
- Benzoni, G. (1982). «Nota introduttiva». *Storici e politici veneti del Cinquecento e del Seicento*. A cura di G. Benzoni; T. Zanato. Napoli: Ricciardi, 135-50.
- Cozzi, G. (1979). *Paolo Sarpi tra Venezia e l'Europa*. Torino: Einaudi.
- Cozzi, G. (1995). *Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*. Venezia: Il Cardo.
- Cozzi, G. (1997). «Nota introduttiva. La svolta nella vita del Sarpi. Contatti con gallicani e protestanti. 1607-1610». Sarpi [1969] 1997, 219-46.
- Cozzi, L. (1997). «Nota critica ai testi». Sarpi [1969] 1997, 1301-6.
- Descendre, R. (2010). «“Un'altra sorte di guerra”. Paolo Sarpi penseur de guerre, après l'Interdit». Viallon, 133-48.
- De Vivo, F. (2012). *Patrizi, informatori, barbieri. Politica e comunicazione a Venezia nella prima età moderna*. Milano: Feltrinelli.
- Fragnito, G.; Tallon, A. (éds) (2017). *Hétérodoxies croisées. Catholicismes pluriels entre France et Italie, XVIe-XVIIe siècles*. Roma: École Française de Rome.
- Frajese, V. (1994). *Sarpi scettico. Stato e Chiesa a Venezia tra Cinque e Seicento*. Bologna: il Mulino.
- Frajese, V. (2006). «Maimonide, il desiderio di immortalità e l'immagine di Dio. Problemi di interpretazione dell'insegnamento esoterico di Sarpi». Pin 2006a, 153-81.
- Garcia, S. (2002). «Ginevra fulcro della diffusione dell'opera di fra Paolo Sarpi nella prima metà del XVII secolo». *Rivista Storica Italiana*, 3, 1003-18.
- Guaragnella, P. (2011). *Il servita melanconico. Paolo Sarpi e l'«arte dello scrittore»*. Milano: FrancoAngeli, 104-36.
- Infelise, M. (2006). «Ricerche sulla fortuna editoriale di Paolo Sarpi». Pin 2006a, 519-46.
- Infelise, M. (2010). «“Che di lui non si parli”. Inquisizione e memoria di Sarpi a metà '600». Viallon, 349-68.
- Micanzio, F. (2011). *Vita del padre Paolo. Sarpi 2011*, vol. 2, 1291-433.
- Pin, C. (2001). «Introduzione». Sarpi 2001, 11-177.
- Pin, C. (a cura di) (2006a). *Ripensando Paolo Sarpi = Atti del Convegno Internazionale di Studi. Nel 450° della nascita di Paolo Sarpi* (Venezia, 17-19 ottobre 2002). Venezia: Ateneo Veneto.
- Pin, C. (2006b). «“Qui si vive con esempi”». Pin 2006a, 374-94.
- Pin, C. (2006c). «Nota critica al testo». Sarpi 2006b, XIX-XXXIX.
- Pin, C. (2010). «Paolo Sarpi senza maschera: l'avvio della lotta politica dopo l'Interdetto del 1606». Viallon 2010, 55-103.
- Pin, C. (2015). «“La plus belle pièce qu'il ait faite”. Ripensando genesi e finalità del trattato *Sopra l'Officio dell'Inquisizione* di Paolo Sarpi». Baldini, U. (a cura di), *La polemica europea sull'Inquisizione*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 3-98.
- Pin, C. (2017). «Paolo Sarpi a colloquio con i gallicani». Fragnito, Tallon, 413-29.
- Pin, C. (2021). «Un problema aperto: la genesi dell'*Istoria del concilio tridentino*». Barzani, A.; Pin, C. (a cura di), *A proposito di Sarpi. L'Inquisizione, il concilio di Trento*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 23-52.
- Rhodes, D. (1997). «Fra Paolo Sarpi e la *Historia de la Sacra Inquisizione*». *La Bibliotheca*, 99, 39-45.

- Sarpi, P. (1931). *Lettere ai protestanti*. A cura di M.D. Busnelli. 2 voll. Bari: Laterza.
- Sarpi, P. (1935). *Istoria del concilio tridentino*. A cura di G. Gambarin. 3 voll. Bari: Laterza.
- Sarpi, P. (1961). *Lettere ai Gallicani*. A cura di B. Ulianich. Wiesbaden: Steiner Verlag.
- Sarpi, P. [1969] (1997). *Opere*. A cura di G. e L. Cozzi. Milano; Napoli: Ricciardi.
- Sarpi, P. (1985). *Venezia, il patriarcato di Aquileia e le "Giurisdizioni nelle terre patriarcali del Friuli" (1420-1620). Trattato inedito di fra Paolo Sarpi*. A cura di C. Pin. Udine: Arti grafiche friulane.
- Sarpi, P. (2001). «Consulti». A cura di C. Pin. Vol. 1.1, *I Consulti dell'Interdetto (1606-1607)*; 1.2, *1607-1609*. Pisa; Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Sarpi, P. (2006a). *Della potestà de' principi*. A cura di N. Cannizzaro, con un saggio di C. Pin. Venezia: Marsilio.
- Sarpi, P. (2006b). *Istoria dell'Interdetto*. A cura di C. Pin, introduzione di W. Shea, Conselve: Think Adv.
- Sarpi, P. [1974] (2011). *Istoria del Concilio Tridentino seguita dalla "Vita del padre Paolo" di Fulgenzio Micanzio*. A cura di C. Vivanti. Torino: Einaudi.
- Sarpi, P. (2018). *Sopra l'Ufficio dell'Inquisizione*. A cura di C. Pin. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Sarpi, P. (2019). *Trattato di pace et accommodamento delli moti di guerra eccitati per causa d'Uscocchi tra il re Ferdinando di Austria e la Repubblica di Venezia*. A cura di V. Vianello. Lecce: Argo.
- Ulianich, B. (1961). «Saggio introduttivo. Sarpi e i Gallicani: primi appunti». Sarpi 1961, XI-CXLV.
- Ulianich, B. (1976). «Il principe Christian von Anhalt e Paolo Sarpi: dalla missione veneziana del Dohna alla relazione Diodati (1608)». *Annarium historiae conciliorum*, 429-506.
- Ulianich, B. (1999). «Cristoph von Dohna, Christian von Anhalt e la 'Istoria del Concilio Tridentino' di Paolo Sarpi». *Annarium historiae conciliorum*, 31, 367-417.
- Viallon, M. (a cura di) (2010). *Paolo Sarpi. Politique et religion en Europe = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Lyon, 21-22 novembre 2008). Paris, Éditions Classique Garnier.
- Vianello, V. (2014). «Le armi della scrittura. Implicazioni di una metafora sarpiana». *Quaderni Veneti*, 129-36.
- Villari, R. (1987). *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*. Roma-Bari: Laterza.
- Vivanti, C. (2005). *Quattro lezioni su Paolo Sarpi*. Napoli: Bibliopolis.
- Vivanti, C. (2010). *I "due governi del mondo" negli scritti di Sarpi*. Viallon, 29-54.
- Vivanti, C. (2011). «Introduzione». Sarpi 2011, XXXIII-LXXXIX.



# Sulle edizioni delle *Stanze* e dell'*Orfeo* di Poliziano nel Settecento veneto

Gilberto Pizzamiglio

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Angelo Poliziano's *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano* (Rooms for the Carousel of the Magnificent Giuliano) are the object of prolonged attention in the cultural circles of the 18th century Veneto, from Arcadia to Neoclassicism. This is confirmed by the fact that no less than eight of the twelve editions that appeared in Italy in the same century were produced in this area. The reasons for this fortune are to be found in the assonance of the octaves of the Poles with the elegiac rhythm and the naturalistic glimpses typical of Arcadian poetry, which also found in them a linguistic example to be taken as a model. Finally, the Veneto prints examined here stand out for the philological accuracy of which the various editors give proof by examining and comparing the prestigious 16th-century specimens.

**Keywords** Poliziano. Cominian editions of the *Stanze*. Giovannantonio and Giacomo Volpi. Pierantonio Serassi.

Scorrendo il «Terzo tempo» ossia la sezione settecentesca dell'ampia bibliografia di codici e stampe inserita nel bel mezzo dell'edizione delle *Stanze, Rime e Orfeo* di Poliziano curata nel 1863 da Giosuè Carducci,<sup>1</sup> non può sfuggire la circostanza del notevole numero di stampe polizianesche veneziane e venete che vedono la luce in quel secolo. Più precisamente si tratta di dieci edizioni rispetto alle sedi-

---

**1** Il volume è connotato anche da una biografia polizianesca sempre a firma di Carducci. Per una sua analisi dettagliata cf. Bausi 2007.

ci complessivamente riportate, e per di più trovano posto tra di esse quelle filologicamente migliori, tanto da indurre Carducci a porre questo «Terzo tempo» sotto il segno di uno stampatore padovano, in virtù degli ottimi volumi da lui impressi:

Alla terza età, che si può denominare cominiana, appartengono le edizioni delle *Stanze* e dell'*Orfeo* uscite dal 1728 in poi. Le note particolari alle edd. di questa età sono, che nelle *Stanze* è conservata dal più al meno la lezione del testo aldino, nell'*Orfeo* si seguitano i testi antichi fino al 1777 e indi in poi prevale il nuovo testo dell'Affò; si comincia ad aggiungere alle due opere maggiori alcune rime, e dal 1812 in poi si raccolgono tutte o quasi tutte. (Carducci 1863, XCVIII)

Converrà allora ripercorrere tali edizioni procurate da Giuseppe Comino per verificare quali siano le loro caratteristiche più rilevanti e in quali contesti culturali si collochino, visto che, dopo una prima stampa datata 1728, se ne realizzeranno altre due nell'arco del trentennio a cavallo della metà secolo.

E già la loro *princeps*, al pari delle successive edizioni, fa intendere con il suo lungo frontespizio quali fossero i punti di riferimento anteriori da cui si era partiti per un lavoro critico-editoriale nuovo e accurato su testi di indubbio valore, soprattutto linguistico. Vi si specifica infatti che le «elegantissime» stanze polizianesche erano state «allegate come testo di lingua dagli Accademici della Crusca nel loro Vocabolario» e che venivano presentate «ridotte ora [...] alla loro vera lezione» dopo aver operato un «riscontro di varie antiche Edizioni» (Poliziano 1728). Ovvero dopo aver compiuto un lavoro filologico che certo non può essere attribuito allo stampatore, bensì in prima istanza a Giovannantonio Volpi, docente di umane lettere nell'Università di Padova, il quale insieme al fratello, l'abate Gaetano, è l'iniziatore e poi il 'direttore scientifico' di un'impresa tipografica affidata tecnicamente a Giuseppe Comino. I fratelli Volpi erano inoltre i detentori di una ricchissima biblioteca familiare descritta nel 1756 da Gaetano in un cospicuo volume nel quale è compreso un elenco commentato di tutte le stampe prodotte fino a quella data dai Comino. Vi compaiono ovviamente le varie edizioni delle *Stanze* di Poliziano, tra le quali questa del 1728, di cui si dice che nell'ultima versione del Vocabolario della Crusca è stata definita «una delle migliori impressioni, e specialmente la più moderna» (Volpi 1756a, 492).

In effetti il testo delle *Stanze* qui proposto deriva da un esame piuttosto accurato dei testimoni cinquecenteschi ed è accompagnato da una biografia di Poliziano tratta dai *Comentarj della volgar poesia* (1702) di Giovan Mario Crescimbeni; di seguito un catalogo delle precedenti edizioni compilato principalmente da Apostolo Zeno, (Zeno 1728, VI-VIII) mentre alla fine del libro è inserita la canzone

polizianesca *Monti, valli, antri, e colli*, ripresa dalla seconda edizione (1714) dell'*Istoria della volgar poesia* del Crescimbeni.

Carducci riconosceva in questa stampa il frutto di un attento lavoro da parte dei fratelli Volpi, «che seguirono il testo aldino e quel del Dolce 1570, e dissero d'aver avuto sotto occhio anche una stampa fiorentina del 1513, ma non vi ricorsero mai, o quasi mai: e fu citata dagli Accademici della Crusca» (Carducci 1863, XCVIII). La menzione del Dolce rimanda a una delle varie ristampe della *Prima parte delle Stanze di diversi illustri poeti, raccolte dal M. Lodovico Dolce ec. Nuovamente ristampate et con diligentia riviste e corrette*, prodotte dalla tipografia veneziana di Gabriele Giolito de' Ferrari a partire dal 1558 e ancora i Giolito vengono citati poco dopo, quando Carducci rileva che Giovannantonio Volpi, pur senza condividere varie scelte linguistiche del Dolce, «s'aiutò delle stampe de' Gioliti per le cominiane». Tra esse una datata 1577 viene ritenuta «l'ultima edizione delle Stanze innanzi alla prima cominiana»,<sup>2</sup> cioè prima di questa stampa del 1728, di conseguenza etichettata, come indicato alla fine del frontespizio, «Edizione II». Si veniva così a evidenziare un legame di continuità che, sotto il segno della migliore tradizione tipografica veneziana, scavalcava un Seicento totalmente privo di edizioni polizianesche e mirava ad allacciare le cominiane ai prestigiosi esemplari dei Giolito,<sup>3</sup> senza dimenticare affatto la capostipite di tutte le edizioni venete di Poliziano, ossia quella delle *Omnia opera Angelii Politiani*, procurata da Aldo Manuzio nel 1498 (Poliziano 1498).<sup>4</sup>

Sempre riguardo alla cominiana del 1728 andrà poi rilevato che la cura filologica riservata ai testi e il profilo storico-letterario di Poliziano tratto dal Crescimbeni, al pari della canzone di Poliziano, delineano la fisionomia di un libro destinato a un pubblico composto primariamente da poeti e da cultori della poesia - penso all'Accademia degli Animosi promossa da Apostolo Zeno - nonché da studenti universitari, gli stessi che assistevano alle lezioni di Giovannantonio Volpi e ai quali veniva proposto come punto di riferimento linguistico il *Vocabolario della Crusca*. Siamo dunque all'interno di un contesto decisamente arcadico, che guarda anche al versante erudito e storico-letterario, delineando un modello editoriale poi replicato nelle successive edizioni venete, siano o no prodotte dai torchi dei Comino.

Se infatti le consideriamo in ordine cronologico vedremo che, con qualche anno d'anticipo rispetto alla seconda cominiana, le *Stanze*

<sup>2</sup> Si tratta di una ristampa dell'edizione delle *Stanze* «Nuovamente ristampate et corrette» impressa nel 1568 a Firenze da Bartolommeo Sermartelli.

<sup>3</sup> Se ne contano in totale almeno sette, datati 1551, 1556, 1563-65, 1569, 1570, 1580 e infine 1581.

<sup>4</sup> E seguita nel 1541 da un'edizione delle *Stanze di messer Angelo Politiano* (Poliziano 1541).

vengono proposte a Bergamo nel 1747, (Poliziano 1747) accostate questa volta all'«elegantissimo» poemetto pastorale in ottave di Francesco Maria Molza *La Ninfa tiberina*<sup>5</sup> (circa 1535) e precedute da una *Vita* del Poliziano dettata dal 'consulente editoriale' del tipografo Pietro Lancellotti.<sup>6</sup> Quest'ultimo è Pierantonio Serassi, curatore di tutto il volume e ispiratore della pagina prefatoria in cui lo stampatore si rivolge «a chi vorrà leggere» sottolineando la necessità di una nuova edizione per essere già «da qualche anno» assai difficile reperire quella «correttissima» del Comino, e segnalando la novità dell'inserimento nel libro di una «Vita dell'autore» che «sarebbe stata di molto ornamento, e di non poco piacere de' Leggitori». Per tale biografia Lancellotti era appunto ricorso «all'illustre penna del chiarissimo Sig. Abate Pierantonio Serassi, il quale e per lo singolare amore, che porta all'accrescimento della Repubblica Letteraria, e per la profonda sua erudizione in breve spazio di tempo mi ha fornito questa politica e accurata Vita del Poliziano» (Poliziano 1747, III).<sup>7</sup>

La stessa biografia, basata sull'indagine delle fonti e dei documenti, ricomparirà di lì a poco nella successiva edizione polizianesca del Comino, a testimonianza di un rapporto editoriale che, lungi dall'essere concorrenziale, è piuttosto di collaborazione e d'impegno di uno stesso biografo in entrambe le sedi, come si può verificare se andiamo a vedere l'«Edizione II padovana», ossia la seconda cominiana, apparsa nel 1751 e che ha in Serassi uno dei suoi artefici (Poliziano 1751). Si tratta di un'ulteriore stampa anche questa volta giustificata, nella pagina introduttiva indirizzata «Agli estimatori giudiciosissimi delle Stanze di M. Angelo Poliziano», dal fatto che, nonostante le due edizioni precedenti, non erano state appagate:

le brame degli avveduti estimatori di esse, che non rifinano d'ammirarci per entro, con molta ragione, una grande semplicità e non fucata naturalezza congiunte con altrettanta eleganza e poetica leggiadria; cose difficilissime a unirsi, benché da principio sembrano agevoli, e di non isquisito studio e impegno. E ben di ciò m'avvidi e per le continue ricerche fattemene, dopo spacciati tutti

**5** Il medesimo tipografo delle *Stanze*, ossia Pietro Lancellotti, a partire sempre dal 1747 pubblicava un'edizione in tre tomi delle opere di Molza (Molza 1747; 1750a; 1750b).

**6** Il cui vero nome era Jacopo Migliorini, detto Calisto, mentre Pietro Lancellotti era il suo nome accademico quale membro dell'Accademia degli Eccitati. Essendo un abate, e non volendo esporsi come ecclesiastico, preferì usare il nome accademico quando nel 1741 aprì la tipografia, della quale pochi anni dopo divenne stretto collaboratore il ventenne Serassi, che in precedenza era stato suo allievo nel Seminario di Bergamo.

**7** All'altezza del 1747 Serassi, da poco rientrato a Bergamo dopo alcuni anni di soggiorno a Milano in stretto contatto con l'Accademia dei Trasformati, era in procinto di essere eletto segretario perpetuo dell'Accademia degli Eccitati e aveva già dato prova di indubbe capacità curando una stampa delle *Rime* di Pietro Bembo, poi replicata nel 1753 con l'aggiunta di un'ampia e ben documentata biografia da lui compilata.

i miei esemplari, e per li gagliardi stimoli datimi a intraprenderne un'altra Edizione. (Poliziano 1751, III-IV)

Il volume si articola in due parti, la prima delle quali mostra già nell'indice la fusione della cominiana 1728 con la stampa bergamasca del 1747; non siamo però di fronte a una semplice ristampa, bensì a una nuova edizione 'rivista e corretta' e per di più ampliata in alcune sezioni a cominciare dalla «Vita del Serassi da lui ritoccata e accresciuta», per poi passare alle annotazioni aggiunte alle «Notizie intorno ad Angelo Poliziano tratte dai Commentari di Crescimbeni intorno alla storia della volgar poesia» e di seguito a una nuova versione del catalogo di Zeno «ora corretto, accresciuto, ed illustrato da D.G.V.», iniziali che credo corrispondano a Don Gaetano Volpi.<sup>8</sup> Anche l'approccio filologico ai testi risulta rafforzato da un attento confronto con precedenti stampe le cui risultanze «benché dagli ignoranti poco queste si stimino» sono riportati in due elenchi: il primo registra le «Varie lezioni tratte dall'Edizione Fiorentina del Sermartelli in 8° del 1577 riscontrata con quella di Bergamo»; il secondo, più corposo, riporta le «Varie lezioni raccolte dall'ediz. Fiorentina del 1513 in 4° tratta dalla prima che fu fatta in Bologna innanzi al 1494». Scopo di questa collazione, conclude la pagina prefatoria indirizzata «Agli Estimatori giudiciosissimi delle *Stanze* di M. Angelo Poliziano», è stato quello di offrire ai lettori «le Stanze tali e quali uscirono dalla penna del Poliziano» tanto più che si era fatto ricorso anche alla Manuziana del 1541 per:

autenticare i ripulimenti fattine da qualche studioso della Toscana favella, senza però quasi nulla alterarne i sensi, ma solo versando o circa l'ortografia, o altre sottigliezze della lingua; e ciò affinché riuscissero più venuste accette agli orecchj de' leggitori, non avendo io tralasciate neppur certe Lettere degli Editori, e altre cosette o del Poliziano, o a lui appartenenti. (Poliziano 1751, IV)

Ma questa ulteriore cominiana non si limita a riproporre una diversa lezione delle *Stanze*: dopo un *Epitaffio di Poliziano* che Carducci giudicherà negativamente, si apre infatti una seconda parte riservata all'*Orfeo* polizianesco, già edito separatamente dal Comino nel 1749 (Poliziano 1749)<sup>9</sup> e ora qui aggiunto, come si legge nella congiunta premessa de «Lo stampatore a chi vuol leggere», per gli stessi

<sup>8</sup> Il quale apre il *Catalogo* annotando che «Si è scoperta fallace la conghiettura che la I Edizione di queste Stanze potesse essere stata fatta in Firenze circa il 1490», da sostituire a suo parere con un generico «ante 1494, vivente Poliziano» (Poliziano 1751, VI-VIII).

<sup>9</sup> Di questa stampa si contano due versioni: l'una completa della «Lettera dello stampatore» e delle pagine tratte dalla *Historia Vitae et in Literas meritorum Angeli Politiani, ortu Ambrogini*, Lipsiae 1736 di Federigo Ottone Menckenio (ovvero Friedrich Otto Mencke), l'altra priva di entrambe. Quella inclusa nell'edizione 1751 delle *Stanze* è

motivi che l'avevano indotto a realizzare la stampa 1728 delle *Stanze*, «cioè l'elegante semplicità, e quasi, al parer di più d'uno, inimitabile, con cui furon dettate», ma anche «l'estrema loro rarità», congiunta sul piano testuale con la necessità di correggere «la rozzezza dell'ortografia ed interpunzione che si osserva nelle antiche loro Edizioni, per la quale sono come tante gemme involte sconciamente ed intrise nel fango» (Poliziano 1751, 3). E in questo caso i fratelli Volpi si erano davvero basati sull'edizione fiorentina del 1513, giovandosi della copia loro prestata da un nobile padovano possessore di una «insigne Raccolta dell'opere di Autori Toscani messa insieme con ottimo gusto e discernimento» qual era Guglielmo Camposampiero, accademico della Crusca e, possiamo aggiungere, partecipe di quello stesso ambito culturale arcadico che aveva promosso queste nuove edizioni polizianesche. Infine, dopo l'*Orfeo*, viene inserita, invece della *Ninfa Tiberina*, l'egloga tardo cinquecentesca di Bernardino Baldi *Celeo e l'orto*, apparentabile con le *Stanze* in virtù di un simile ritmo elegiaco e delle ambientazioni naturalistiche riscontrabili in entrambe le opere.

Quattordici anni dopo, nel 1765, sempre Comino riproporrà la sua stampa del 1751 comprendendovi l'*Orfeo* e dotandola di alcune ulteriori aggiunte, tutte dovute a un'attenta curatela del Serassi «assai benemerito dell'amena letteratura» e che «Lo stampatore ai cortesi leggitori» si premura di sottolineare: ovvero il corredo delle varianti dell'*Orfeo* «tratte da un codice in pergamena della Biblioteca Chisiana di Roma, segnato col numero 2233 in 4°»; «alcune leggiadrissime Poesie volgari del medesimo Autore non più stampate» prese dallo stesso codice; sostanziosi ritocchi e ampliamenti apportati «dal diligentissimo autore» alla *Vita* di Poliziano (Poliziano 1765, 2-3) e naturalmente il catalogo delle edizioni delle *Stanze* ulteriormente rivisto e aggiornato.

Con l'esame della stampa del Lancellotti e delle cominiane possiamo considerare conclusa la rassegna delle più interessanti edizioni venete delle *Stanze* registrate da Carducci, visto che le altre tre con analoga provenienza da lui riportate non contengono elementi di novità, in quanto in due casi propongono le *Stanze* all'interno di sillogi miscellanee, (*Raccolta* 1769 e *Poesie* 1782) e nel terzo si tratta di una tarda impressione di lusso per nozze. Solo un'edizione dell'*Orfeo* che completa nel 1766 la serie delle dieci stampe polizianesche prodotte allora in Veneto merita qualche attenzione, in quanto recepisce i risultati di nuovi confronti filologici; tali da far sottoscrivere a Carducci, condividendolo del tutto, il giudizio positivo di Colomb de Batines su questa «eccellente edizione adottata dai moderni edi-

---

la prima versione. Sempre nel 1749 Comino aveva procurava un'edizione de *Il ciclope*, componimento satirico di Euripide, aggiungendovi questa stampa de *La favola di Orfeo*.

tori: è accompagnata da varianti tratte da due codici, uno della biblioteca del Convento di Santo Spirito in Reggio, e l'altro posseduto da Buonafede Vitali di Busseto. In fine vi ha delle *Osservazioni* del p. Affò sulla *Favola di Orfeo*». (Colomb de Batines 1852,72) In verità l'«eccellente edizione» (Carducci 1863, C) contiene un sostanzioso errore testuale dovuto al curatore, il frate minore osservante Ireneo Affò il quale, giovandosi dei due codici, l'uno reperito in sede conventuale, l'altro affidatogli da quel Vitali che era stato a Busseto il suo primo maestro, aveva procurato l'edizione 'annotata' di una *Tragedia di Orfeo* (Poliziano 1766) da lui ritenuta l'autentico *Orfeo* polizianesco e che invece non corrisponde alla *Fabula di Orfeo*, bensì a una sua rielaborazione in cinque atti approntata da un contemporaneo di Poliziano, con buona probabilità il poeta ferrarese Antonio Tebaldi, detto il Tebaldeo.

Tornando ancora al catalogo carducciano, vi riscontro una lacuna che val la pena di colmare, in quanto riguarda altre due stampe uscite dai torchi di quello che è forse il più prolifico stampatore veneto dell'intero Settecento e di certo quello più attivo commercialmente nella seconda metà del secolo, quando viceversa le fortune dei Comino declinano progressivamente per poi culminare nel 1780 in un vero e proprio fallimento della loro stamperia. A quell'altezza nel panorama editoriale veneziano si era infatti già da tempo affermata la grande intraprendenza commerciale dei fratelli bassanesi Giambattista e Giuseppe Remondini (Infelise 1989, 228-9), con le loro stamperie organizzate a livello industriale e conseguente produzione di un gran numero di volumi, non sempre di buona qualità. Mario Infelise, nel capitolo dedicato alla crisi dell'arte della stampa all'interno del suo fondamentale volume sull'editoria veneziana del Settecento, (Infelise 1989, 317-22) analizza a questo proposito una relazione sulle condizioni dell'arte tipografica - compilata nel 1780 a fronte di una richiesta dei Riformatori allo Studio dall'allora Sovrainendente alle stampe Gasparo Gozzi - che vale senz'altro la pena di citare. Scriveva Gozzi:

La prima vittima del Remondini fu la stamperia cominiana, celebre per la qualità delle sue edizioni, "modello dell'esattezza". Undici delle sue opere migliori, già attorno al 1750 divennero "pascolo deplorabile de' torchi di Bassano". Il rapitore le moltiplica con le ristampe, ribassandole ad un prezzo vilissimo, coll'obbrosio peggioramento delle edizioni; le diffonde con largo traffico per ogni luogo e, chiudendo in tal modo l'adito allo smercio de' cominiani, rende in poco tempo miserabilmente distrutta. (Infelise 1989, 318)

In effetti la stampa Remondini delle *Stanze* risalente al 1761 si limita a riprodurre, fondendole, quella di Bergamo 1747 e la cominiana

del 1751 anche se nella pagina iniziale «Lo Stampatore a chi legge», una volta addotta la solita motivazione dell'essere «adesso divenute sì rare, che difficil cosa sarebbe a ritrovarne appresso i Librarj un esemplare», dichiara:

Per soddisfare adunque alle continue richieste, che tuttora ne vengono fatte, ho stabilito di intraprenderne anch'io una nuova Edizione, la quale affinché non riesca inferiore a quelle, che ultimamente uscirono, ed in Bergamo, ed in Padova presso il Comino, anzi in qualche cosa ancora le superi, oltre la Vita dell'Autore scritta dal Cel. Sig. Ab. Serassi, che dall'Edizione di Bergamo del 1747 nella seconda Cominiana fu trasferita del 1751, ho fatto aggiungere la Favola di Orfeo dello stesso Poliziano, e l'elegantissima Egloga di Bernardino Baldi intitolata *Celeo e l'orto*, che mancano nella già detta Edizione di Bergamo, e di più ho procurato che si ristampi *La Ninfa Tiberina* del Molza tralasciata nell'Edizion del Comino, non per altra ragione, se non *per non parere*, com'egli dice, *di voler appunto ricopiare le cose altrui*. Gradisci, cortese Leggitore, la mia premura di esser utile a' buoni studj, e vivi felice. (Poliziano 1761, 2-3)

Pur senza vedere alcun 'superamento', in quanto le 'novità' ora proposte si riducono alla sola sommatoria dei materiali compresi nelle due stampe sulle quali ci si basava, questa edizione avrà lunga vita e la sua ristampa datata 1784 transiterà nel nuovo secolo con un'esatta replica proposta dai Remondini nel 1821 (Poliziano 1821). Ossia due anni dopo che una modesta impressione delle *Opere volgari di messer Angelo Poliziano*, comprensiva dell'*Orfeo* annotato dal p. Affò, (Poliziano 1819) aveva inaugurato cronologicamente la serie ottocentesca delle stampe di Poliziano nel Veneto: un segnale, direi, non tanto di perduranti utili commerciali, quanto piuttosto di una ininterrotta attenzione sette-ottocentesca da parte di letterati e lettori nei confronti della poesia e della poetica di Angelo Poliziano, quelle stesse sulle quali Attilio Bettinzoli ha condotto anni fa accurati studi, raccolti in un suo volume di sicuro rilievo all'interno della bibliografia polizianesca (Bettinzoli 1995).



## Bibliografia

- Bausi, F. (2007). «L'edizione polizianesca di Giosuè Carducci (1863)». *Per leggere. I generi della lettura*, 13, 303-32.
- Bettinzoli, A. (1995). *Daedaleum iter. Studi sulla poesia e la poetica di Angelo Poliziano*. Firenze: Olschki.
- Carducci, G. (1863). *Le stanze, l'Orfeo e le rime di messer Angelo Ambrogini Poliziano rivedute su i codici e su le antiche stampe e illustrate con annotazioni di varii e note da Giosuè Carducci*. Firenze: G. Barbera editore.
- Colomb de Batines, P. (1852). *Bibliografia delle antiche rappresentazioni italiane sacre e profane stampate nei secoli XV e XVI compilata dal visconte Colomb de Batines*. Firenze: per la Società Tipografica.
- Infelise, M. (1989). *L'editoria veneziana nel '700*. Milano: FrancoAngeli.
- Molza, F.M. (1747). *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza, corrette, illustrate, ed accresciute colla vita dell'autore scritta da Pierantonio Serassi. Volume primo, contenente le cose altre volte stampate*. Bergamo: Lancellotti.
- Molza, F.M. (1750a). *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza, corrette, illustrate, ed accresciute colla vita dell'autore scritta da Pierantonio Serassi. Volume secondo, contenente le cose inedite, e gli opuscoli di Tarquinia Molza nipote dell'autore*. Bergamo: Lancellotti.
- Molza, F.M. (1750b). *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza, corrette, illustrate, ed accresciute colla vita dell'autore scritta da Pierantonio Serassi. Volume terzo, contenente poesie e prose, italiane e latine inedite di Francesco Maria Molza, e di Tarquinia Molza, ed altre a loro dirette*. Bergamo: Lancellotti.
- Poesie di diversi autori* (1782). Londra. [Si vende in Livorno presso Gio. Tommaso Masi e C.]
- Poliziano, A. (1498). *Opera omnia*. Venezia: Aldo Manuzio Romano.
- Poliziano, A. (1541). *Stanze di messer Angelo Politiano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici*. Venezia: In casa de' figliuoli di Aldo.
- Poliziano, A. (1568). *Stanze di messer Agnolo Poliziano, fatte per la giostra del magnifico Giuliano de' Medici*. Nouamente ristampate, & corrette. Fiorenza: appresso Bartolomeo Sermartelli.
- Poliziano, A. (1728). *L'elegantissime Stanze di messer Angelo Poliziano. Incominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici; Le quali vengono allegate come testo di lingua dagli Accademici della Crusca nel loro Vocabolario; Ridotte ora col riscontro di varie antiche Edizioni alla loro vera Lezione; e accresciute d'una Canzone e di varie Notizie*. 2a ed. Padova: presso Giuseppe Comino.
- Poliziano, A. (1747). *Le elegantissime stanze di m. Angelo Poliziano, e la Ninfa Tiberina del Molza colla vita del Poliziano scritta dal sig. abate Pierantonio Serassi*. Bergamo: appresso Pietro Lancellotti.
- Poliziano, A. (1749). *La favola di Orfeo composta da M. Angelo Poliziano e ridotta ora la prima volta alla sua vera e sincera lezione*. Padova: appresso Giuseppe Comino.
- Poliziano, A. (1751). *L'elegantissime stanze di messer Angelo Poliziano. Incominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici; Le quali vengono allegate come testo di lingua dagli Accademici della Crusca nel loro Vocabolario; Ridotte ora col riscontro di varie antiche Edizioni alla loro vera Lezione; e accresciute d'una Canzone e di varie Notizie. Edizione II. Padovana adornata della Vita dell'Autore scritta dal sig. Abate Pier-Antonio Serassi di Bergamo e di tutto ciò che accennasi nella seguente Lettera a' Lettori*. Padova: appresso Giuseppe Comino.
- Poliziano, A. (1761). *L'elegantissime stanze di messer Angelo Poliziano. Incominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici; Le quali vengono allegate*

- come testo di lingua dagli Accademici della Crusca nel loro Vocabolario; Ridotte ora col riscontro di varie antiche Edizioni alla loro vera Lezione; e accresciute d'una Canzone e di varie Notizie. Novissima Edizione adornata della Vita dell'Autore scritta dal sig Abate Pier-Antonio Serassi di Bergamo, Ed accresciuta della Favola d'Orfeo dello stesso Poliziano, dell'Egloga di Bernardino Baldi intitolata Celeo, e l'Orto e della Ninfa Tiberina del Molza. Venezia: nella stamperia Remondini.
- Poliziano, A. (1765). *L'elegantissime stanze di messer Angelo Poliziano, Ridotte ora col riscontro di varie antiche Edizioni alla loro vera lezione; colla giunta dell'Orfeo, e di altre cose volgari del medesimo Autore non più stampate*. Padova: appresso Giuseppe Comino.
- Poliziano, A. (1766). *L'Orfeo tragedia di messer Angelo Poliziano tratta per la prima volta da due vetusti Codici, ed alla sua integrità, e perfezione ridotta ed illustrata dal reverendo padre Ireneo Affò di Busseto, Minor osservante, Professore di Filosofia nelle Regie Scuole di Guastalla, e dato in luce dal P. Luigi Antonio di Ravenna M. O.* Venezia: appresso Giovanni Vitto.
- Poliziano, A. (1769). *Raccolta di Stanze de' migliori italiani poeti*. Verona: Per Pier-Antonio Berno, Libraio e Stampatore nella Via de' Leoni.
- Poliziano, A. (1784). *L'elegantissime stanze di messer Angelo Poliziano. Incominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici; Le quali vengono allegate come testo di lingua dagli Accademici della Crusca nel loro Vocabolario; Ridotte ora col riscontro di varie antiche Edizioni alla loro vera Lezione; e accresciute d'una Canzone e di varie Notizie. Novissima Edizione adornata della Vita dell'Autore scritta dal sig Abate Pier-Antonio Serassi di Bergamo, Ed accresciuta della Favola d'Orfeo dello stesso Poliziano, dell'Egloga di Bernardino Baldi intitolata Celeo, e l'Orto e della Ninfa Tiberina del Molza*. Bassano: a spese Remondini di Venezia.
- Poliziano, A. (1819). *Opere volgari di messer Angelo Poliziano, contenenti le elegantissime stanze, alcune rime, e l'Orfeo colle illustrazioni del p. Affò. Edizione formata sopra i Testi indicati nel seguente Avviso*. 2 t. Venezia: Molinari.
- Poliziano, A. (1824). *L'elegantissime stanze di M. Angelo Poliziano. Incominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici; Le quali vengono allegate come testo di lingua dagli Accademici della Crusca nel loro Vocabolario; ridotte ora col riscontro di varie antiche Edizioni alla loro vera Lezione; e accresciute d'una Canzone e di varie Notizie. Novissima Edizione adornata della Vita dell'Autore scritta dal Signor Abate Pier-Antonio Serassi di Bergamo, Ed accresciuta della Favola d'Orfeo dello stesso Poliziano, dell'Egloga di Bernardino Baldi intitolata Celeo, e l'Orto, e della Ninfa Tiberina del Molza*. Bassano: Tip. Giuseppe Remondini e figli Editrice.
- Raccolta di stanze dei migliori italiani poeti* (1769). Verona: P. A. Berno.
- Volpi, G. (1751). *Catalogo di alcune delle principali Edizioni delle Stanze di Angelo Poliziano, raccolto per lo più dal Chiarissimo Signor Appostolo Zeno. E ora corretto, accresciuto, ed illustrato da D.G.V., in L'elegantissime stanze di messer Angelo Poliziano...* Padova: appresso Giuseppe Comino, XXXIV-XLII.
- Volpi, G. (1756). *Catalogo cronologico di tutte le produzioni della Stamperia Cominiana dall'anno 1717, in cui fu istituita, fin al 1756 in La libreria de' Volpi, e la stamperia cominiana illustrate con utili e curiose annotazioni. Avvertenze necessarie e profittevoli a' Bibliotecarj, e agli amatori de' buoni Libri. Opera di Don + Volpi, prete padovano*. Padova: appresso Giuseppe Comino.
- Zeno, A. (1728). *Catalogo di alcune delle principali Edizioni delle Stanze di Angelo Poliziano, raccolto per lo più dal Chiarissimo Signor Appostolo Zeno, in ... Appostolo Zeno, in L'elegantissime Stanze di messer Angelo Poliziano...* 2a ed. Padova: presso Giuseppe Comino.

«L'umanesimo della parola»

Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli

a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

# La *Fabula di Orfeo* di Poliziano e la letteratura del Novecento

Alessandro Cinquegrani

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** The essay reads Poliziano's *Fabula di Orfeo* as an interpretative key of 20th century literature, using some recent re-readings of the myth (Rilke, Bufalino), but above all some important theories of the second part of the century (Barthes, Foucault). The themes of the crisis of language and the death of the author are perfectly represented in Poliziano's text. The *Fabula di Orfeo* is thus read as a classical myth, which offers the modern reader keys to the present.

**Keywords** Renaissance. Death of the author. Poet. Poliziano. 20th century literature.

**Sommario** 1 Poliziano e la malinconia. – 2 Bufalino e la colpa. – 3 Barthes e il silenzio.

## 1 Poliziano e la malinconia

Questo contributo non vuole proporsi come una rilettura della *Fabula di Orfeo* di Poliziano né come una storia della sua ricezione nel Novecento. Vuole piuttosto interrogarsi sulla possibilità che questa storia singolare possa proporsi come un mito utile a leggere la letteratura del Novecento. L'accento, in questo caso, cade ovviamente sul lettore e non sull'autore: non si tratta, quindi, di reinterpretare la volontà autoriale, sulla quale ci si appoggerà alle voci più riconosciute della critica, ma piuttosto di proporre una lettura a posteriori che illumini, nel migliore dei casi, il ventesimo secolo.

Com'è noto la *Fabula di Orfeo* è un testo di non facile decifrazione, perché il suo autore, con la nota competenza filologica, rilegge diverse fonti del mito e della straziante storia d'amore con Euridice - in particolare le *Georgiche* di Virgilio e le *Metamorfosi* di Ovidio - per darne un'interpretazione del tutto personale. A differenza di gran parte della tradizione il testo ha tre diversi fuochi narrativi, dei quali soltanto il secondo - Orfeo che ottiene da Plutone il permesso di riprendere Euridice a condizione di non voltarsi, la catabasi, l'errore e il ritorno dalla missione fallimentare - ripercorre la parte più nota del mito, mentre la prima si sofferma su un dialogo tra Aristeo e Mopso e l'ultima sull'assassinio di Orfeo ad opera delle Baccanti. Anche ad un conteggio soltanto meccanico dei versi (che cioè non faccia distinzioni tra le parti cantate con ritornelli e quelle parlate) si nota il sostanziale equilibrio tra le tre parti: prologo di Mercurio 16 versi; prima parte (Aristeo) 124 versi; seconda parte (Orfeo e Euridice) 104 versi; terza parte (assassinio di Orfeo) 96 versi.

Come si vede bene, il fulcro tragico della storia ha uno spazio paragonabile alle altre due parti, nonostante fosse già a quel tempo il passaggio più noto del mito e quello su cui Ovidio insiste di più. Nell'economia della storia, insomma, è possibile affermare che esso sia notevolmente ridimensionato. A Poliziano interessa altro, ed è questo che ha fatto discutere maggiormente la critica, ovvero il fatto che l'accento non cada sulle vette dell'amore che porta a vincere - a tentare di vincere - persino la morte, ma casomai sull'epilogo inaspettato per un lettore moderno (nonostante sia presente nella tradizione) che prevede l'assassinio di Orfeo da parte delle Baccanti.

Le ragioni di questo cruento assassinio («L'abbiamo a membro a membro lacerato | in molti pezzi con crudele strazio»; Poliziano 1975, 465) risiedono nel fatto che il cantore, dopo aver perso per la seconda volta Euridice, rifiuta radicalmente ogni forma di amore muliebre:

Starommi mesto e sconcolato in pianto  
per fin che i cieli in vita mi terranno:  
e poi che sì crudele è mia fortuna,  
già mai non voglio amar più donna alcuna.

Da qui innanzi vo' còrre i fior novelli,  
la primavera del sesso migliore,  
quando son tutti leggiadretti e snelli:  
quest'è più dolce e più suave amore.  
Non sia chi mai di donna mi favelli,  
poi ch'è morta colei ch'ebbe il mio core.  
Chi vuol commercio aver de' mie' sermoni  
di femminile amor non mi ragioni. (Poliziano 1975, 464)

Il rifiuto delle donne e la scelta dell'amore omosessuale descritto come futile e leggiadro porta le Baccanti al gesto violento che suscita a sua volta il coro festoso che conclude il testo.

Bodo Guthmüller ha ricostruito in modo molto credibile, e tuttavia non privo di detrattori, il contesto e il significato di questo finale, riconducendolo alla festa di nozze tra Francesco Gonzaga e Isabella d'Este, già proposta da Picotti nel 1915, poi smentita da Tissoni Benvenuti e reintegrata da Bettinzoli nel 1987 e da altri. La ragione dei dubbi su questa lettura sono principalmente due: da una parte, la corte di Mantova nel 1480 era in lutto per la scomparsa di Margherita Gonzaga, madre dello sposo, e dunque pareva improbabile (ma non impossibile) che si svolgessero i festeggiamenti nuziali; dall'altra, la *Fabula* sembrava avere un finale tragico, inadatto alla circostanza festosa.

In realtà, il finale si può interpretare come tragico solo dal punto di vista dell'eroe, e conseguentemente dalla prospettiva individualistica dalla quale si è soliti leggere in tempi moderni la parabola del personaggio. Se invece la prospettiva si allarga si vede bene che le Baccanti festeggiano e invitano gli altri a farlo: «Chi vuol bere, chi vuol bere, | venga a bere, venga qui» (Poliziano 1975, 465). L'atroce assassinio di Orfeo si configura perciò come un lieto fine e non come una tragedia.

Scrivendo Guthmüller che «l'*Orfeo* si può leggere come un dramma coniugale in cui, similmente ad altri spettacoli di nozze, l'amore legittimo viene messo a confronto con quello libero» (Guthmüller 1997, 154). L'ipotesi proposta è certamente plausibile, anche se, a mio giudizio, ha implicazioni altre, perché è difficile pensare che le Baccanti rappresentino l'amore legittimo o coniugale. Piuttosto, Orfeo rappresenta in questo contesto la figura smarrita e travolta dal lutto, l'eroe che rinuncia a una vita pratica e costruttiva perché travolto da un dolore incurabile che ne condiziona l'esistenza: è la morte nel mondo che va eliminata per dare avvio alla nuova festa, è il tempo fermo del lutto contro il fluire della storia e della vita. È la non vita da annientare. In questo modo si spiegherebbe la necessità, alla quale si allude nel testo, di superare la condizione di disperazione: Orfeo, ferito dal duplice lutto, non accetta di tornare alla vita e alla gioia, condizione necessaria per la festa di nozze (cf. anche Cinquegrani 2005).

L'amore al quale si allude inoltre non è tanto quello legittimo contro quello libero, quanto piuttosto quello astratto, slegato dalla vita, e quello umano, conciliabile con la vita terrena. Come è noto, era questo un motivo di dibattito presso gli intellettuali di quell'epoca, e un pensatore come Marsilio Ficino lo risolse ad esempio parlando di un «circuito d'amore», in grado di far convergere l'amore celeste e quello terrestre.

Le Baccanti rappresentano probabilmente il *furor* malinconico, un tema assai frequentato dagli intellettuali dell'epoca, e dallo stesso Poliziano nella sua *Sylva in scabiem*, un'opera anche cronologicamente molto vicina alla *Fabula di Orfeo*, dove l'*Hercules furens* seneciano, figura scopertamente autobiografica, è affetto da una malattia riconducibile più che al corpo alla psiche, ovvero la *melancholia*. Anche Orfeo nel momento della perdita di Euridice si rammarica esclamando «O mio furore» (Poliziano 1975, 463), ma è proprio una Furia a fermarlo immediatamente: «vane son tue parole, | vano el pianto e 'l dolore» (464). Ed è da qui, da questo rifiuto netto, che l'identità del personaggio Orfeo muta in modo radicale.

Il sottotesto, dunque, che oppone il furore malinconico delle Baccanti all'accidia per il lutto di Orfeo, non è facilmente visibile nel testo, ma appare significativo quanto l'autore scrive nella sua dedica a Carlo Canale, ovvero che l'opera è «più tosto apta a dargli maninconia che allegrezza» (Tissoni Benvenuti 1986, 126), e introducendo così il tema che innerva tutto il finale.

L'immagine più nota di Orfeo nei primi secoli della nostra letteratura è quella che emerge dal *Convivio* di Dante. Il passo su cui si sofferma non è quello della catabasi, ma si riferisce piuttosto alla capacità, sottolineata da Ovidio, del canto di Orfeo di ammansire gli animali. Appoggiandosi a una tradizione allegorica che va da Orazio a San Tommaso (su cui cf. Draskóczy 2016), Dante non legge alla lettera l'episodio, ma ne fa il pretesto per restituire un'idea di letteratura:

lo savio uomo collo strumento della sua voce faccia mansuescere ed umiliare li crudeli cuori, e faccia mouvere alla sua voluntade coloro cha [non] hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre. (Alighieri 2014, 214)

Il passo alluderebbe dunque alla capacità educativa della poesia, che, da una parte, sferza il male degli uomini e, dall'altra, guida le persone prive di cultura. Orfeo rappresenterebbe dunque un'idea di poesia transitiva, la cui ricaduta sulla società è immediatamente visibile, come del resto è certamente nelle corde dell'autore e di molti suoi contemporanei.

Se si conservasse questa idea di poesia e di arte per leggere la *Fabula di Orfeo*, si troverebbe invece che il personaggio mitologico incarna nel finale un'idea opposta di arte, in tutto slegata dalla società e dal mondo, esattamente come l'amore che abbraccia. «Conforto e' maritati a far divorzio, | e ciascun fugga il femminil consorzio» (Poliziano 1975, 465): l'amore e quindi la poesia di Orfeo diventano sterili e perciò non più socialmente sostenibili (per l'epoca, ovviamente) e in fondo inutili.

L'incompatibilità di questa forma di amore con la vita, del resto, è oggetto anche dell'ampia prima parte della *Fabula* e del dialogo tra Aristeo e Mopso. È quest'ultimo a sottolinearlo:

Aristeo mio, questa amorosa face  
se di spegnerla tosto non fai pruova,  
presto vedrai turbata ogni tua pace.  
Sappi che amor non m'è già cosa nuova;  
so come mal, quand'è vecchio, si regge:  
rimedia tosto, or che 'l rimedio giova.  
Se tu pigli, Aristeo, suo' dure legge,  
e' t'usciran del capo e sciami et orti  
e vite e biade e paschi e mandrie e greggie. (454)

Questa forma di amore, dunque, non ha un valore edificante o educativo, ma è piuttosto un elemento di perdizione: per Aristeo qui e per Orfeo poi. Ma se Orfeo è anche, nella tradizione allegorica richiamata da Dante nel *Convivio*, il simbolo dell'arte e della poesia tutta, la sua parabola qui è opposta a quella tradizionale, ovvero quest'arte risulta totalmente incompatibile con la vita, rivela la sua inutilità, la sua intransitività, si direbbe, rispetto al mondo. «Qual sarà mai sì miserabil canto | che pareggi el dolor del mio gran danno?» (464): il canto non può rimediare al dolore, non può avere un'utilità diretta sulla vita, tanto vale rivolgerlo altrove, rinunciare al potere edificante della poesia.

Anche nella *Fabula* questa visione risulterà fallimentare e il lieto fine consiste proprio nel rifiutarla, tuttavia l'immagine di Orfeo – ovvero, in molte letture, l'immagine della poesia – è radicalmente mutata: mentre prima il suo canto aveva un valore pedagogico – ammansire le bestie o, nella lettura dantesca, gli uomini-pietre – quindi con immediate ricadute sulla realtà, poi risulta slegato dalla vita e il suo canto si rinchiude in mondi altri, alternativi, inutili.

## 2 Bufalino e la colpa

Bisognerà attendere cinque secoli perché la colpa di Orfeo venga definita meglio, a partire proprio dalla sua identificazione con la voce e il volto del poeta e la sua idea di letteratura. Nel noto racconto *Il ritorno di Euridice*, Gesualdo Bufalino dà una lettura spiazzante del mito, che è rivisto dalla prospettiva di Euridice che ritorna mestamente nell'Ade:

Era stanca. Poiché c'era da aspettare, sedette su una gobba dell'argine, in vista del palo dove il barcaiolo avrebbe legato l'alzaia. L'aria era del solito colore sulfureo, come d'un vapore di marna o di pozzolana, ma sulle sponde s'incanutiva in fiocchi laschi e sudici di bambagia. (Bufalino 1986, 411)

È da lì, in attesa del ritorno, che Euridice ripensa all'amato e a quanto poco prima è avvenuto: la speranza tenue e poi l'errore di Orfeo e il fallimento. Lo ama, eppure comincia a crescere una forma di risentimento per quell'ingenuità - o almeno così sembra - così inappellabile e definitiva:

«Poeta»... A maggior ragione, stavolta. Stavolta lei sillabò fra le labbra la parola con una goccia di risentimento. Sventato d'un poeta, adorabile buonannulla... Voltarsi a quel modo, dopo tante raccomandazioni, a cinquanta metri dalla luce... Si guardò i piedi, le facevano male. Se mai possa far male quel poco d'aria di cui sono fatte le ombre.

Non era delusione, la sua, bensì solo un quieto, rassegnato rammarico. (Bufalino 1986, 412)

La ninfa «non aveva mai creduto sul serio di poterne venire fuori», perché una volta entrata nell'Ade «aveva saputo ch'era per sempre, e che stava nascendo di nuovo, ma alla tenebra e per sempre». In questo l'Euridice di Bufalino assomiglia a quella di Rilke nei bellissimi versi di *Orfeo Euridice Hermes*:

Ora era sciolta come un'alta chioma,  
diffusa come pioggia sulla terra,  
divisa come un'ultima ricchezza.  
Era radice ormai.  
E quando a un tratto il dio  
la trattenne e con voce di dolore  
pronunciò le parole: si è voltato -,  
lei non comprese e disse piano: Chi? (Rilke 1999, 35)



Il focus è per Rilke sull'inappellabilità del destino di Euridice, che ha superato un confine definitivo. Più tardi Cesare Pavese sposterà il centro dell'attenzione sul rapporto tra i due, che mai potrà tornare quello di un tempo e così la colpa di Orfeo diviene non più un'ingenuità ma una scelta:

Pensavo a quel gelo, a quel vuoto che avevo traversato e che lei si portava nelle ossa, nel midollo, nel sangue. Valeva la pena di rivivere ancora? Ci pensai, e intravvidi il barlume del giorno. Allora dissi «sia finita» e mi voltai. Euridice scomparve come si spegne una candela. Sentii soltanto un cigolio, come d'un topo che si salva. (Pavese 1968, 77)

La colpa di Orfeo è per Pavese quella di non voler rivivere l'addio e accettare il destino che avrebbe voluto, nel suo gesto eroico, sopraffare e vincere: Orfeo è dunque umano e, in quanto tale, debole. E questa sua colpa lo porterà a una morte soltanto allusa nel finale del dialogo: «Purché non sbranino il dio» (Pavese 1968, 80). Euridice, d'altra parte, come per Rilke, ha attraversato una soglia e «un uomo non sa che farsi della morte» (77).

La versione di Bufalino è, invece, ancora più radicale. La colpa di Orfeo non sta nella debolezza o nella presa di coscienza di una invalicabile diversità, ma è premeditata e perversa:

«Addio!» aveva dovuto gridargli dietro, «Addio!», sentendosi la verga d'oro di Ermete picchiare piano sopra la spalla. E così, risucchiata dal buio, lo aveva visto allontanarsi verso la fessura del giorno, svanire in un pulviscolo biondo... Ma non si da non sorprenderlo, in quell'istante di strazio, nel gesto di correre con dita urgenti alla cetra e di tentarne le corde con entusiasmo professionale... L'aria non li aveva ancora divisi che già la sua voce baldamente intonava «Che farò senza Euridice?», e non sembrava che improvvisasse, ma che a lungo avesse studiato davanti a uno specchio quei vocalizzi e filature, tutto già bell'e pronto, da esibire al pubblico, ai battimani, ai riflettori della ribalta...

La barca era tornata ad andare, già l'attracco s'intravedeva fra fiocchi laschi e sporchi di bruma. Le anime stavano zitte, appiccate fra loro come nottole di caverna. Non s'udiva altro rumore che il colpo uguale e solenne dei remi nell'acqua. Allora Euridice si sentì d'un tratto sciogliere quell'ingorgo nel petto, e trionfalmente, dolorosamente capì: Orfeo s'era voltato apposta. (Bufalino 1986, 418)

Non c'è in questo finale un vero e proprio assassinio di Orfeo come nell'opera di Poliziano, ma certo l'immagine dell'eroe che sfida le regole umane e divine per amore è inevitabilmente compromessa: è un

assassinio letterario di un eroe del mito. Questo Orfeo, infatti, posto di fronte alla scelta tra la poesia e il canto struggente e bellissimo, da una parte, e il ritorno alla vita e all'amore, dall'altra, sceglie deliberatamente la prima opzione. Seppure nella *Fabula* di Poliziano la scelta di rinunciare alla vita arrivi dopo la tragedia involontaria della seconda morte di Euridice e certamente non è premeditata come in questo caso, pure la colpa di Orfeo è simile e riguarda la rinuncia alla vita e all'amore.

Per Bufalino in modo diretto e per Poliziano attraverso la tradizione che abbiamo richiamato con Dante, nella figura di Orfeo è incarnata l'immagine della poesia che dunque si ripiega in se stessa e si costituisce come via alternativa alla vita vissuta. La poesia, del resto, e più precisamente l'identità del poeta, è descritta come responsabile di un'*invasione* per riprendere il titolo della raccolta nella quale *Il ritorno di Euridice* è compreso e più in particolare il racconto eponimo *L'uomo invaso*, il cui protagonista Vincenzo la Grua è quasi posseduto da un'identità diabolica che gli permette di farsi signore e domino di una parte di universo, esattamente come capita all'autore di un libro (per il rapporto tra questi due racconti e un'analisi più specifica cf. Cinquegrani 2021).

### 3 Barthes e il silenzio

L'intransitività della letteratura e più in generale del pensiero che rifiuta il contatto diretto con la vita e che è incarnato da questo Orfeo potrebbe essere assunta a emblema dell'intero Novecento. Michel Foucault fa iniziare il ventesimo secolo proprio con la perdita di contatto delle parole con le cose, col ripiegamento delle parole su se stesse, «la verità è intrappolata nella filologia», scrive e aggiunge, in riferimento ai padri del Novecento:

Il primo libro del Capitale è un'esegesi del «valore»; l'intero Nietzsche, un'esegesi di alcune parole greche; Freud, l'esegesi di tutte le frasi mute che sorreggono e scavano a un tempo i nostri discorsi apparenti, i nostri fantasmi, i nostri sogni e il nostro corpo. La filologia in quanto analisi di ciò che si dice nel profondo del discorso è divenuta la forma moderna della critica. (Foucault 1967, 322)

Le parole di Orfeo, dunque, valgono per se stesse, non più perché rappresentano e definiscono una tragedia reale. È questo il paradigma che rappresenta l'età moderna, nella quale parole e cose, significati e significanti sono posti «in uno spazio in cui nessuna figura intermedia garantisce più il loro incontro: è, internamente alla conoscenza, il nesso stabilito tra l'idea di una cosa e l'idea di un'altra» (79).

È interessante notare però che la prima frattura avviene proprio tra l'episteme rinascimentale, quella nella quale operava l'umanista Poliziano, perché Foucault utilizza questa categoria anche per l'Umanesimo, e le epoche successive. Nel Rinascimento «conoscere sarà dunque interpretare: procedere dal segno visibile a ciò che attraverso esso viene detto, e che resterebbe, senza di esso, parola muta, assopita nelle cose» (47). In quell'epoca

ci si era infatti chiesti come riconoscere che un segno designava proprio ciò che da esso veniva significato; a partire dal XVII secolo ci si domanderà in qual modo un segno può essere legato a ciò che esso significa. Domanda cui l'età classica risponderà attraverso l'analisi della rappresentazione e alla quale il pensiero moderno risponderà attraverso l'analisi del senso e del significato. (57)

Il racconto di Bufalino descrive bene un'epoca in cui le parole si separano dall'esperienza, o addirittura la precedono e determinano, poiché la scelta di Orfeo di girarsi è prodotta dalla necessità del canto. In Poliziano invece lo stesso rifiuto della vita si concretizza comunque in una vita alternativa, e la possibilità dell'amore all'epoca ritenuto sano e costruttivo di vita è sostituita dall'amore sterile e omosessuale, che a quel tempo era disprezzato, tanto più se posto a confronto con un matrimonio che si andava celebrando.

Ma il focus di Poliziano e di Bufalino è sulla figura di Orfeo ovvero dell'autore. Roland Barthes, nel suo celebre saggio breve sulla *Morte dell'autore*, di due anni successivo a *Le parole e le cose*, disegna uno sdoppiamento della figura autoriale simile a quello tra transitività e intransitività della letteratura. L'autore viene descritto infatti come la persona reale che precede la scrittura ma che deve abbandonarla nel momento in cui questa si concretizza nella pagina:

L'Autore, finché ci si crede, è sempre visto come il passato del suo stesso libro: il libro e l'autore si dispongono da soli su una medesima linea, organizzata come un *prima* e un *dopo*: all'Autore è riconosciuto il compito di *nutrire* il libro, in quanto lo precede, pensa, soffre, vive per esso; con la propria opera intrattiene lo stesso rapporto di antecedenza che un padre ha con il figlio. (Barthes 1988, 54)

A questo punto, nell'atto della stesura del testo, l'autore viene sostituito dal soggetto della scrittura, che Barthes chiama «scrittore»:

Lo «scrittore» moderno - il soggetto della scrittura - nasce invece contemporaneamente al proprio testo; non è in alcun modo dotato di un essere che precederebbe o travalicherebbe la sua scrittura, non è affatto il soggetto di un libro che ne costituirebbe il

predicato; non esiste altro tempo se non quello dell'enunciazione, e ogni testo è scritto per sempre *qui e ora*. (54)

L'Orfeo del mito classico è l'Autore di Barthes, colui che alimenta la scrittura con l'esperienza dell'io, l'Orfeo di Bufalino invece è già dentro la propria scrittura quando vive - o crede di vivere - l'esperienza della catabasi e la perdita di Euridice. L'esperienza è sottoposta alla scrittura e ne rappresenta una componente ancillare se non del tutto inutile.

Questa frattura tra autore e scrittore risale, per Barthes, ai tempi di Mallarmé:

Anche se l'impero dell'Autore è ancora assai potente [...], certi scrittori hanno tentato da tempo, come è noto, di minarne le basi. In Francia Mallarmé, primo fra tutti, ha visto e previsto in tutta la sua ampiezza la necessità di sostituire il linguaggio in se stesso a chi sino ad allora sembrava esserne il proprietario; per lui come per noi è il linguaggio a parlare, non l'autore; scrivere significa, attraverso una preventiva spersonalizzazione - che non va assolutamente confusa con l'oggettività castrante del romanzo realista -, raggiungere quel punto in cui solo il linguaggio agisce, nella «performance» sua e non dell'«io»: tutta la poetica di Mallarmé consiste nel sopprimere l'autore a vantaggio della scrittura. (52)

Nel percorso tradizionale del rapporto tra autore e testo, la realtà empirica alimenta l'io che porta nella poesia questa esperienza. Nella letteratura di Mallarmé, invece, l'io è depotenziato e la poesia si genera dalla scrittura stessa o da un casuale *Coup de dés* (che comunque *jamais n'abolira le hasard*). *La morte dell'autore* corrisponde quindi a un depotenziamento del valore dell'esperienza e della realtà, come accade per l'Orfeo di Bufalino per il quale l'esperienza serve solo a dare una parvenza di realismo al canto.

Nel 1953, in occasione della pubblicazione del *Grado zero della scrittura*, Barthes aveva già individuato la poesia di Mallarmé come spartiacque nel rapporto tra *La scrittura e il silenzio*, come titola il capitolo dedicato a questo tema:

Mallarmé, sorta di Amleto della scrittura, esprime bene questo fragile momento della Storia, in cui il linguaggio letterario si regge soltanto per meglio cantare la sua necessità di morire. L'agrafia tipografica di Mallarmé vuol creare intorno alle parole rarefatte una zona di vuoto in cui la Parola, liberata dalle sue risonanze sociali e colpevoli, cessa felicemente di destare echi. (Barthes 1982, 55)

Il linguaggio e la realtà - la Storia - si escludono vicendevolmente portando alla morte di entrambi, così come Orfeo e Euridice muoiono realmente in Poliziano e metaforicamente in Bufalino. Ma il nesso tra questa scelta di poetica di Mallarmé e l'immagine di Orfeo non pare casuale, se Barthes scrive:

Quest'arte ha esattamente la struttura del suicidio: in essa il silenzio è un tempo poetico omogeneo che si incunea tra due strati e fa esplodere la parola, ancor più del frammento di un crittogramma, come una luce, un vuoto, un omicidio, una libertà [...]. Questo linguaggio mallarmeiano, è Orfeo che può salvare chi ama solo rinunciandovi e che tuttavia osa voltarsi un po' indietro. (55)

Da queste righe, estremamente dense, è possibile ricavare alcuni punti per comprendere come questo mito si ponga come chiave interpretativa della scrittura del Novecento, almeno di stampo mallarmeiano:

1. Orfeo è il linguaggio, direttamente in questa frase, ma è più in generale la scrittura e più in particolare - legandolo alla *Morte dell'autore* - il «soggetto della scrittura». Questa interpretazione non è lontana da quella classica, in cui Orfeo è il poeta o cantore o, con Dante, «lo savio uomo con lo strumento de la sua voce»;
2. Euridice rappresenta la realtà o, con le parole di Barthes, la «Storia», che è altro dalla scrittura, appartiene ad un altro universo ed è incompatibile col linguaggio, così come Euridice appartiene ormai a un mondo altro rispetto a Orfeo: «nel caos delle forme, nel deserto delle parole, essi [gli scrittori] hanno pensato di raggiungere un oggetto assolutamente privato di Storia, di ritrovare la freschezza di una nuova condizione del linguaggio» (Barthes 1982, 54);
3. Orfeo deve morire, il suo destino tragico riesumato da Poliziano dalla classicità quasi dimenticata è inevitabile, come quello della scrittura: «Rifuggendo sempre più da una sintassi del disordine, la disintegrazione del linguaggio conduce inevitabilmente al silenzio della scrittura»; «ogni silenzio della forma sfugge all'impostura solo col mutismo completo»; «il linguaggio letterario si regge soltanto per meglio cantare la necessità di morire» (Barthes 1982, 54-5), come Orfeo: «Starommi mesto e sconcolato in pianto | per fin ch'e' cieli in vita mi terranno» (Poliziano 1975, 464);
4. In questo contesto la morte cruenta di Orfeo messa in atto dalle Baccanti è una festa, una conquista. Scrive Barthes: «Quest'arte ha esattamente la struttura del suicidio: in essa il silenzio è un tempo poetico omogeneo che si incunea tra due strati e fa esplodere la parola, ancor più del frammento di un

- crittogramma, come una luce, un vuoto, un omicidio, una libertà» (Barthes 1982, 55). 'Omicidio' e 'libertà' sono i due termini, apparentemente incompatibili, su cui si fonda la *Fabula* di Poliziano, legandoli, poiché è proprio l'omicidio che dà il via libera alla festa. Così il mito può diventare una grande allegoria della scrittura novecentesca, una scrittura che si elevi o distacchi dalla storia, precipiti nella non vita o nell'antivita per giungere infine gioiosamente al silenzio della morte;
5. Tuttavia in questa parabola manca ancora un passaggio intermedio che è quello che genera la scrittura. Diceva Barthes: «Questo linguaggio mallarmeano, è Orfeo che può salvare chi ama solo rinunciandovi e che tuttavia osa voltarsi un po' indietro», dovrebbe quindi rinunciare alla realtà e alla Storia e tuttavia vuole vederla ancora un attimo, deve vederla, forse, per darne testimonianza, perché, continua Barthes, Orfeo «è la letteratura condotta alle porte della Terra Promessa, cioè alle porte di un mondo senza Letteratura, di cui sarebbe ancora compito degli scrittori dare testimonianza» (Barthes 1982, 55), e per questo, prima della fine, prima della necessaria morte di Euridice e anche della propria, con l'intento di dare un'ultima fugace testimonianza, «Orfeo s'era voltato apposta» (Bufalino 1986, 418).

Vale la pena di ribadirlo: né Poliziano né, probabilmente, Bufalino hanno voluto dire questo nei loro testi, e perciò questo contributo non è un'esegesi di quei testi. Ma in questo caso i due testi si pongono non già come narrazioni ma come varianti del mito e in quanto tali si aprono all'interpretazione. Come scrive Roberto Calasso:

I miti sono composti di azioni che includono in sé il proprio opposto. L'eroe uccide il mostro, ma in quel gesto si percepisce che è anche vero l'opposto: il mostro uccide l'eroe. L'eroe rapisce la principessa, ma in quel gesto si percepisce che è vero anche l'opposto: l'eroe abbandona la principessa. Come possiamo esserne sicuri? Ce lo dicono le varianti, che sono la circolazione del sangue mitico. (Calasso 1988, 315)

Il mito, dunque, è una storia unica che vive nelle sue varianti. In quanto tale non è legata al suo tempo, ma al tempo di chi con quel mito si rapporta, considerando le varianti che si sono succedute. Questo contributo, dunque, vuole parlare del mito di Orfeo e Euridice a un lettore d'oggi.

## Bibliografia

- Alighieri, D. (2014). «Convivio». *Opere*, vol. 2. Milano: Mondadori, 3-805.
- Barthes, R. (1982). *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*. Torino: Einaudi.
- Barthes, R. (1988). «La morte dell'autore». *Il brusio della lingua. Saggi critici*, vol. 4. Torino: Einaudi, 51-6.
- Bettinzoli, A. (1987). «Rassegna di studi sul Poliziano (1972-1986)». *Lettere italiane*, 39, 53-125.
- Bufo, G. (1986). «L'uomo invasivo e altre invenzioni». Bufo, G. (1992), *Opere (1981-1988)*. Milano: Bompiani.
- Calasso, R. (1988). *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Milano: Adelphi.
- Cinquegrani, A. (2005). «Angelo Poliziano. L'evidenza delle favole e il primato della poesia». Gibellini, P. (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana*. Vol. 1, *Dal Medioevo al Rinascimento*. Brescia: Morcelliana, 355-81.
- Cinquegrani, A. (2021). «Bufalino postmoderno. Lettura delle *Menzogne della notte*», in «Rileggere Bufalino. Temi e forme di un'opera plurale», num. monogr., *Chroniques italiennes*, 2, 65-79.
- Draskóczy, E. (2016). «Fonti e interpretazioni dell'Orfeo dantesco». Ludmann, Á. (a cura di), *Italia nostra. Studi filologici italo-ungheresi*. Budapest: ELTE, 61-84.
- Foucault, M. (1967). *Le parole e le cose*. Milano: Rizzoli.
- Guthmüller, B. (1997). «Di nuovo sull'Orfeo di Poliziano». *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 145-64.
- Pavese, C. (1968). *Dialoghi con Leucò*. Torino: Einaudi.
- Picotti, G.B. (1955). «Sulla data dell'Orfeo e delle Stanze di A. Poliziano». *Ricerche umanistiche*. Firenze: La Nuova Italia, 87-120.
- Poliziano, A. (1975). *La fabula di Orfeo*. Faccioli, M. (a cura di), *Il teatro italiano*. Vol. 1: *Dalle origini al Quattrocento*. Tomo 2. Torino: Einaudi. 451-66.
- Rilke, R.M. (1999). *Poesie tradotte da Giaime Pintor*. Torino: Einaudi.
- Tisconi Benvenuti, A. (1986). *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*. Padova: Antenore.





# Leopardi e gli angeli dell'immaginazione

Rolando Damiani

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This essay examines the points for reflection offered by the mythical and religious figure of the Angel or daimon, conceived in the ancient 'age of imagination', which can be traced back to the poetic activity of the young Leopardi and, later, to the philosophical reflection developed in the *Zibaldone*. The notes related to the drafts of the *Christian Hymns* indicate a syncretistic development of the subject of biblical angels and classical daemons passed down by tradition, and an interpretative hypothesis in verse of such imaginary entities. The hymn should reveal, according to the final note, "all the poetry that superstition has in the matter of spirits and genies".

**Keywords** Leopardi. Angels. Daemons. Imagination. Religion. Zibaldone. Christian Hymns.

Vi hanno tolto le vesti bianche,  
Le ali e perfino l'esistenza.  
Tuttavia io vi credo, messaggeri.

Là dove il mondo è girato a rovescio,  
Pesante stoffa ricamata di stelle e animali,  
Passeggiate esaminando i punti veritieri della cucitura.

La vostra tappa qui è breve,  
Forse nell'ora mattutina, se il cielo è limpido,  
In una melodia ripetuta da un uccello,  
O nel profumo delle mele verso sera  
Quando la luce rende magici i frutteti.

Czesław Miłosz, *Dove sorge e dove tramonta il sole*,  
in *Poesie*, trad. di P. Marchesani

Negli scarni abbozzi degli *Inni Cristiani*, stesi da Leopardi tra l'estate e l'autunno del 1819 al tempo della tentata fuga da Recanati e della conversione filosofica, si prevedeva una composizione dedicata agli

Angeli. Il tema avrebbe seguito una linea sincretistica, per risolverli infine in un senso essenzialmente filosofico, come lascia bene intendere il relativo appunto di Leopardi: «Appariz. di S. Michele nel Gargano. Angeli custodi. Apparizioni degli Ang. ad Abramo, a Tobia ec. ec. ec. Guerra loro coi demonii della titanomac. d'Esiodo. Angeli e loro forze invisibili diffusi per tutte le parti del mondo. azioni segrete degli spiriti animatori delle piante nuvole ec. abitatori degli antri ec. È fama ec. e tutto quel poetico che ha la superstiz. nella materia degli spiriti e geni ec.» (Leopardi 2017, 638).

Il progetto, com'è noto, decadde e degli *Inni Cristiani* soltanto quello ai patriarchi trovò una realizzazione, ispirata non alla Bibbia, ma al vagheggiamento di un'età preistorica, immune dal sapere e dalla stessa religione, nella quale «di suo fato ignara | e degli affanni suoi, vòta d'affanno | Visse l'umana stirpe» (38).

Il previsto *Inno agli Angeli* ruotava visibilmente intorno all'accordo fra la religione e il poetico. Questo legame, in seguito saldato dalla teoria dell'illusione, viene assunto nel pensiero leopardiano come una categoria, in nessun modo scalfita dalla successiva e serrata critica alla religione, culminante nell'invettiva di Porfirio nel dialogo con Plotino contro il platonismo o per allegoria il cristianesimo, «che annoda strettamente le braccia e incatena i piedi» degli uomini con il postulato dell'aldilà retributivo e vindice. Lo stesso argomento si ripropone nei pensieri zibaldoniani del 1826-27, redatti fra Bologna e Firenze, che si orientano ormai verso un rifiuto della religione confessionale e dell'idea di immortalità dell'anima.

Benché logorato fin dalla Grecia di Teofrasto dall'azione distruttrice del sapere razionale intorno al 'vero' delle cose, il sentimento religioso, sorretto da un'idea del divino, resta per Leopardi la scaturigine dei valori assegnati all'esistenza. La coscienza religiosa precede quella filosofica, come Omero è anteriore all'origine della filosofia. Il *Frammento sul suicidio*, databile intorno al 1820, ma ritenuto dai primi editori contemporaneo alle ultime due *Operette morali* ossia al 1832, per la maturità della riflessione leopardiana che in esso riconoscevano, non consente equivoci al riguardo: «Non è più possibile l'ingannarci o il dissimulare. La filosofia ci ha fatto conoscer tanto che quella dimenticanza di noi stessi ch'era facile una volta, ora è impossibile. O la immaginazione tornerà in vigore, e le illusioni riprenderanno corpo e sostanza in una vita energica e mobile, e la vita tornerà ad essere cosa viva e non morta, e la grandezza e la bellezza delle cose torneranno a parere una sostanza e la religione riacquisterà il suo credito; o questo mondo diverrà un serraglio di disperati, e forse anche un deserto» (Leopardi 2016, 275-6).

Nella teologia implicita di Leopardi, e sotterranea al suo stesso filosofico disincanto rispetto alle credenze religiose, l'angelo è una sostanza del mondo arcaico, affatto invisibile nel deserto della modernità, annunciato con sessant'anni di anticipo rispetto a Nietzsche.

Da bambino Giacomo viveva i suoi angeli come figure di un presepio letterario, reso canonico dalle liturgie dell'Arcadia e dall'accademismo settecentesco, che il conte Monaldo e il precettore don Sebastiano Sanchini gli proponevano in veste preferibilmente marchigiana. Maneggiava, per la sua istruzione religiosa, compendi biblici, commenti gesuitici come la *Istoria Santa* di Giovanni Granelli, variamente filtrato negli scritti e nelle esercitazioni scolastiche del 1809-10. Le illustrazioni poste nella sua edizione dell'*Imitazione di Cristo* di Tommaso da Kempis gli suggerivano, piuttosto che sensi di devozione, «pensieri romanzeschi»: lo afferma nei *Ricordi di infanzia e di adolescenza* (secondo il titolo proposto da Francesco Flora), dove pure compare la memoria della «piccola storia sacra» e del «libro dei santi» condiviso con Carlo e Paolina (Leopardi 2017, 1189).

A una religiosità illusionistica e romanzesca, beatamente vera nella sua sostanza poetica, si contrappone quella paurosa e riflessiva, tendenzialmente filosofica, delle «discipline notturne», pure citate nei *Ricordi*, cui Giacomo era costretto dai predicatori giunti a Recanati per le «missioni», che erano una versione popolare degli Esercizi spirituali. Risalenti idealmente all'opera così intitolata di Ignazio di Loyola, e talora animata, secondo la testimonianza del conte Monaldo nella lettera memoriale a Ranieri del 1837, da «preti vestiti col sacco nero e col cappuccio sopra la testa» (Leopardi 1988, 304).<sup>1</sup>

Nella stessa occasione Monaldo, ignaro di corrispondere con un amico del figlio che per varie ragioni si sarebbe impossessato degli scritti rimasti a quel punto nelle sue mani, riferì il timore del primogenito quattordicenne, in preda a una nevrosi religiosa, di fare anche un semplice passo «per non mettere il piede sopra la croce nella congiunzione dei mattoni».

Nel momento in cui si approfondisce la coscienza della religiosità in Leopardi, dai *Discorsi sacri* recitati nella Cappella dei Nobili della chiesa recanatese di San Vito fra il 1809 e il 1814 al *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* ultimato nel 1815, la percezione del numinoso gli si presenta collegata a una esperienza di paura e infine di desolazione.

Nella notte leopardiana, dove soltanto splende la luce benigna e femminile della luna, singolare ierofania negativa, scompaiono gli angeli, i nunzi della parola di Dio, i mediatori degli uomini. Nel poemetto *I Re Magi* del 1810 Leopardi ancora poteva concepire il fulgore e la bellezza dell'angelo, che scende soccorrevole in terra, mentre il buio e l'orrore la invadono:

---

<sup>1</sup> Si ricordi che il *Memoriale* biografico di Giacomo, scomparso il 14 giugno 1837, fu redatto su richiesta di Antonio Ranieri in una lettera del successivo 13 luglio.

La notte intanto il tenebroso velo  
Su la terra stendea; dal sonno oppressi  
I mortali prendean dolce riposo,  
E regnava il silenzio infra l'oscuro  
Tacito orrore ond'era avvolto il mondo.  
Quando da l'alto ciel fulgido e bello  
Discende un Cherubin; torbido ei guata  
L'alta Gerusalemme; indi al custode  
Del Redentor Divin così favella:  
Del gran Dio messaggero a te men vengo  
Egli a te m'inviò. (Leopardi 1972, 200-1)

Nell'opera leopardiana i «celesti, alati spirti» sono relegati a infantili scene della natività, riprodotte sia in prosa che in versi. L'inno cristiano, rimasto allo stato di abbozzo molto sommario, doveva in verità risolvere il paradosso di mutare in canto il compianto per la scomparsa degli angeli. L'annuncio dell'incarnazione del Verbo equivale per l'angelo, nella prospettiva del pensiero di Leopardi, alla proclamazione della propria morte. Il «vero» cristiano, carico di illusione ma al tempo stesso di lucidità filosofica dispiegata nella storia, corrode e annienta le sostanze angeliche.

L'angelo di Leopardi, crocifisso sulla sommità della grotta di Betlemme, testimonia, come Bruto l'eroe morente, l'ultima età dell'immaginazione. Il custode della natura divina dell'uomo si trasforma nel compagno della sua miseria, in un nulla che commenta e accompagna un nulla. Figura dell'antichità astorica, l'angelo soccombe all'avanzata progressiva della cristianità, ovvero a quella critica del divino politeistico, essenziale all'età dell'immaginazione, che si conclude nella moderna cultura ateistica.

In una lunga riflessione del 18 maggio 1821 sulla origine e sul perché dell'ateismo, di seguito all'interrogativo che egli stesso si pone («Non è egli un paradosso che la Religione Cristiana in gran parte sia stata la fonte dell'ateismo, o generalmente, della incredulità religiosa? Eppure io così la penso»), Leopardi giunge a tracciare il diagramma dell'albero genealogico del pensiero ateo a partire dalla «Religione Giudaica conservantesi ancora presso gli Ebrei, che rigettano la modificazione fattane da Gesù Cristo, e si attengono e conservano appresso a poco la sua forma primitiva», da cui consegue la «Religion Cattolica, che conserva la forma primitiva della detta modificazione fatta da Gesù Cristo alla Religione Giudaica». Da essa procedono la «Religione Luterana, Calvinista, ed altre sussistenti, e chiamate ereticali, che sono nuove modificazioni della detta modificazione, oltre le molte altre già estinte nello spazio di tempo intermedio fra questa e quelle, e che si sono rifuse, o perdute, parte nella primitiva Religion Cristiana, ossia nella Cattolica, parte in qualcuna delle dette ereticali». Da questo stesso ramo si dipartono «Nuove modificazioni, alterazioni,

suddivisioni ancora esistenti, del Luteranismo, del Calvinismo, e d'altre simili sette». Infine l'albero genealogico si conclude e dissecca nella «Incredulità religiosa» (Leopardi 2011, 1059-62; 18 maggio 1821).

Dopo i versi dell'infanzia e il progettato Inno, Leopardi non parlerà più di angeli se non come *daimones*; fuori di questa nozione greca, l'angelo diverrà per lui un puro termine metaforico, un'immagine ad esempio della grazia e del fascino emananti da una ragazza incantevole fra i sedici e i diciotto anni, evocata in una celebre pagina zibaldoniana forse scritta sull'onda del ricordo di Teresa Lucignani, l'angelo familiare della sua dimora pisana: «quell'aria d'innocenza, d'ignoranza completa del male, delle sventure, de' patimenti; quel fiore insomma, quel primissimo fior della vita; tutte queste cose, anche senza innamorarvi, anche senza interessarvi, fanno in voi un'impressione così viva, così profonda, così ineffabile, che voi non vi saziare di guardar quel viso, ed io non conosco cosa che più di questa sia capace di elevarci l'anima, di trasportarci in un altro mondo, di darci un'idea d'angeli, di paradiso, di divinità, di felicità» (4310-11; Firenze, 30 giugno 1828).

Un genio, ossia un *daimon* custode, visita Tasso nella sua prigione ferrarese e paradossalmente confuta il suo platonismo. Tra i démoni familiari, anticamente attribuiti ai sapienti, Leopardi sedicenne aveva potuto conoscere da vicino quello assegnato a Porfirio, di cui tradusse nel 1814 la *Vita di Plotino*. L'angelo giudeo-cristiano, per essere salvato dal suo annientamento filosofico, viene assunto dal sistema leopardiano nella sfera del *daimon* e rivestito delle medesime prerogative. Quando nel 1827 Leopardi compilerà a Firenze l'indice dello *Zibaldone*, per la voce dedicata agli Angeli rinverrà a quella relativa ai démoni. Di angeli e démoni Leopardi si era occupato in un senso teoretico nel settembre del 1823, al tempo del Canto platonico *Alla sua donna*. Egli vedeva la sostanza angelica come un anello indispensabile della catena dell'essere, che garantiva la trasmissione del divino e l'innalzamento dell'uomo alla sua sfera.

In un rovesciamento della critica cristiana nei confronti dell'antichità, secondo la quale gli dei antropomorfi e umanamente passionali umiliavano l'idea inerente al loro culto, Leopardi volle chiarire e dimostrare che gli antichi con l'antropomorfismo della divinità non intendevano abbassarla, ma «onorare e innalzar gli uomini», e nell'effettiva realtà «non più fecero umana la divinità che divina l'umanità, sì nella lor propria immaginazione e nella stima popolare, sì nell'espressione ec. dell'una e dell'altra, nelle favole, nelle invenzioni, ne' poemi, nelle costumanze, ne' riti, nelle apoteosi, ne' dogmi e nelle discipline religiose» (Leopardi 2011, 3495; 22 settembre 1823).

Nella concezione classica e politeistica rileva Leopardi, l'eccelso valore assegnato all'umano e la conseguente riduzione della sua distanza dal divino (motivo forse non del tutto trascurabile nella nascita dell'idea giudaica, all'estrema periferia dell'ellenismo, di un messia che fosse incarnazione filiale del biblico Iahvè) determinarono la

concezione di esseri partecipi delle due nature. Alla maniera di ermafroditi, si concepirono semidio in forma di *dàimones*, geni, lari, penati o *manes*. Platone nel *Convito*, specifica Leopardi riprendendo tale ragionamento nello *Zibaldone* in data 28 settembre 1823, «non par che supponga i démoni un composto d'uomo e Dio, bensì un genere intermedio fra questo e quello, che serviva, com'egli espressamente dice, di gradazione, e a riempire il vòto che sarebbe stato nella serie degli esseri, tra il divino e l'umano genere. Pareva dunque agli antichi anche filosofi profondi che fra questi due generi, tra l'uomo e il Dio, avesse luogo ottimamente la gradazione, niente manco che tra specie e specie d' animali, tra il regno animale e il vegetabile ec. Ed erano così lontani dal credere, come oggi si fa, che la distanza fra l'umano e 'l divino fosse infinita, e infiniti, o molto numerosi, i gradi intermedi; che anzi egli stimavano che un solo anello s'intrapponesse nella catena fra' sopraddetti due, e bastasse a congiungerli o continuarli, e che dall'uomo al Dio un solo grado passasse, due soli gradi s'avesse a montare, e la serie non pertanto fosse continua». Della vicinanza tra mortali e immortali erano prova gli amori tra loro e le relazioni carnali, su cui Leopardi conclude la sua nota zibaldonica: «Aggiungi gli amori degli Dei verso le mortali e delle Dee verso i mortali (tanto gli antichi stimavano la bellezza umana), e il congiungersi di quelli o di queste con quelli o con questi (come se il divino e l'umano non fossero pur due specie assai prossime, ma appresso a poco una stessa, così diversa come in molte specie di animali vi sono delle sottospecie, altre più forti, belle, maggiori ec. altre meno), e il generarsi o partorirsi figliuoli mortali dagli Dei e dalle Dee, mortali affatto, o semidei, come Bacco ec.» (Leopardi 2011, 3544-5; 28 settembre 1823).

La spiritualizzazione delle cose umane, teorizzata nello *Zibaldone* come un derivato della cultura cristiana, allontana nell'indistinto e nell'astratto, specie al tempo dei deisti e dell'ideologismo anche cattolico (testimoniato dai «nuovi credenti» nella Napoli di Leopardi), l'idea del Dio cristiano e degli stessi filosofi, finendo per sacrificare l'angelo, l'essere che colma il vuoto metafisico, e impedisce che la terra divenga «un deserto», dove l'uomo è solo con se stesso in balia del misterioso «ordine dei fati» e di un destino mortale. Agli angeli crederanno ormai solo i più ispirati poeti dell'immaginazione, come Rilke o Miłosz, e perfino i preti fattisi spiritualisti e sociali tenderanno a dimenticarli.

Nell'aprile del 1824, in un interludio della composizione del *Dialogo della Natura e di un'Anima* e quello della *Terra e della Luna*, Leopardi ritornò ai suoi pensieri sulla presenza del divino nel mondo antico e della sua assenza nel moderno. Gli venne in mente la facilità dei romani a divinizzare «gl'imperatori o altri della loro famiglia, o loro liberti o favoriti, o vivi ancora, o morti al tempo e sotto gli occhi di quelli che li divinizzavano». Se gli antichi non fossero stati convin-

ti della «poca distanza e diversità di natura» fra gli Dei e gli uomini, non avrebbero potuto immaginare «una tale assurdità». Ma nei tempi del cristianesimo, persino in quelli «più barbari, ignoranti e superstiziosi», nessuno avrebbe osato pensare e proporre o solamente asserire «per adulazione o per altro qualunque motivo che una persona non solo contemporanea, non solo viva, ma morta ed antica e famosa pure per santità e per qualsivoglia virtù o dignità, potenze ed opere vere o credute, fosse stata trasformata o dovesse trasformarsi, non nella natura divina, ma neanche nell'angelica».

Si può escludere per i confini invalicabili di una cultura che un cristiano, quand'anche adulatore o vile all'estremo, abbia mai concepito per il suo imperatore, fosse pure stato più grande e dispotico di Augusto, un distico di omaggio come quello attribuito a Virgilio, da Elio Donato nella *Vita Vergilii*, e tradotto dallo stesso Leopardi nella prima pagina dello *Zibaldone*: «Tutta la notte piove | E ritornan le feste a la dimane: | Fan del regno a metà Cesare e Giove».<sup>2</sup>

Quale principe cristiano – si domanda ancora Leopardi – si sarebbe fatto rappresentare «cogli attributi non dirò dell'Eterno Padre e del Figliuolo, ma di un Angelo o di un Apostolo, come gl'imperatori, i loro parenti, i loro favoriti si facevano scolpire e dipingere» (Leopardi 2011, 4076; 21 aprile 1824). In un'annotazione di poche settimane successiva, datata 6 luglio 1824 giorno in cui comincia il *Parini*, ovvero della gloria Leopardi rileva che il titolo di «divino solito darsi in greco, in latino e nelle lingue moderne per una conseguenza dell'uso di quelle, agli uomini e alle cose singolari, eccellenti ec. ancorché in niente sacre né appartenenti alla Divinità, non avrebbe certamente avuto mai principio né luogo nel Cristianesimo» (4110; 6 luglio 1824).

L'universo desertico e materico, dove sono inimmaginabili le gerarchie angeliche preposte ai mondi e una forza ignota manipola gli atomi, non costituisce soltanto l'intuizione originaria di Stratone da Lampsaco, poetizzata nel frammento apocrifo delle *Operette Morali*, ma una rivelazione filosofica e poi scientifica messa in moto dal cristianesimo: la forza misteriosa di Stratone era stata definita da Cicerone nel *De natura deorum*, recondita fonte insieme ad altre del *Operetta*, una *vis quasi divina*.<sup>3</sup> Lo stratonismo materialistico di Leopardi ha in sé tale ambiguità, se non addirittura aporia, relativa non già a una idea teistica bensì al «mistero delle cose e dell'esistenza universale», pur «orribile» e per sempre inviolabile come ora tende a certificare l'astrofisica che può conoscere soltanto il 5% della materia cosmica. Il ripristino di una potenza immagi-

<sup>2</sup> Il distico pseudovirgiliano dice «Nocte pluit tota, redeunt spectacula mane: | divisum imperium cum Iove Caesar habuit».

<sup>3</sup> Per un esame specifico dell'*Operetta* e delle sue fonti mi permetto di rinviare al capitolo *Stratone e la materia eterna* in Damiani 1994, 83-104.

nativa e di una percezione religiosa pari a quella del mondo antico classico e giudeo cristiano, si rende possibile ai moderni nella scoperta poetica delle tracce del divino che comprendono anche quelle delle sue entità mediatrici presso gli uomini. Il gallo silvestre, desunto dal Salmo 50, «cuius pedes consistunt in terra, et caput eius pertingit in caelum usque», e gli uccelli delle *Operette*, che la provvidenza della natura diffuse per la terra e l'aria affinché «con voci di gioia risonanti e solenni, quasi applaudissero alla vita universale, e incitassero gli altri viventi ad allegrezza, facendo continue testimonianze, ancorché false, della felicità delle cose» (Leopardi 2016, 157), possono fungere da tracce di una presenza angelica nella realtà, che innalza gli uomini alla divinità, a quel mondo delle idee che è per Leopardi il mondo delle illusioni.

Il nunzio e tramite dell'Assoluto poetico, che è Dio, si lascerà rivedere dai moderni quando essi siano tornati, al culmine della loro civiltà, visionari e sognatori come gli antichi. È essenziale nel pensiero leopardiano, quando per una eccezione assume un atteggiamento costruttivo e dunque religioso verso la storia, l'interpretazione della filosofia classica tedesca e di quella inglese, sulle quali poggia l'edificio della modernità, come un prodotto romanzesco, sorto dai germi dell'immaginazione che i cicli storici hanno trasferito dal meridione al settentrione del mondo.

In termini che forse nessuno avrebbe ardito sostenere, Leopardi afferma sul finire del *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani* che i tedeschi, paladini della civiltà moderna, «non ostante la diversità dei tempi, e la decisa inclinazione presente nello spirito umano alla pura osservazione e all'esperienza, sono ancora in letteratura e in filosofia ed in scienze quel che erano gli antichi appunto, sistematici, romanzieri, settari, immaginatori, visionari» (468 nota).

Nell'unione della civiltà con l'immaginazione, costitutiva dello «stato antico», modello esemplare del Rinascimento italiano e di una modernità esente da barbarie medievali, «la bellezza e la grandezza delle cose» si rivelano loro significato e sostanza, fioriscono le illusioni e si incontrano in terra creature come la giovane donna «capace di elevarci l'anima, di trasportarci in un altro mondo, di darci un'idea d'angeli, di paradiso, di divinità, di felicità» della quale Leopardi trasmise il ricordo.



## Bibliografia

- Damiani, R. (1994). *L'impero della ragione*. Ravenna: Longo.
- Leopardi, G. (1972). «I Re Magi». Corti, M. (a cura di), *Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*. Milano: Bompiani, 200-1.
- Leopardi, G. (2011). *Zibaldone*. A cura di R. Damiani. 3 voll. Milano: Meridiani Mondadori.
- Leopardi, G. (2016). *Prose*. A cura di R. Damiani. Milano: Meridiani Mondadori.
- Leopardi, G. (2017). *Poesie*. A cura di M.A. Rigoni. Milano: Meridiani Mondadori.
- Leopardi, M. (1988). «Memoriale autografo ad Antonio Ranieri». Pulce, G. (a cura di), *Il Monarca delle Indie. Corrispondenza fra Giacomo e Monaldo Leopardi*. Introduzione di G. Manganelli. Milano: Adelphi.



# Nell'ora dei *Limoni*. Per una tessera del leopardismo di Montale

Monica Giachino

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** The essay takes into account some aspects of Eugenio Montale's leopardism. Starting from *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, it follows the path of the presence of Leopardi's poem *Alla Primavera o delle favole antiche* in some texts of Montale's *Ossi di seppia*.

**Keywords** Italian literature. 19th-20th century. Leopardi. Montale. Intertextuality.

Al concetto «grande», «sacro e terribile» (Leopardi 1988, 711-12) del meriggio, così come lo leggeva nei classici e presso la tradizione biblica, Leopardi diciassettenne riserva, come si sa, nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* lo statuto di intero capitolo, con l'ovvio intento di metterne in evidenza la fallacia, perché «prima cura dell'uomo deve essere quella di conoscere il vero» (639). Del meriggio, momento della giornata in cui vengono a cadere le barriere tra divino e umano, tra i vivi e i morti, traccia una precisa fenomenologia: l'antichissima abitudine degli dei a lasciarsi talora vedere dagli uomini e a intrattenersi con essi «quando la pietà e la virtù regnavano ancora sulla terra» (702), il disdegno a continuare tale consuetudine a seguito degli scellerati comportamenti umani, il conseguente mutarsi di quelle apparizioni da desiderate in temute.

Nell'ora meridiana, deputata alla quiete e al riposo, i pastori dovevano dunque aver cura di far tacere le zampogne per non disturbare l'irritabile Pan, stanco della caccia, o ci si doveva tener lontani dai templi dove gl'immortali erano soliti passare per recarsi al riposo.

so. O ancora era credenza che sul mezzogiorno le ombre dei morti apparissero e andassero vagando.

Lo spaventevole Pan, le ombre dei morti o il demone meridiano tramandato dalle Sacre Scritture lasciano il posto in chiusura di capitolo all'evocazione di più sereni meriggi. Ai panici terrori e ai timori per quelle ombre fa seguito l'immagine di Diana che nella quiete dell'ora si bagna in limpide acque, così come raccontano Callimaco e Ovidio. E non è un caso che nel chiamare in causa l'episodio di Diana e Atteone del libro terzo delle *Metamorfosi* Leopardi, che pur aveva in precedenza dato conto delle gravi conseguenze di un possibile incontro tra uomini e dei, non faccia cenno alcuno alla punizione toccata in sorte ad Atteone e all'epilogo tragico di quel mito e di quel meriggio: il giovane trasformato in cervo e poi per errore trafitto.

Nel binomio sacro e terribile la predilezione di Leopardi sembra dunque andare al primo dei due termini, tanto da lasciar intravedere al di là delle asserzioni tutta la suggestione esercitata da certi antichi errori e tanto da conferire un andamento circolare al capitolo, con un implicito richiamo al meridiano paesaggio sospeso dell'*incipit*:

Tutto brilla nella natura all'istante del meriggio. L'agricoltore, che prende cibo e riposo; i buoi sdraiati e coperti d'insetti volanti, che, flagellandosi colle code per cacciarli, chinano di tratto in tratto il muso, sopra cui risplendono ininterrottamente spesse stille di sudore, e abboccano negligenemente e con pausa il cibo sparso innanzi ad essi; il gregge assetato, che col capo basso si affolla, e si rannicchia sotto l'ombra; la lucerta, che corre timida a rimbucarsi, strisciando rapidamente e per intervalli lungo una siepe; la cicala, che riempie l'aria di uno stridore continuo e monotono; la zanzara, che passa ronzando vicino all'orecchio; l'ape, che vola incerta, e si ferma su di un fiore, e parte, e torna al luogo donde è partita; tutto è bello, tutto è delicato e toccante. (Leopardi 1988, 701)

È quasi superfluo ricordare come queste pagine del *Saggio*, con il telaio di citazioni su cui sono costruite, siano destinate ad agire quale serbatoio di luoghi e immagini cui attingere negli anni a venire. La quiete di un meriggio assolato fa da cornice nel 'falso' *Inno a Nettuno di incerto autore* (1816) alla *narratio* della nascita del dio, che Rea, lasciato l'Olimpo per fuggire Saturno divoratore di figli, dà alla luce nell'ombra riposta di un bosco (vv. 10-20)<sup>1</sup>:

E Rea, la diva  
dal vago crin, ti partorì, ma in cielo

**1** Per le citazioni delle poesie leopardiane si fa riferimento a Leopardi 1987, nel corpo del testo ci si limita a indicare tra parentesi tonda il rinvio ai versi.

non già: ché di Saturno astuto nume  
 gli sguardi paventava. Ella discese  
 a la selvosa terra il petto carca  
 d'acerba doglia, e scolorite avea  
 le rosee guance. Mentre il sole eccelso  
 ardea su le montagne i verdi boschi,  
 e sul caldo terren s'abbandonava  
 l'agricoltor cui spossatezza invase  
 avea le membra.

Nell'*Inno ai Patriarchi* (1822) Abramo, seduto «in sul meriggio all'ombre | del riposato albergo, appo le molli | rive del gregge tuo nutrice e sedi» (vv. 75-6), riceve la visita di tre angeli, in veste di pellegrini, che gli annunciano la paternità prossima.

Ancor più il capo VII del *Saggio* filtra nei versi della *Vita solitaria* (1820-21) che, dolorosamente spogli degli antichi errori ma anche di quelli dei moderni credenti, ne riprendono lo squarcio paesistico incipitario (vv. 23-32):

Talor m'assido in solitaria parte,  
 sovra un rialto, al margine d'un lago  
 di taciturne piante incoronato.  
 Ivi, quando il meriggio in ciel si volve,  
 la sua tranquilla imago il sol dipinge,  
 ed erba o foglia non si crolla al vento;  
 e non onda incresparsi, e non cicala  
 strider, né batter penna augello in ramo,  
 né farfalla ronzar, né voce o moto  
 da presso né da lunge odi né vedi.

Di quegli antichi, Rea o Abramo, l'io lirico, seduto all'ombra nell'alta quiete del meriggio, mantiene la postura, ma la suggestione dell'ora meridiana si configura esclusivamente quale condizione dell'anima, ancestrale e porta con sé smemoratezza, volontà di fusione panica e tensione al dissolvimento (vv. 33-8):

Tien quelle rive altissima quiete;  
 ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo  
 sedendo immoto; e già mi par che sciolte  
 giaccian le membra mie, né spirto o senso  
 più le commova, e lor quiete antica  
 co' silenzi del loco si confonda.

Nuovamente nel 1822 Leopardi attinge alle pagine del capitolo VII. Il meriggio, foriero un tempo di presenze divine, ritorna nella strofa terza di *Alla Primavera o delle favole antiche*, nella figura del pasto-

relo che, in una natura abitata dal sacro, conduce al riposo meridiano il proprio gregge, e nell'evocazione dei canti dei satiri e dei lavacri di Diana (vv. 28-38):

e il pastorel ch'all'ombre  
 meridiane incerte ed al fiorito  
 margo adducea de' fiumi  
 le sitibonde agnelle, arguto carme  
 sonar d'agresti Pani  
 udì lungo le ripe; e tremar l'onda  
 vide, e stupì, che non palese al guardo,  
 la faretrata Diva  
 scendea ne' caldi flutti, e dall'immonda  
 polve tergea della sanguigna caccia  
 il niveo lato e le verginee braccia.

Versi, si sa, puntellati, nell'edizione bolognese delle *Canzoni* del 1824 e successivamente, talora con varianti, nelle edizioni dei *Canti* da una delle rare note d'autore, che dal *Saggio* recupera anche il corredo di riferimenti bibliografici:

La stanchezza, il riposo e il silenzio che regnano nelle città, e più nelle campagne, sull'ora del mezzogiorno, rendettero quell'ora agli antichi misteriosa e secreta come quelle della notte: onde fu creduto che sul mezzodì più specialmente si facessero vedere o sentire gli Dei, le ninfe, i silvani, i fauni e le anime de' morti [...]. Circa all'opinione che le ninfe e le dee sull'ora del mezzogiorno si scendessero a lavare ne' fiumi e ne' fonti, vedi Callimaco in. lavacr. Pall. v. 71. seqq. e quanto propriamente a Diana, Ovidio Metam. l.3 v. 144. seqq. (Leopardi 1987, 150)

Al cospicuo lascito leopardiano, relativo al meriggio e non solo, guarderà, com'è ovvio, Montale notoriamente più che laconico sulla questione.<sup>2</sup> Un silenzio, certo eloquente, significativamente inaugurato da un'implicita ammissione. Vale la pena ricordare infatti che, poco più che ventenne, nel *Quaderno genovese* in data 5 marzo 1917 menzionava Leopardi tra i propri *auctores*. Immaginando di rispondere all'inchiesta promossa tempo prima da una rivista luganese in merito a una selezione di libri da portare con sé nel caso di ritiro a «vita cenobitica» inseriva la filza «Dante-Leopardi. Tasso (*Aminta*), Poliziano» (Montale 1996, 1297).

<sup>2</sup> Per la presenza leopardiana nell'attività critica di Montale si veda almeno Gibellini 1998, 112-30.

Tanto consistente da rappresentare un settore a sé della bibliografia critica su Montale, segnato da voci illustri, il leopardismo è concordemente riconosciuto come un fenomeno carsico e duraturo, dislocato con affioramenti di diversa caratura lungo tutto il corso della sua vicenda artistica.<sup>3</sup>

Per quel che qui più interessa, *Alla Primavera o delle favole antiche* - testo, si sa, prediletto da Ungaretti poeta e critico - mi sembra agire con disseminate emersioni, e pur nell'incrociarsi di letture e suggestioni altre, anche negli *Ossi* montaliani. Nei *Limoni*, innanzitutto. Con l'antecedente diretto delle pagine del *Saggio*, la stanza terza della canzone leopardiana mi pare ascrivibile ai materiali genetici dell'omologa strofa del testo montaliano. Scorre sottraccia in quella «disturbata Divinità» che, nel silenzio immobile dell'ora, l'io, in febbrile attesa di un'epifania si illude di scorgere «in ogni ombra umana che si allontana» (vv. 35-6).<sup>4</sup> E se l'Ungaretti di *Sentimento del tempo* conserverà nell'*Isola* tra le spie lessicali della memoria leopardiana il passato remoto «vide», che anzi rafforzerà in anafora, Montale ne muta il tempo verbale, volgendolo al presente atemporale «si vede»: il giovane pastore leopardiano «tremar l'onda | vide, e stupì, che non palese al guardo, | la faretrata Diva | scendea ne' caldi flutti»; il personaggio ungarettiano nel percorrere con implicito stupore il paesaggio antico e misterioso «una larva (languiva/e rifieriva) vide; | ritornato a salire vide | ch'era una ninfa» (Ungaretti 1969, vv. 7-11); nei *Limoni* l'io lirico spiega come quelli siano «i silenzi in cui si vede/ in ogni ombra umana che si allontana/qualche Disturbata divinità» (vv. 34-6). E ancora una pagina del *Saggio* può concorrere ad aggiungere un tassello alla controversa questione dell'ora d'ambientazione dei *Limoni*: un canonico meriggio di quiete, silenzi e possibili apparizioni, apparentemente contraddetto dal verso «quando il giorno più languisce» che sembra alludere al tramonto. Tra il corredo di citazioni che cadenzano il capitolo settimo Leopardi, per definire l'«istante del meriggio», ossia il culmine del giorno, si appoggia a un luogo delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli che così rende in traduzione, non prima di aver precisa-

<sup>3</sup> Di un «tenace leopardismo di fondo», di una funzione Leopardi dalla «durata abbastanza continua e diffusa», fatta non tanto di «emersioni esemplari» o di «folte presenze di lessico e di rima», ma «più tenace e continua quanto più, sostanzialmente, coperta» parla Gilberto Lonardi (2003, 247 e 1980, 96); di intertestualità estrema, di «un leopardismo montaliano come storia di una *mise en abîme*», Anna Dolfi (2009, 48). Più di recente Giuseppe Sangirardi ha delineato «una costante dialettica denegativa, [...] affioramenti espliciti [...] che prendono forma parodica, o addirittura polemica, ma al tempo stesso emergono su di un fondo più o meno conscio di identificazione» (2020, 247). Un'ampia e articolata ricognizione, condotta per nuclei tematici, della presenza di Leopardi 'Maestro nascosto' è in De Poli 2014.

<sup>4</sup> Tutte le citazioni delle poesie montaliane sono tratte da Montale 1980, ci si limita a indicare nel corpo del testo tra parentesi tonda il riferimento ai versi.

to che «in quel momento, dice Nonno, il sole stesso sembra imbrunire per il calore» (Leopardi 1988, 702):

Allor che della terra  
era il mattin al mezzo, e paventava  
il caldo viaggiator la sferza ardente  
del bruno Sol, che coll'acceso cocchio,  
co' destrier trafelanti era al meriggio.

Allora, interpretando il montaliano languire del giorno come il 'perdere d'intensità', il 'farsi meno viva', 'l'affievolirsi' della luce solare in corrispondenza all'apice dell'ora meridiana, sarà possibile sanare l'apparente nota stonata e riportare quel verso nell'alveo della tradizionale fenomenologia del meriggio, e in quella più strettamente relativa alla sua rappresentazione negli *Ossi*:<sup>5</sup> alternanza di luci e di ombre, di attese e delusioni, evocazione della potenziale valenza epifanica di quei momenti del giorno e più o meno immediate negazioni di tale possibilità. Alle testimonianze della solarità del meriggio quale condizione deputata a portare con sé l'attesa di una qualche verità si può aggiungere, per rovesciamento, un testo, solitamente meno citato, come *Lettera levantina* (1923), ora raccolto tra le disperse giovanili. In un paesaggio opposto alla solarità delle prime strofe dei *Limoni*, l'io si rivolge a un tu femminile, con cadenze e atteggiamenti che richiamano *Casa sul mare* (vv. 1-11):

Vorrei che queste sillabe  
che con mano esitante di scolaro  
io traccio a fatica per voi,  
vi giungessero in un giorno d'oscura  
noia; quando il meriggio  
non rende altra parola  
che quella d'una gronda che dimoia;  
e in noi non resiste una sola  
persuasione al minuto che róde,  
e i muri candidi ci si fanno incontro  
e l'orrore di vivere sale a gola.

Alla figura femminile, con cui condivide una medesima condizione esistenziale, l'io tenta di porgere il soccorso di qualche faticosa sillaba che attenui l'«oscura noia» e l'orrore di un meriggio 'fallito', che non concede neanche l'attesa di qualche rivelazione: gemello del «merig-

---

**5** Per l'ambientazione meridiana propende Massimiliano Tortora (2015, 115-17) nella lucida e intensa lettura dei *Limoni*, condotta nel contesto dei tanti meriggi montaliani e alla luce del mito di Pan.



gio desolato che quasi non dà suono» (vv. 19-20), del nono movimento di *Mediterraneo* (*Dissipa tu se lo vuoi*), non restituisce parola se non lo sgocciolio di una «gronda che dimoia». Il sollievo offerto è affidato alla garanzia della propria vicinanza, pur di lontano, e al ricordo delle ore passate e dei luoghi percorsi insieme («e vi parrà di correre non più sola» v. 18). Il recupero memoriale restituisce, negli elementi paesaggistici, l'alternanza attesa/delusione. Porta con sé «vie lastricate di mattoni, | che tagliano, seguaci a infossamenti e ascese, i nostri colli nani, cui vestono le trine | rade di spogli rami» (vv. 14-17), ma anche paesaggi segnati da valenze opposte e più propiziatorie (vv. 22-6):

O il ricordo vi si farà pieno  
degli alberi che abbiamo conosciuti  
e rivedrete le barbate palme  
ed i cedri fronzuti,  
o i nespoli che tanto amate.

Ancora alla matrice leopardiana può essere ascritta l'espressione «Diana arciera» che dalla strofa terza di *Alla Primavera*, nella forma di «la faretrata Diva», riaffiora nell'Esterina, equorea fanciulla, di *Falsetto*, sintagmi tra l'altro che in entrambe le liriche occupano lo spazio di un intero verso.<sup>6</sup>

Posta a clausola di raccolta, ma per cronologia tra le prime e limitrofa ai *Limoni*, anche *Riviere* - lirica non a caso cara al leopardiano Solmi<sup>7</sup> - lascia intravedere in filigrana, tra le altre reminiscenze (de *Le ricordanze*, innanzitutto), tracce consistenti di *Alla Primavera*. Ne richiama scelte strutturali e andamento. La forma allocutiva, il 'tu' in Leopardi rivolto alla primavera prima e alla natura poi, il 'voi'

<sup>6</sup> È stato del resto notato come anche l'espressione «Diana arciera» sia presente in Leopardi, nelle *Inscrizioni greche triopee* (*Inscrizione seconda*), cf. Tortora 2015, 180.

<sup>7</sup> Attestazioni della predilezione per *Riviere* dell'amico Sergio Solmi, che avrebbe ospitato la poesia nel secondo fascicolo di *Primo Tempo* (giugno 1922) sono reperibili nel lungo carteggio intrattenuto con Montale. Scriveva, per esempio, il 22 giugno 1921: «Trovo bellissima la tua lirica *Riviere*, la migliore che conosco di te, di ampia linea musicale e meravigliosamente compatta come espressione e sentimento». A pubblicazione avvenuta, in data 14 luglio 1922, aggiungeva: «più [la] rileggo e più [la] ritrovo compiuta e perfetta [...] un canto tanto 'classicamente' spiegato quanto esperto e nuovo» (Montale, Solmi 2021, 43 e 61). Del resto nel recensire gli *Ossi* gobettiani sul *Quindicinale* del 15 febbraio 1926 confermava quell'opinione anche nel contesto dell'intera raccolta, riconoscendo in *Riviere* e *Casa sul mare* la «piena riuscita» dello sviluppo «ampio e mobile dei modi lirici» (Solmi 1992, 28). Di diverso avviso Montale che già nell'aprile del 1921 inviando la lirica a Solmi esprimeva qualche incertezza, e confessava con ironia di non essere «affatto *rifiorito* come mi auguravo...» (41), per poi bollarla come «trombonata giovanile» nell'estate del 1927, al momento di preparare la seconda edizione degli *Ossi*; giudizi sostanzialmente ribaditi a distanza di oltre vent'anni, nel 1946, e riassunti nella notissima formula «una sintesi e una guarigione troppo prematura» dell'*Intervista immaginaria* (Montale 1976, 566).

montaliano relato alle riviere. La rievocazione di un tempo che non è più e di stati d'animo altrettanto perduti che la stagione primaverile con le sue istanze di rinascita fa riaffiorare, o meglio ne detta nuovamente l'urgere:<sup>8</sup> «ed anco, | Primavera odorata, ispiri e tenti | questo gelido cor, questo ch'amara | nel fior degli anni suoi vecchiezza imparà?» (*Alla Primavera*, vv. 16-19); «ed ecco che in un attimo | invisibili fili a me si asserpano, | farfalla in una ragna | di fremiti d'olivi, di sguardi di girasoli» (*Riviere*, vv. 10-13). Il confronto costante tra passato e presente che in Leopardi coinvolge la storia del genere umano e insieme quella del singolo individuo e che in Montale resta modulato, nell'oscillare tra 'io' e 'noi', sull'asse fanciullezza-età adulta. L'invocazione su cui entrambe le liriche si chiudono di poter recuperare quel tempo perduto e quella condizione esistenziale e sentimentale. L'appello nella canzone leopardiana viene rivolto alla Natura e scandito dagli imperativi e dalla triplice anafora del 'tu' (vv. 88-95):

Tu le cure infelici e i fati indegni  
tu de' mortali ascolta,  
vaga natura, e la favilla antica  
rendi allo spirto mio; se tu pur vivi,  
e se de' nostri affanni  
cosa veruna in ciel, se nell'aprica  
terra s'alberga o nell'equoreo seno,  
pietosa no, ma spettatrice almeno.

In Montale resta appeso agli infiniti desiderativi, «potere [...] sentire», «rifiorire», con il vocativo «riviere» posposto al penultimo verso, in un paesaggio palpitante «di fremiti e di linfe», «di fremiti d'olivi, di sguardi di girasoli» (v. 13) che, pur con le dovute differenze, richiama la natura 'viva' («Vissero i fiori e l'erbe | vissero i boschi un dì» vv. 39-40) evocata e rimpianta nella canzone leopardiana (vv. 61-70):

Potere  
simili a questi rami  
ieri scarniti e nudi ed oggi pieni  
di fremiti e di linfe,  
sentire  
noi pur domani tra i profumi e i venti  
un riaffluir di sogni, un urger folle  
di voci verso un esito; e nel sole  
che v'investe, riviere,  
rifiorire!

<sup>8</sup> Per un'analisi comparativa della primavera in Leopardi e Montale si veda Sangiardi 2020, 247-54.

È inoltre possibile ipotizzare che il sintagma leopardiano «favilla antica», non direttamente ripreso in *Riviere*, riemerge nel «desolato meriggio» dell'ultimo movimento (*Dissipa tu se lo vuoi*) di *Mediterraneo*, nei versi che lo chiudono, quando si tratta di tirare le somme del rapporto tra l'io e il mare (vv. 16-23):

Presa la mia lezione  
più che dalla tua gloria  
aperta, dall'ansare  
che quasi non dà suono  
di qualche tuo meriggio desolato,  
a te mi rendo in umiltà.  
Non sono che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare,  
questo, non altro, è il mio significato.

Ed è suggestivo pensare che nella polisemia di quel tirso,<sup>9</sup> di cui l'io si sente favilla destinata solo a bruciare, si celi anche un riferimento a Tirso Licedio Arcade, pseudonimo adolescenziale di un Leopardi con cui Montale, fin da quando «ragazzo col ciuffo si chiedeva | se l'uomo fosse un caso o un'intenzione» (*Quaderno di quattro anni, L'educazione intellettuale*, vv. 10-11), intrattiene tra reticenze, prese di distanza e adesioni un dialogo taciuto e ininterrotto.

---

<sup>9</sup> Catalogato da Contini tra quei «vocaboli lessicalmente impropri, semplici approssimative onomatopee» (Contini 1974, 23) è stato interpretato come 'tizzo', 'tizzone'; o altrimenti, e più verosimilmente, ricondotto al significato proprio, ossia il bastone rituale sormontato da rami di edera o di tralci di vite, attributo del culto di Dioniso.

## Bibliografia

- Contini, G. (1974). «Dagli Ossi alle Occasioni». *Una lunga fedeltà. Scritti su Montale*. Torino: Einaudi, 17-45.
- De Poli, F. (2014). *Un Maître caché. Etude du leopardisme de Montale*. Lyon: Che-mins de tr@verse.
- Dolfi, A. (2009). «Montale secondo Leopardi: un caso limite di intertestualità». *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*. Firenze: Le Lettere, 45-64.
- Gibellini, P. (1998). «Leopardi secondo Montale». Gibellini, P.; Moreschini, C. (a cura di), *Leopardi: poesia, filosofia, pensiero*. Num. monogr., *Humanitas* 1-2, 112-30.
- Leopardi, G. (1987). *Poesie e prose*. Vol. 1, *Poesie*. A cura di M. A. Rigoni. Milano: Mondadori.
- Leopardi, G. (1988). *Poesie e prose*. Vol. 2, *Prose*. A cura di R. Damiani. Milano: Mondadori.
- Lonardi, G. (1980). «Lungo l'asse leopardiano». *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*. Bologna: Zanichelli, 73-120.
- Lonardi, G. (2003). *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*. Bologna: il Mulino.
- Montale, E. (1976). *Sulla poesia*. A cura di G. Zampa. Milano: Mondadori.
- Montale, E. (1980). *L'opera in versi*. A cura di R. Bettarini; G. Contini. Torino: Einaudi.
- Montale, E. (1996). *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*. A cura di G. Zampa. Milano: Mondadori.
- Montale, E.; Solmi, S. (2021). 'Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai'. *Carteggio 1918-1980*. A cura di F. D'Alessandro. Macerata: Quodlibet.
- Sangirardi, G. (2020). «Variazioni su Leopardi e Montale». Dominioni, M.V.; Chiurchiù, L. (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza = Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani* (Recanati, 27-30 settembre 2017). Firenze: Olschki, 241-58.
- Solmi, S. (1992). «Montale 1925». *La letteratura italiana contemporanea*. Vol. 3(1), *Opere*. A cura di G. Pacchiano. Milano: Adelphi, 23-30.
- Tortora, M. (2015). *Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in "Ossi di seppia" di Eugenio Montale*. Pisa: Pacini.
- Ungaretti, G. (1969). *Vita di un uomo*. Vol. 1, *Tutte le poesie*. A cura di L. Piccioni. Milano: Mondadori.

# Sciascia, la poesia, Montale

Ricciarda Ricorda

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** The article aims to deepen the analysis of Leonardo Sciascia's approach to poetry, from his debut in 1952 with the book of verse *La Sicilia, il suo cuore* to his decision to abandon poetic writing after that first experiment. The possible motivations for this choice are discussed and at the same time Sciascia's enduring interest in poetry is reported; the argument is deepened by analysing the writer's relationship to the poet who was fundamental for his generation, Eugenio Montale.

**Keywords** 'Ermetismo'. La Sicilia, il suo cuore. Montale. Pasolini. Poetry. Sciascia.

Presentando nel 1985 il libro di versi di uno scrittore di origini racalmutesi, Sciascia ritornava con la memoria alla lontana e difficile estate del 1943, «lunguissima, l'estate del 1943. O forse si dilata nella memoria a raggiungere cose che appartengono ad altre estati di quegli anni tra il '40 e il '44 in cui la vita si arrese ai bisogni più elementari, ai sentimenti più veri, alle ragioni più radicali» (Sciascia 1985, 5); si rappresentava parte di un gruppo di giovanissimi «di tante, felici letture», contrassegnati «dall'amore ai libri e dal disamore al vecchio e nuovo fascismo [e ...] tutto ciò che vittorinamente (*Conversazione in Sicilia* era la nostra bandiera) scoprivamo di vecchio e di putrido». Aggiungeva infine «qualcuno di noi scriveva. Poesie, naturalmente. E, naturalmente, ermetizzanti» (6): forniva così una serie di indizi atti a ricostruire il ritratto di sé da giovane, a partire dalla sottolineatura dell'amore per la lettura, affiancata alla passione civile, nel nome del 'maestro' Vittorini, per giungere al riconoscimento dell'inevitabile impegno nella scrittura di versi, altrettanto inevitabilmente di ascendenza ermetizzante.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ringrazio Francesco Izzo per avermi segnalato queste pagine sciasciane, che introducono una breve silloge di poesie di Nicola Sferrazza, *Eremita urbano* (Sciascia 1985, 5-7).

Che Sciascia si sia misurato con la poesia, nei suoi esordi, è relativamente noto ai suoi lettori, a cui lui stesso ha voluto presentarsi come scrittore di prosa, ponendo all'inizio della propria carriera il volume del 1956, *Le parrocchie di Regalpetra*, indicato come fondamento della sua opera, e rimuovendo i testi anteriori a quella data e quindi anche l'apprendistato poetico.

Eppure, la poesia non era stata un interesse per lui marginale e nemmeno limitato al periodo della giovinezza e diverse attestazioni lo confermano, a partire da testimonianze ben anteriori a quella riferita sopra, reperibili già nelle lettere degli anni Quaranta-Cinquanta<sup>2</sup> e affiancate da una serie di iniziative di indubbio spessore del medesimo periodo, per giungere alle numerose tracce delle sue letture poetiche in tutto l'arco della sua attività, nella forma di citazioni, ricordi, allusioni a poeti e opere di poesia (Traina 1999, 205; Onofri 2010, 153).

Per il primo aspetto si possono leggere, ad esempio, interessanti riflessioni sullo scrivere versi nelle lettere all'amico Stefano Vilaro dei primi anni Quaranta, «Quando comincerai a sentire che scegliere una parola e farla poesia è più faticoso di un qualunque lavoro normale, allora vuol dire che hai qualche speranza per diventare poeta» (Sciascia 2018, 7) e ancora, «saccheggia, svuota, piega il vocabolario: soltanto così dominerai il sentimento. Anche la poesia è una tecnica, suprema, sfuggente, miracolosa - ma tecnica» (10).<sup>3</sup> Interesse per la lirica attestano anche diversi interventi che appaiono nella prima stagione dell'attività giornalistica sciasciana, pure anteriore alle *Parrocchie*: l'esordio nel giornalismo avviene, a quanto risulta, nel 1944, proprio con un articolo dedicato a Quasimodo su *Vita siciliana*, mentre in *Galleria* si legge un intervento sulle poesie di Emilio Greco nel 1953 e sull'*Ora* si trovano recensioni sui libri di Luigi Bartolini e di Vittorio Fiore nel 1955, per limitarci a pochissimi casi.

Molto consistente poi, nei medesimi anni, l'attenzione di Sciascia per la poesia popolare e in dialetto: numerosi infatti gli articoli che dedica in varie sedi, nei primi anni Cinquanta, alla poesia dialettale, alla quale nel 1954 è riservato anche un numero di *Galleria*. Gli esiti più significativi di tale interesse sono due imprese del medesimo periodo, che segnano anche la stagione di maggior vicinanza dello

---

**2** Così anche a Domenico Porzio, che in *Fuoco all'anima* (Sciascia 1992, 115) gli chiede se a quindici o sedici anni si sentisse già predestinato alla letteratura: «Mi piaceva leggere, magari scrivere qualche poesia. Ho iniziato con le poesie, poi ho continuato con delle piccole favole. Una vocazione l'ho avvertita più tardi, dopo i vent'anni», dove per altro si noterà come lo scrittore, all'altezza del 1988-89, a cui risale l'intervista in questione, sia arrivato a escludere la poesia dall'ambito della propria vocazione letteraria.

**3** La prima lettera è scritta su fogli di agenda alla data del 2 maggio 1940, la seconda non è datata, ma riferibile al 1944. Interessante anche la conclusione della prima citazione, che adombra già il difficile rapporto di Sciascia con la scrittura poetica: «D'altra parte non credere che con le mie poesie io faccia sul serio».

scrittore siciliano a Pier Paolo Pasolini (Ricorda 2021, 87-106): la curatela dell'antologia *Il fiore della poesia romanese* (Sciascia 1952), in cui colpisce la conoscenza ampia e approfondita della letteratura in dialetto romanese che vi dimostra, e la collaborazione alla pasoliniana *Poesia dialettale del Novecento* (Dell'Arco, Pasolini 1952), in particolare alla sezione dedicata ai poeti siciliani. La competenza nel campo della poesia romanese e, più in generale, della discussione critica, oltre che della letteratura e della poesia non solo italiane, emerge nei 'cappelli' che Sciascia premette alle quattro sezioni dell'antologia da lui curata.

Ancora all'amicizia con Pasolini, che Sciascia per altro avrebbe dichiarato più tardi di apprezzare soprattutto proprio come poeta (oltre che, naturalmente, saggista),<sup>4</sup> rinvia un'altra importante iniziativa messa in campo dallo scrittore ancora nei medesimi anni, «I quaderni di *Galleria*», collana di brevi testi che progetta nel 1953 e la cui prima uscita si realizza l'anno seguente, con la triade Pasolini, *Dal diario (1945-47)*, Roberto Roversi, *Poesie per l'amatore di stampe* e Angelo Romanò, *Un giorno d'estate*.

Nel cuore di questa prima stagione sciasciana, si colloca anche, nel 1952, la pubblicazione del libro di versi *in proprio*, *La Sicilia, il suo cuore*, in 111 esemplari corredati da 5 disegni di Guttuso, presso l'editore Bardi di Roma, che aveva edito anche, nel 1950, la raccolta di brevi favole esopiane, *Favole della dittatura*. Si tratta di una silloge smilza, 24 liriche complessivamente, in prevalenza dedicate a immagini del paesaggio siciliano, ma non solo, – sotto il titolo «Foglietti di diario», si leggono cinque poesie riferite a un viaggio in Toscana e Lazio –, con ricordi personali e situazioni e figure emblematiche.

L'opera ha conosciuto, almeno fino agli anni più recenti, limitata fortuna critica, anche per la sua già ricordata esclusione dal *corpus* delle proprie opere voluta dall'autore stesso: lasciata fuori inizialmente dal piano dell'edizione complessiva delle *Opere* curata presso Bompiani da Claude Ambroise, vi è stata recuperata nel terzo volume, pubblicato dopo la morte dell'autore (Sciascia 1991), mentre in precedenza aveva avuto un'unica ripresa, e non in Italia, un'edizione in francese del 1980, con la traduzione di Jean-Noël Schifano.<sup>5</sup>

Anche per questo volumetto, come era avvenuto per il precedente, è Pasolini a centrare acutamente il peculiare impasto di componenti diverse che vi si possono rintracciare: nella nota pensata inizialmente come recensione per la rivista *Letteratura*, ma alla fine rimasta inedi-

<sup>4</sup> «Come poeta mi interessava molto, come romanziere molto meno. Come pamphletista moltissimo, ha detto delle verità straordinarie», «Dall'osservatorio di Racalmuto» in *Lotta continua*, 27 ottobre 1978, ora in Vecellio 2003, 217.

<sup>5</sup> Per la dettagliata ricostruzione della prima pubblicazione dell'opera, cf. le informazioni fornite da Paolo Squillacioti nelle «Note ai testi» in Sciascia 2012, 1994-9; per la fortuna critica, Onofri 2010, 152-6.

ta (Pasolini 1999, 426-8),<sup>6</sup> individua infatti due dimensioni nella Sicilia delle liriche sciasciane, l'una naturalistica e l'altra letteraria, con esiti da un lato di ordine realistico e dall'altro di impianto anti-documentario. Il desiderio di usare una lingua *diretta*, atta a esprimere una «visione *diretta*, appunto, e virile del mondo nella sua realtà pratica» - esigenza, questa, riportata al gusto post-bellico - sfocerebbe allora in «qualche stilizzazione sensuale-espressionistica» e «crepuscolare-sentimentale» - che evidenzerebbero invece il permanere di una «formazione anteguerra», con puntuali riferimenti, da parte del recensore, a fonti quali «Baudelaire e Mallarmé, visti dopo Apollinaire, e tutta la recente tradizione italiana del dominio linguistico fiorentino tra la "Ronda" e "Solaria"». Già prima delle *Parrocchie di Regalpetra*, in cui tali ascendenti letterari verranno riproposti, in una pagina molto nota dedicata al volume, Pasolini dimostra di aver già individuato il peculiare carattere del primo realismo sciasciano; ha colto infatti le due dimensioni che si incrociano nelle liriche della *Sicilia, il suo cuore*, da un lato l'attenzione per la realtà dell'isola, sottratta all'aura mitica di cui era spesso circondata in poesia, dall'altro il permanere di modalità stilistiche di ascendenza ermetica.

Esemplare di questa duplice prospettiva risulta già la prima poesia, che dà il titolo alla raccolta, «La Sicilia, il suo cuore» (Sciascia 2012, 1637):

Come Chagall, vorrei cogliere questa terra  
dentro l'immobile occhio del bue.  
Non un lento carosello di immagini,  
una raggiera di nostalgie: soltanto  
queste nuvole accagliate,  
i corvi che discendono lenti;  
e le stoppie bruciate, i radi alberi,  
che s'incidono come filigrane.  
Un miope specchio di pena, un greve destino  
di piovge: tanto lontana è l'estate  
che qui distese la sua calda nudità  
squamosa di luce - e tanto diverso  
l'annuncio dell'autunno,  
senza le voci della vendemmia.  
Il silenzio è vorace sulle cose.  
S'incrina, se il flauto di canna  
tenta vena di suono: e una fonda paura dirama.  
Gli antichi a questa luce non risero,  
strozzata dalle nuvole, che geme

<sup>6</sup> L'articolo «Sciascia, Conti, Cavani», datato 1952, si legge ora in Pasolini 1999, 426-43: cf. anche, in merito, «Note e notizie sui testi», 2897-8.



sui prati stenti, sui greti aspri,  
nell'occhio melmoso delle fonti;  
le ninfe insegue  
qui non si nascosero agli dèi; gli alberi  
non nutrirono frutti agli eroi.  
Qui la Sicilia ascolta la sua vita.

Un paesaggio che il poeta vuole sottrarre alla tentazione della nostalgia, leggendovi al contrario pena, paura, premonizioni di un duro destino; una terra non popolata da ninfe né da eroi, ma segnata da un marcato senso di morte.

Sul piano stilistico, si incrociano qui, come nelle altre poesie della raccolta, due direttive divergenti, la scelta di un verso lungo, in un andamento prosaico, per il quale è stato fatto il nome del Pavese di *Lavorare stanca*, e nello stesso tempo il gusto per un lessico altamente letterario, per soluzioni vicine a quelle diffuse nella *koinè* ermetica, di cui ha fornito precisa caratterizzazione Pier Vincenzo Mengaldo;<sup>7</sup> dal punto di vista tematico, si rileva analogamente un duplice orientamento, da un lato la presenza di una componente intimistica, destinata a essere poi abbandonata dallo scrittore, dall'altro una consonanza con nuclei tematici che rimarranno centrali invece anche nelle opere successive, a partire dall'opzione per quell'immagine di una Sicilia vittorinamente 'offesa' evidente nella lirica incipitaria e ancora più esplicita in altri versi, come in «Ad un paese lasciato», in cui risuona il passo «cupo» degli zolfatari e si evocano «grevi leggende | di terra e di zolfo, oscure storie squarciate | dalla tragica luce bianca dell'acetilene». D'altra parte, se la precisione dei riferimenti a una geografia reale non rinvia certo all'area dell'ermetismo, in cui dominava al contrario l'indeterminatezza spaziale e temporale, nella stessa lirica si ritrovano stilemi ermetizzanti, ad esempio nell'ultimo verso, «una nave di malinconia apriva per me vele d'oro, | pietà ed amore trovavano antiche parole» (Sciascia 2012, 1641).

Insomma, *La Sicilia, il suo cuore* rivela un autore che ha già messo a fuoco alcuni elementi di fondo della sua visione della realtà, ma non sembra aver ancora trovato i mezzi espressivi più idonei a esprimerli. I critici che si sono occupati del testo<sup>8</sup> hanno dato rilievo ora al primo aspetto, ritenendolo interessante e utile per una conoscenza a tutto tondo del suo profilo di autore e di intellettuale, ora al secondo, evi-

---

**7** Per una catalogazione degli stilemi ermetici nei versi sciasciani, sulla scorta delle indicazioni di Mengaldo 1994, 230-3, cf. Onofri 2010, 156.

**8** A parte i riferimenti al testo che si trovano nelle monografie dedicate allo scrittore siciliano (in particolare, in Onofri 1994, 29-33 e Traina 1999, 183-4 e 2204-5) analisi più ampie si leggono in Italia 2009, 141-50; Onofri 2010, 151-63; Corona 2018, 185-202; Calcaterra 2021, 44-7; Galaverni 2021, 43-53, cui si rimanda per ulteriori approfondimenti sul testo e sulla bibliografia critica relativa.

denziando al contrario la distanza del futuro, felice scrittore in prosa da questa prova poetica: così Roberto Galaverni ha recentemente concluso che l'apprendistato poetico avrebbe avuto per Sciascia un senso negativo, e *contrario*, sarebbe valso a rivelargli una strada sbagliata, che infatti avrebbe abbandonato (Galaverni 2021, 49).

Anche dei motivi sottostanti a tale abbandono sono state proposte diverse interpretazioni: la posizione più diffusa, al di là di un eventuale riferimento a una ipotizzata consapevolezza, da parte di Sciascia, di non avere una vocazione poetica, evidenzia la distanza del linguaggio della poesia (o dell'idea di poesia che l'autore aveva in quegli anni) dalla sua esigenza di reagire allo stato delle cose, di combattere le ingiustizie, di impegnarsi nella ricerca della verità. La poesia, avrebbe dichiarato lui stesso, a un certo punto non lo avrebbe più interessato: sarebbe venuto meno anche l'interesse per quella in dialetto perché il dialetto, avrebbe sostenuto, conduce ai sentimenti più intimi, consente di «raggiungere la madre», di andare più a fondo di una lingua nazionale, ma non si presta a esprimere il pensiero, «nessuna opera di pensiero può essere scritta in dialetto» (Sciascia 1992, 4); e la poesia, a sua volta, avrebbe corso il rischio di eludere quel «linguaggio della ragione», verso cui avrebbe orientato la propria ricerca. Emblematica, a questo proposito, una dichiarazione dello scrittore a sfondo per così dire generazionale, che si legge nell'interessante bilancio del 1955 contenuto nel primo saggio, eponimo, della raccolta postuma *Fine del carabiniere a cavallo*:

la prosa ha colpito gli uomini della nostra generazione d'ancor più alta ammirazione che la poesia - "il preciso linguaggio della ragione". Infatti, se la poesia difficilmente riesce a svincolarsi dalla condizione ermetica - e in certi casi tale condizione diventa patologica - la prosa, romanzo o cronaca, è già *dalla parte della storia*. (Sciascia 2016, 15; corsivo nell'originale)

A ragioni ancora più profonde suggerisce di attribuire il «silenzio della poesia» sciasciano, Massimo Onofri, che ricorda come la lirica «In memoria» di *La Sicilia, il suo cuore* (Sciascia 2012, 1638) tocchi una materia per lui incandescente, il suicidio del fratello venticinquenne, di cui non avrebbe più parlato: il silenzio della poesia potrebbe corrispondere allora alla «rimozione drastica, perentoria, di nodi essenziali mai sciolti» e i motivi sottostanti a tale rimozione potrebbero essere adombrati nella conclusione del *Giorno della civetta* (1961), laddove il capitano Bellodi decide di ritornare in Sicilia,<sup>9</sup> risolvendo

<sup>9</sup> Non a caso, nel romanzo sono evocati i versi della poesia di Bertolucci *Al fratello Ugo*, «gli prendeva, nella delusione, nostalgia: la striscia di sole che cadeva, in pulviscolo dorato, sul tavolo, illuminava il frullo delle ragazze in bicicletta nelle strade dell'E-

così il dilemma dell'alternativa «cedere ai sentimenti e alla nostalgia o trascendersi in pura ragione antagonista? Regredire al guscio d'una mera soggettività o scegliere senza indugio la strada della maturità, di un io adulto e responsabile?». In questo senso Onofri accosta «la morte atroce del fratello e la poesia, [...] che è come dire ogni privatissima e violenta emozione. Poi l'improvvisa rimozione di entrambe». (Onofri 2010, 160).

Va ancora aggiunto che le appassionante letture poetiche degli anni dell'esordio lasciano sensibile traccia nei suoi versi, in cui si avvertono puntuali echi dei grandi poeti degli anni tra le due guerre, che conosce a fondo: dall'«antica solitudine ungarettiana» al Quasimodo della prima stagione, dal Luzi di *Una barca* a Cardarelli e Vigolo, accanto al diverso modello pavesiano già ricordato.<sup>10</sup>

Se poi l'esperimento della poesia non era destinato a proseguire, per un duplice ordine di idee, fortemente intrecciate, personali e letterarie - da un lato la poesia si sarebbe prestata a toccare una dimensione intima che Sciascia non avrebbe più inteso affidare alla pagina scritta; dall'altro l'autore non si sarebbe più ritrovato in quell'aura ermetica in cui, pur non esclusivamente, si era formato e a cui non gli sembrava possibile contrapporre una scelta integralmente alternativa -, tuttavia, su entrambi i piani si era trattato di un'esperienza importante per la sua produzione successiva, sia per quell'immagine anti-mitica della Sicilia di cui si è detto, sia per l'originale accettazione, nella sua prosa che sarà asciutta, essenziale, orientata in una direzione realista, di stilemi colti, di un «lessico prezioso e desueto, persino aulico», per usare ancora le parole di Onofri (2010, 157), che conclude: «spesso, lo scrittore se ne serve in funzione straniante e decontestualizzante, e comunque con grande sapienza letteraria».

Il confronto di Sciascia con la poesia continua, comunque, pur con altre modalità, anche dopo la sua prima stagione: a parte pochissime liriche inedite o disperse e alle sue esperienze di traduttore, in cui

---

milia, la filigrana degli alberi in un cielo bianco; e una grande casa dove la città si abbandonava alla campagna, dolcissima nel fumo della sera e del ricordo: "dove tu manchi" si diceva con le parole di un poeta della sua terra "all'antica abitudine serale"; parole che il poeta aveva scritto per un fratello morto» (Sciascia 2012, 282).

**10** Numerosi i nomi che sono stati evocati dai critici che si sono occupati del testo: per l'«antica solitudine ungarettiana», cf. Gioviola 1993, 36 e ulteriori riscontri si potrebbero aggiungere: l'ultima strofa di «Vivo come non mai» (Sciascia 2012, 1640): «Perpetua stagione di morte: e mi ritrovo | vivo, gremito di parole | [...] vivo come non mai, presso i miei morti» non può non ricordare la conclusione di *Veglia* («nel mio silenzio | ho scritto lettere piene d'amore | Non sono mai stato tanto attaccato | alla vita», Ungaretti 1990, 45) e «la pena di una festa disfatta» di «Ad un paese lasciato» Sciascia 2012, 1641 alla «decomposta fiera» di «In memoria», Ungaretti 1990, 40). Italia 2009, 143-9 focalizza l'attenzione sui possibili riferimenti pavesiani; Onofri 2010, 155-6 presenta un ampio ventaglio di nomi, aggiungendo anche d'Annunzio e Papini.

non è possibile in questa sede soffermarsi,<sup>11</sup> un'interessante cartina di tornasole può essere costituita dal suo modo di rapportarsi a un poeta fondamentale per la sua generazione come Eugenio Montale.

In *La Sicilia, il suo cuore*, si individuano diverse tracce montaliane: Galaverni segnala la presenza di immagini e luoghi montaliani, ad esempio in «Dal treno, giungendo a B\*\*\*», con il «verde trapunto dal giallo dei limoni» (Sciascia 2012, 1653), Onofri ricorda «Forse un mattino andando» degli *Ossi* a proposito dei primi versi di «Invernale» (1656), «il giorno soffiato in un vetro torbido, | le cose fragili e gravi: forse ad un grido | gli alberi crolleranno in suono stridulo, | crollerà gelida la luce».<sup>12</sup> Si potrebbero aggiungere altri stilemi di ascendenza montaliana, dall'«arca di noia» di «Family reunion» (che si chiude con il riferimento al «muso confidente» del cane, Sciascia 2012, 1642), alla «statua mutila» di «Hic et nunc» (1643), alle magnolie del secondo «foglietto di diario», in cui echi montaliani si avvertono anche nei «gros-si cani al guinzaglio» e nella «musica furente del *luna park*» (1646).<sup>13</sup>

Al suo interesse per Montale Sciascia ritorna, molti anni dopo la pubblicazione del libro di versi, in alcune situazioni topiche per il poeta, il conferimento del Nobel, la celebrazione degli ottanta anni, infine la scomparsa.

L'articolo *Un nobile poeta*, pubblicato sulla *Stampa* nell'ottobre del 1975 in occasione del Nobel, si legge ora nella sezione dal significativo titolo «Ritratti complici di contemporanei» nella raccolta *Fine del carabiniere a cavallo*, in cui il curatore, Paolo Squillaciotti, ha riunito testi su scrittori «cari a Sciascia in ragione di un'aderenza ai modi e ai temi della scrittura»: riconoscimento dell'appartenenza di Montale, per lo scrittore siciliano, al gruppo dei «maestri e punti di riferimento», unico poeta accanto a Borgese, Brancati, Longanesi, Savino («Nota al testo», Sciascia 2016, 209).

**11** Per le «Poesie inedite e disperse» e per le traduzioni poetiche cf. le «Note ai testi» di Squillaciotti in Sciascia 2012, 1999-2016; per le traduzioni, anche Maggi 2019.

**12** Interessante anche il prosieguo della strofa, «crollerà gelida la luce. Ma improvviso, | come una lama, il sole scende | nella strada aperta ai venti, | riluce nelle antiche botteghe», con l'avversativa che rovescia le attese create dalla prima parte del verso. Un movimento simile si riscontra anche in *Pioggia di settembre* (1654), «La pioggia avanza come nebbia, | urlante incalza il volo dei passerai. | Ora scroscia sulla vigna, tra gli ulivi; | [...] | Ma ecco un umido sguardo azzurro | aprirsi nel chiuso volto del cielo; lentamente si allarga fino a trovare | la strabica pupilla del sole»: quasi un rovesciamento della prospettiva pascoliana nella splendida «Novembre» in *Myrica*, dove il *ma* veniva ugualmente a contrapporre una prima impressione del paesaggio autunnale animato dal sole e da un'aria «gemmea» alla sua reale connotazione, «Ma secco è il pruno, e le stecchite piante | di nere trame segnano il sereno, | [...] | [...] È l'estate, | fredda, dei morti» (Pascoli 1991, 199-200).

**13** I riferimenti sono rispettivamente a «L'arca» in *La bufera e altro* (la poesia si leggeva già nelle edizioni di *Finisterre* del 1943 e del 1945: Montale 1980, 200), a «Spesso il male di vivere ho incontrato» (33), e, nell'ultimo esempio, ancora all'«Arca» e ad alcuni notissimi *Mottetti*.

Il breve testo è declinato in chiave personale: prende avvio dal ricordo di una visita al maestro nell'anno precedente, propiziata dall'amico libraio siciliano attivo a Milano, Gaetano Manusè, a cui si era rivolto per la ricerca del libro «stampato da Giovanni Mardersteig che s'intitola *Il poeta*»: il riferimento è all'edizione della prima parte del *Diario del '71 e del '72*, pubblicato nel 1972 con il titolo *Il poeta. Diario* dall'Officina Bodoni.

L'articolo però non vuole essere il resoconto della visita – Sciascia per altro si dichiara sempre restio a conoscere gli scrittori e gli artisti da lui più ammirati, temendo una delusione – quanto piuttosto

un omaggio a uno dei due scrittori italiani (l'altro è Moravia) di cui mai durante il fascismo mi era capitato di leggere una sola parola di elogio o adulazione, qualcosa che facesse sospettare una qualche larvata o ambigua adesione. In quegli anni ho divorato tutta la carta stampata che mi era possibile raggiungere; e ne ho memoria precisa e feroce. Soltanto Moravia e Montale se ne salvano, soltanto loro hanno primamente nutrito e motivato il mio istinto di avversione al fascismo [...]. Non soltanto non adulavano, non elogiavano, non mostravano simpatia; erano, in tutto quello che scrivevano, assolutamente diversi da quel che in Italia si acclamava e si imponeva, assolutamente estranei. (Sciascia 2016, 171-2)<sup>14</sup>

Dunque, in primo piano è posta l'ammirazione per la posizione dell'intellettuale durante il fascismo: si tratta di una postura che si ritrova nella maggior parte degli scritti in cui Sciascia parla di poeti, rivelandosi «attratto soprattutto da circostanze biografiche o ideologiche» (Traina 1999, 183; cf. anche Onofri 2010, 153-4). Nella seconda parte dell'articolo, lo scrittore passa però dall'evocazione del passato al presente e dal discorso storico a quello letterario, ricordando come i versi di Eliot o quelli di Montale lo avessero recentemente accompagnato, come una sorta di sottofondo, durante la stesura della *Scomparsa di Majorana*, in quanto vi avrebbe trovato un aiuto a definirne lo «spavento»: «la grandezza di Montale sta in questo: che nelle sue non molte pagine è racchiuso, come nelle molte di Pirandello, il dramma del nostro tempo, il male di vivere nel nostro secolo» (Sciascia 2016, 172). A conferma, cita proprio il già ricordato, splendido *Ossò* «Forse un mattino andando», così chiosandone gli ultimi versi «ed io me n'andrò zitto | tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto»: «il suo segreto ora è il nostro. Che è il segreto della gran-

---

**14** La dichiarazione di Sciascia che unisce qui Moravia a Montale nella gratitudine per averlo «soccorso» quasi fisicamente, facendo maturare la sua coscienza antifascista, fa riflettere sulla ricezione, da parte di uno scrittore più giovane, delle opere dello scrittore romano, la cui iniziale ambiguità nei confronti del regime è stata invece recentemente sottolineata da Simon Levis Sullam (2021, 362-456).

de poesia: quella che antivede, che ci dà notizia di noi stessi - quella che ci fa voltare» (173).

Della poesia montaliana come sottofondo della scrittura della *Scomparsa di Majorana* Sciascia scrive anche in un articolo del medesimo giorno sull'*Ora*, dal significativo titolo *Da Pirandello a Montale*: ne parla come di «una musica lontana, ma condizionante», non senza precisarne il particolare timbro, applicando a Montale la definizione a lui molto cara utilizzata da Debenedetti per indicare una «capacità interna e segreta» di Pirandello, «una infinita possibilità musicale». <sup>15</sup>

All'unico incontro con il grande poeta Sciascia ritorna nel *Ricordo di Montale*, pubblicato in occasione della morte: ricordo che Squillacioti definisce a ragione «anomalo» in quanto, dopo l'evocazione della visita, lo scrittore passa a parlare di diari, abbandonando il discorso sul poeta; l'articolo però aggiunge qualche informazione interessante: vi si parla di una conversazione amabile, con riferimenti al fumare, «lo smettere, il controllarsi», e ad aneddoti sul poeta Lucio Piccolo, ma Sciascia capisce anche che Montale non conosce le sue opere, «forse aveva letto solo il libretto su Roussel, qualche nota sul *Corriere*». In effetti, gli *Indici delle opere in prosa* dei Meridiani (Montale 1996a) non restituiscono alcuna occorrenza del nome dello scrittore siciliano. <sup>16</sup> Vi si incontra però un articolo del 1945 dedicato a un volume caro a Sciascia, *Cos'è questa Sicilia* di Sebastiano Aglianò, <sup>17</sup> che sollecita una riflessione di Montale sul rapporto di un italiano del nord con la realtà dell'isola e lo porta a concludere che «non esiste una cultura siciliana, ma esiste una profonda sfumatura siciliana che arricchisce la vita del nostro Paese e che dev'essere salvata e compresa da tutti» (Montale 1996b, 52): l'articolo non era sfuggito a Sciascia, che lo avrebbe incluso in appendice all'antologia *La noia e l'offesa. Il fascismo e gli scrittori siciliani*, in cui avrebbe proposto alcune pagine del libro di Aglianò, e avrebbe così giustificato l'assunzione della recensione montaliana: «crediamo sia di grande interesse vedere oggi quale fosse il punto di vista di un uomo come Montale sulle cose siciliane» (Sciascia, a cura di, 1991, 209).

Anche il contributo con cui Sciascia partecipa alle *Lecture Montaliane in occasione dell'80° compleanno del poeta* (*Lecture* 1977,

<sup>15</sup> Con particolare rilievo nell'*incipit* di *Todo modo* (Sciascia 2012, 839).

<sup>16</sup> Per altro il cognome Sciascia compare una volta, ma appartiene a un personaggio che di nome fa Domenico, «ricco possidente di Mazara del Vallo» protagonista della prosa «Un tiro infernale» pubblicata con la firma Alastor nella rubrica «La storia vera» sul *Corriere d'Informazione*, 25-26 aprile 1952 (Montale 1995, 946-7).

<sup>17</sup> Alla prima edizione del volume, il cui titolo completo era *Cos'è questa Sicilia: saggio di analisi psicologica collettiva* (Aglianò 1945), ne seguiranno altre, una delle quali, pubblicata a Venezia presso Corbo e Fiore nel 1982, con cinque acqueforti di Domenico Faro e una prefazione di Sciascia.

387-91) sembrerebbe connotato da una certa dose di 'anomalia', ma a ben vedere si configura come decisamente 'sciasciano': ripropone la traduzione montaliana del *Cant espiritual* del poeta catalano Joan Maragall, pubblicata nel 1947 su *Il Mondo Europeo* e poi ripresa nel *Quaderno di traduzioni* (Montale 1980, 727-8 e 1156-7) premettendovi la nota del poeta sulla difficoltà del tradurre il testo, al di là dell'apparente facilità della resa degli endecasillabi in italiano. Impossibile, dichiarava Montale, rendere «quel suono scoppiettante di pigna verde buttata nel fuoco ch'è proprio di tutta la poesia catalana»; ma l'interesse dello scrittore siciliano, dopo la prima annotazione, abbandona gli aspetti di ordine traduttologico e si focalizza sul motivo che avrebbe spinto il poeta a scegliere proprio questa lirica, al di là della sfida rappresentata dalla «facilità-difficoltà della prova».

Si tratta di una poesia molto nota di Maragall: composta a cavallo tra il 1909 e il 1910, quindi poco prima della sua morte, nel 1911, è costellata di frasi interrogative; esprime la gioia del poeta per la bellezza della natura, di cui si sente parte e che guarda con gli occhi di chi ha sperimentato la pace divina. Ma la vita terrena è minacciata dalla morte e quindi dal bisogno di credere in un'esistenza superiore, del tutto diversa: al poeta però le cose create ricordano Dio e dunque vita terrena e vita eterna potrebbero essere contenute l'una nell'altra e la morte essere «un più grande nascere».

Secondo Sciascia Montale avrebbe tradotto una lirica lontanissima da lui («una delle cose meno montaliane cui Montale sui sia accostato nella sua attività di traduttore», *Letture* 1977, 389) sentendo il bisogno, «ad un certo momento della sua vita, in un certo giorno», di farla propria, «cedendo a quella che possiamo chiamare *la contraddizione*: lui che mai si era contraddetto; e mai più, fino ad ora» (390; corsivo originale). *Contraddizione* è parola tematica per lo scrittore siciliano, com'è noto, pronto a rivendicare per sé la possibilità di perseguirla: allora è come se l'opzione per questa poesia gli avesse fatto sentire una particolare vicinanza, nella condivisione del dubbio, al poeta, che nei suoi testi, a differenza di quanto avviene nella lirica di Maragall, non dà spazio a domande, ma che in questo caso «per una volta, in un determinato momento della sua vita [...] ha ceduto alle grandi domande, alla grande domanda» (391); ed è solo in questo *explicit* che si chiarisce il senso del titolo della *Lettura* sciasciana, appunto *La grande domanda*.

È una *Lettura* che ci riporta a quegli anni Quaranta-Cinquanta da cui ha preso avvio la nostra analisi del rapporto di Sciascia con la poesia: infatti, oltre al fatto che la traduzione montaliana della poesia di Maragall è datata 1947 e che lo scrittore siciliano rivendica esplicitamente la scelta di quella versione rispetto alle successi-

ve, ad esempio quella del *Quaderno di traduzioni* mondadoriano,<sup>18</sup> la scoperta del poeta catalano risale agli anni Cinquanta e all'interesse per la poesia condiviso con Pasolini. Infatti, nel giugno del 1953 Sciascia aveva scritto all'amico chiedendogli a chi fossero dovute le traduzioni dei poeti catalani del *Quaderno romanzo* del 1947, da lui diretto, in vista di una pubblicazione su *Galleria* di «una piccola antologia di Maragall, testo e traduzione».<sup>19</sup> Il progetto, che sarebbe andato in porto l'anno seguente,<sup>20</sup> conferma la sintonia con Pasolini e la comune attenzione per un panorama poetico europeo, in cui trovasse adeguato spazio anche le lingue minoritarie, da quelle delle «piccole patrie» ai dialetti.

La parabola risulta così conclusa: pur passando dall'iniziale esercizio poetico in proprio alla scelta definitiva della prosa, Sciascia non abbandona l'interesse per i poeti, privilegiandone lo spessore intellettuale e civile, coerentemente con la sua idea di letteratura, ma apprezzando altrettanto la capacità di «antivedere», di darci «notizia di noi stessi».

---

**18** Dichiara di aver scartato le successive per qualche lieve modifica o correzione apportata, con un interessante riferimento autobiografico: così, «*l'immensa face* [nei versi finali: "aprimene, Signore, altri più grandi [occhi] | per contemplare la tua immensa face | e la morte mi sia un più grande nascere"] è diventata, esattamente, *immensa faccia*. Poteva anch'essere un errore di stampa, face per faccia, ma propendiamo a crederlo un errore di traduzione dovuto alla preferenza - di Montale come nostra - che dentro il *Canto* Dio si mostri come fiamma, come luce, piuttosto che come il Pantocrator di Monreale o di Cefalù» (391; corsivi originali).

**19** Così si legge nella lettera di Sciascia a Pasolini, in data 27 giugno 1953 (conservata nel Fondo Pier Paolo Pasolini presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti». Gabinetto G. P. Viesseux, Firenze, segnatura IT ACGV PPP.I.1064.18): lo scrittore siciliano scrive all'amico di aver avuto da Roversi il *Quaderno romanzo* dedicato ai poeti catalani e gli chiede notizie sul traduttore, desiderando individuare un revisore cui sottoporre le traduzioni già affidate al letterato catalano Miquel Llor e che fosse anche in grado di scrivere una nota. Pasolini risponde in data 4 luglio 1953, comunicando che le traduzioni della sezione «Fiore di poeti catalani» (che comprendeva anche alcune poesie di Maragall) del *Quaderno romanzo* erano dovute a Carles Cardò, religioso in esilio a Friburgo con cui lo aveva messo in contatto Contini (Pasolini 1986, 582). Sul *Quaderno romanzo* e sull'attenzione di Pasolini per la poesia catalana, cf. Sartore 2015, 101-15.

**20** Sono proposte cinque liriche del poeta catalano, in lingua originale con testo a fronte («L'oda infinita», «Els nuvols de Nadal», «L'ametller», «Excelsior», «Nodreix l'amor»), seguite da una sintetica nota biografica e di contestualizzazione storico-critica (Maragall 1954, 18-25).



## Bibliografia

- Aglianò, S. (1945). *Cos'è questa Sicilia: saggio di analisi psicologica collettiva*. Siracusa: R. Mascalì.
- Calcaterra, D. (2021). «Sciascia classico o dell'ufficio della letteratura come agone conoscitivo». *Diacritica*, 7(39), 41-67.
- Corona, R. (2018). «La Sicile, son cœur. L'atelier de traduction: écoutons le cœur du poète». *Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani*, 8, 185-202.
- Dell'Arco M.; Pasolini, P.P. (a cura di) (1952). *Poesia dialettale del Novecento*. Con traduzioni a piè di pagina. Introduzione di P.P. Pasolini. Parma: Guanda.
- Galaverni, R. (2021). «Il cuore della Sicilia: l'apprendistato in versi di un narratore». *Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani*, 11(2), 43-53.
- Gioviale, F. (1993). *Sciascia*. Teramo: Lisciani e Giunti.
- Italia, M. (2009). «Le tentazioni della poesia. Fatti estetici e morali nel giovane Sciascia». Monello, F.; Schembari, A.; Traina, G. (a cura di), *Leonardo Sciascia e la giovane critica*. Caltanissetta; Roma: Salvatore Sciascia Editore, 141-50.
- Letture* (1977). *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del poeta*. Ideazione e coordinamento di S. Luzzatto. Genova: Bozzi.
- Levis Sullam, S. (2021). *I fantasmi del fascismo. Le metamorfosi degli intellettuali italiani nel dopoguerra*. Milano: Feltrinelli.
- Maggi, E. (2019). «I poeti spagnoli di Sciascia. Note sparse e alcuni testi recuperati». *Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani*, 9, 263-84.
- Maragall, J. (1954). «Poesie», versione e nota di M. Llor. *Galleria*, 4(1), 18-25.
- Mengaldo, P.V. (1994). *Storia della lingua italiana. Il Novecento*. Bologna: il Mulino.
- Montale, E. (1980). *L'opera in versi*. Edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini. Torino: Einaudi.
- Montale, E. (1995). *Prose e racconti*. A cura con introduzione di M. Forti. Note ai testi e varianti a cura di L. Previtera. Milano: Mondadori.
- Montale, E. (1996a). *Indici delle opere in prosa*. A cura di F. Cecco e L. Orlando con la collaborazione di P. Italia. Milano: Mondadori
- Montale, E. (1996b). *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*. A cura di G. Zampa. Milano: Mondadori.
- Onofri, M. (1994). *Storia di Sciascia*. Roma-Bari: Laterza.
- Onofri, M. (2010). «Appunti su Sciascia poeta». Pasqualetto, B. (a cura di), *Altri italiani. Saggi sul Novecento*. Viterbo: Edizioni Sette Città, 151-63.
- Pascoli, G. [1891] (1991). *Myricae*, a cura di G. Nava. Seconda edizione rivista e accresciuta. Roma: Salerno Editore.
- Pasolini, P.P. (1986). *Lettere 1940-1954 con una cronologia della vita e delle opere*. A cura di N. Naldini. Torino: Einaudi.
- Pasolini, P.P. (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 tt. A cura di W. Siti e S. De Laude con un saggio di C. Segre. Cronologia a cura di N. Naldini. Milano: Mondadori.
- Ricorda, R. (2021). «Sciascia lettore di Pasolini, Pasolini lettore di Sciascia». La Porta, F. (a cura di), *Pasolini e Sciascia. Ultimi eretici*. Venezia: Marsilio, 87-106.
- Sartore, S. (2015). «Piccole patrie a confronto. Friuli e Catalogna nelle riflessioni letterarie del primo Pasolini». Di Giacomo, M. et al. (a cura di), *Nuove prospettive dei regional studies*. Roma: Aracne, 101-15.
- Sciascia, L. (1952). *Il fiore della poesia romanesca (Belli, Pascarella, Trilussa, Dell'Arco)*. Premessa di P.P. Pasolini. Caltanissetta: Sciascia.

- Sciascia, L., a cura di [1976] (1991). *La noia e l'offesa. Il fascismo e gli scrittori siciliani*. Antologia a cura di L. Sciascia. Palermo: Sellerio.
- Sciascia, L. (1985). [Prefazione]. Nicola Sferrazza, *Eremita urbano*. Roma: Edizioni Movimento Cristiano per la pace, 5-7.
- Sciascia L. (1991). *Opere 1984-1989*. A cura di Claude Ambroise. Milano: Bompiani.
- Sciascia, L. (1992). *Fuoco all'anima. Conversazioni con Domenico Porzio*. Milano: Mondadori.
- Sciascia, L. (2012). *Opere*. Vol. 1, *Narrativa. Teatro. Poesia*. A cura di P. Squillacioti. Milano: Adelphi.
- Sciascia, L. (2016). *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989)*. Milano: Adelphi.
- Sciascia, L. (2018). *Nessuno è felice: tranne i prosperosi imbecilli. Lettere a Stefano Vilardo (1940-1957)*. Milano: De Piante Editore.
- Traina, G. (1999). *Leonardo Sciascia*. Milano: Bruno Mondadori.
- Ungaretti, G. [1916] (1990). *Il Porto Sepolto*. A cura di C. Ossola. Venezia: Marsilio.
- Vecellio, V. (2003). *Saremo perduti senza la verità*. Milano: La Vita Felice.

# La Bibbia in bresciano di Achille Platto: da Caino al Calvario

Pietro Gibellini

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Poetry in Brescian dialect has flourished in recent decades. Among the authors, Achille Platto stands out for his originality. In the various poems collected in the volume *Bibbiù*, Platto moves from a light-hearted rewriting of the Old Testament in a peasant key to more complex tones, partly redeeming the figure of Cain and arriving at a tragic register that is never rhetorical in the Passion, comparable to the venerable *Passiù* in the fourteenth century Brescian vernacular or to the expressionistic sculpture of Beniamino Simoni's *Via crucis camuna*. The essay follows this path, which will lead to the dramatic masterpiece of *Aqua trobia* (1998), the poet's sorrowful and vibrant protest against an absent or indifferent God.

**Keywords** 20th century. Poetry. Brescian dialect. Achille Platto. Bible. Cain. Passion.

Originario di Gussago nel territorio di Brescia, là dove s'incurvano le prime colline della Franciacorta, Attilio Bettinzoli aveva uno spiccato interesse per i poeti di forte sensibilità religiosa: non si spiega altrimenti la predilezione non solo per Clemente Rebora, il suo auctor novecentesco, ma per poeti meno frequentati dagli studiosi, quali Giorgio Vigolo e Cristina Campo, cari a lui quanto a me. Per questo ho pensato di rimettere mano a vecchie letture e toccare un tema cui penso da decenni: quello della Passione nella letteratura dialettale bresciana. All'origine c'è la veneranda Passio Christi in volgare a suo tempo pubblicata da Giuseppe Bonelli con commento lingu-

stico di Gianfranco Contini (1935),<sup>1</sup> poi ripresentata in un'edizione con tre acqueforti di Franca Ghitti e introduzione di Piera Tomasoni (1989).<sup>2</sup> Il testo antico, ricalcato sul Vangelo, si cantava in chiesa, da quattro voci la notte del giovedì santo. Il volgare conviveva dunque con il latino in uno dei momenti più solenni e intensi della liturgia.

La vicenda culturale e linguistica dei secoli seguenti, che segna l'egemonia del toscano e la riduzione dei volgari a dialetti, ha conferito loro, com'è noto, un ruolo subalterno, legato alla vita pratica e, sul piano letterario, alla prevalente connotazione comico-realistica, difficilmente compatibile con la materia sacra. Quando nel 1861 Luigi Luciano Bonaparte, nipote di Napoleone e insigne filologo, fece chiedere a Giuseppe Gioachino Belli di tradurre in romanesco il Vangelo di Matteo per aggiungerlo alla sua raccolta di versioni dialettali, il grande poeta rispose con un diniego. La lingua «abbietta e buffona» dei trasteverini, nella quale aveva pur composto il capolavoro degli oltre duemila Sonetti, era inadatta a tradurre un «soggetto grave» e avrebbe prodotto a suo dire solo un effetto di blasfema «irriverenza» verso il testo sacro.<sup>3</sup>

Le cose cambiarono quando, tra Otto e Novecento, si verificò la cosiddetta trasformazione letteraria del dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia: un fenomeno accentuatosi con la stagione della cosiddetta poesia neodialettale.

Non stupisce perciò che negli ultimi decenni il soggetto sacro sia stato ripreso da poeti e soprattutto da poetesse in dialetto bresciano. Elena Alberti Nulli, Francesco Braghini e Vittorio Soregaroli (1997) hanno ripercorso liricamente la figura di Gesù, dove la Passione ha un posto di rilievo, specie nel toccante *planctus Virginis* della Alberti, con la Madonna che contemplando il corpo esanime del figlio crocefisso ricorda la gioia di quel neonato con i suoi «pisulì de botér», i piedini di burro di Gesù bambino, prima di risollevarsi nel tripudio pasquale: «Dislìga le campane, anima mea...». Giuliana Bernasconi (2007) ha composto una originale *Via crucis* (2007), dove alle quattordici stazioni tradizionali, il cui testo è enunciato da altrettanti protagonisti (la madonna, la Veronica, san Pietro, il legionario...), se ne aggiunge una quindicesima, dedicata alla Resurrezione. Franca Grisoni, la poetessa in bresciano più nota sul piano nazionale, compone la sua *Passiù* (2008):<sup>4</sup> poesia per una sacra rappresentazione a più voci, quasi tutte femminili, dalla Maddalena alla «ladruna» crocefissa, versione femminile del ladrone pentito di cui parla il Vange-

1 Antichi testi 1935.

2 Antica «Passio» 1989.

3 Belli 1961, nr. 660.

4 Grisoni 2008; poi in Grisoni 2009. Nella *Passiù* confluisce anche lo *Stabat mater*, anticipato con il titolo breve *Stabat in C&D - Città e dintorni*, 88, 2006, 94-9. Cf. Maiolini 2008 e Migliorati 2009.

lo, crocefisso a lato di Gesù. Il testo non si arresta al Gòlgota, ma alla scoperta del sepolcro vuoto e alla Pentecoste.

Nasce e cresce nella stagione in cui il dialetto, già vocato prevalentemente al registro comico-realistico, si apre al grottesco e al drammatico, cioè negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, l'opera di Achille Platto. Questa evoluzione si avverte nel *Bibbiù*, come dire nel Gran libro della Bibbia, apparso dapprima in edizione discografica (1978) e poi, con l'aggiunta di nuovi testi, in volume (1987).<sup>5</sup> Siamo, come si vede, agli albori della fioritura neodialettale, per la quale si suole indicare come testo segnatempo il *Filò* di Andrea Zanzotto (1976). Platto passa gradualmente da una rivisitazione prevalentemente scanzonata di alcuni episodi della *Genesi* a registri più vari e diversi, fino al drammatico espressivismo dell'ascesa al Calvario, narrata da un Cireneo non credente ma turbato: Il poemetto successivo *Aqua trobia* ('Acqua torbida', 1998),<sup>6</sup> tratto dall'esperienza dell'infanzia nella campagna della Bassa, descrive il crepuscolo della società contadina, con la sua miseria e le sue violenze, e sfocia in un'aspra protesta contro un Dio assente o indifferente. A differenza delle due poetesse, il rapporto del poeta con il testo sacro e con il Divino è antagonistico, senza per questo essere dissacrante.

Il *Bibbiù*, apparso in edizione discografica nel 1978, è il frutto d'un lungo tragitto, dalla composizione dei testi più remoti (*La creassiu del mond*, *L'òm*, *La fomna* del 1972, *L'pecàt* del 1973, *E Damo la conobbe* del 1975, *Caino e Abele* del 1976, *L'Anunciasiu* del 1977) a quelli successivi, aggiunti ai primi nell'edizione in volume del 1987 (*Betlèm* del 1980, *Passiu* del 1981, l'anno stesso della poesia programmatica *Bubà*, promossa a testo liminare del libro). S'intende dunque che la ri-creazione biblica si leghi ai testi che Platto scrive e interpreta col teatro del Maglio di Chiari (da *Va ricordif le sere che da-quèm* al *Liunfant* ['Ricordate le sere quando irrigavamo i campi?', 'L'elefante']), volti a descrivere satiricamente la metamorfosi troppo accelerata dei contadini in operai o in imprenditori. Nella scelta del disco agisce, con la predisposizione dell'uomo di teatro, autore-attore, anche la sensibilità istintiva alla natura squisitamente orale, alla fisicità fonica di uno strumento collaudato nella dizione nei luoghi e nei riti già deputati - banchetti, feste nuziali - di una tradizione rurale (lo ricordava Renzo Bresciani nella presentazione impressa sulla custodia dell'edizione discografica del 1976). Sulla stretta fedeltà al genuino dettato dialettale, spinta sino alla coerenza puristica, s'innesta una vena inizialmente comico-mimetica che nei testi del 1976-1977 (*Caino*, *l'Annunciazione*) verrà modificandosi, preparando la svolta decisiva della *Passiu*.

<sup>5</sup> Platto 2002.

<sup>6</sup> Platto 1998. Cf. Maiolini 2010.

La creazione del mondo, il peccato originale, l'episodio di Caino e Abele e l'Annunciazione sono le quattro formelle di una Bibbia travestita più che infedele. Platto si riserva un margine di libertà nel trascrivere entro l'esperienza e il linguaggio contadino il testo biblico, senza veramente alternarne i tratti morali di fondo. Potranno essere calcati ed espressivamente coloriti l'ossessione gelosa di Caino o il risentimento di San Giuseppe nell'apprendere la gravidanza di Maria, ma la fonte sacra non è mai radicalmente violata, stravolta né irrisa. La patina comica che affiora qua e là ha l'aspetto di una partecipazione cordiale e di una familiarità disinvolta, non già di una irriverente parodia. La creazione, quando sappia evitare l'oleografia, si distende in suggestione epico-cosmica:

le acque le mughiàa 'n cuntinuasù  
le acque le mughiàa, j-éra 'n vùltùra

[le acque mugghiavano di continuo | le acque mugghiavano, erano in rivolgimento]

Il rogo delle offerte di Caino al Signore crepita di malanimo come crepita la dissonanza sibilante dei versi

Issé 'l ga fat, po 'l ga mitit en sima  
lüzèrte, struss de gat e ramm che spina

[Così ha fatto | poi ci ha messo sopra | lucertole, stronzi di gatto e rami che spinano]

O ancora:

Come 'l föss stat piàt dai calabrù  
l'è saltàt sò le braze e sòi carbù  
e a pesade 'l bütàa dechè e de là  
sorghe e lüzerte brüzade a metà

[come fosse stato morsicato dal calabrone | è saltato sulla brace e sui carboni | e a calci gettava qua e là | grossi topi e lucertole mezzo bruciate]

In un *crescendo* inarrestabile, la gelosia di Caino si fa follia d'Orlando:

Po dopo 'l s'è casàt nel furmentù  
e 'l ga spacàt sò piante, fòe e canù  
e mia cuntét per chel ch'el gh'era fat  
l'è ndàt en del furmént e 'l ha brüzàt.  
Se 'na quac cavra la ga 'gnia de 'nvèrs

el ga na fàa 'eder de ogne èrs:  
argöne j-a sventràa co le ganase  
e po 'l ga fàa 'l ripieno de boàse  
e dele otre 'nvece 'l ga strepàa  
la lengua e j-öcc e dopo j-a squartàa.  
Le 'ndàt enacc issè tòta la nòt  
e 'l ga desfat enfina el so benòt.

[Poi si è cacciato nel granoturco | ha distrutto piante, foglie e can-  
ne | e non contento di quel che aveva fatto | è andato nel grano, e  
l'ha bruciato. | Se gli capitava a tiro qualche capra | glie ne face-  
va vedere di tutti i colori: | qualcuna la sventrava con le ganasse  
| e le faceva il ripieno con sterco di vacca | ad altre strappava | la  
lingua e gli occhi e dopo le squartava. | È andato avanti così tutta  
la notte | e ha distrutto persino il suo carro agricolo.]

La storia sacra è trascritta così nelle situazioni e nel linguaggio di un'esperienza tutta rustica e paesana. L'Eden è un brolo, gli attrezzi di Adamo sono i «manech» (badili, zappe e rastrelli), Javeh riscuote l'affitto, «'l fito», come un avaro possidente terriero; il comando «andate e moltiplicatevi» è reso con un verbo felicissimo («fà bell», 'far bello') che allude insieme alla fertilità delle piante o delle femmine degli animali nel gergo contadino, e al pudico formulario galante dei rusticani («fà bell co la muruza» allude a effusioni erotiche con la fidanzata).

Un rischio implicito nell'agile popolarità è l'inclinazione alla rima martellante, più spesso baciata che alterna, al modo di certi giullari o cantastorie da aia o da matrimonio paesano: ma si tratta, anche, di una voluta fedeltà a una tradizione non intellettualistica, non alto-letteraria; insidiosa talvolta nei testi più antichi (e meno maturi), quando il verso breve insinui un tono d'arietta facile (come nella creazione di Adamo).

Il personaggio del più ampio e felice poemetto della sezione veterotestamentaria, Caino, merita un approfondimento. Oltre a esecrare il primo fratricida, in linea con la tradizione teologica, gli scrittori hanno talvolta guardato con pietà e comprensione alla figura di Caino, vedendolo ora come prima vittima dell'umana debolezza dopo la cacciata dall'Eden, ora prometeico ribelle al dispotismo di Dio. Il padre della lirica moderna, Charles Baudelaire, lo sente a sé vicino: «Race d'Abel, dors, bois et mange; | Dieu te sourit complaisamment. | Race de Caïn, dans la fange | rampe et meurs misérablement». Da lui lo scapigliato Praga: «Dormi nei letti tiepidi | o progenie d'Abele, | e al capezzal ti piovano | sogni di rose e miele...». I moderni, la stirpe malata del male, si riconoscono in lui.

Ma già in Belli è un accento di comprensione: «Ma quer vede ch'Id-  
dio sempre ar su' mele | e a le sue rape je sputava addosso | e no ar

latte e a le pecore d'Abele, | a un omo come noi de carne e d'osso | aveva assai da inacidije er fele: | e allora, amico mio, *taja ch'è rosso*».<sup>7</sup> Taglia ch'è rosso, scrive Belli, utilizzando il grido dei venditori di angurie come metafora cruenta. Lì, più che nel peccato d'Adamo, pare avviare l'età del male: rossa del sangue che lorda per sempre il verde dei «giovani prati», scrive Leopardi. Eppure anch'egli ha un moto di pietà per il «trepido errante» fratricida. Il Caino di Lord Byron si ribella all'idea del sacrificio di sangue, quasi prefigurando una ribellione prometeica, sofoclea o illuminista. Il Caino di Alfieri è vittima delle insidie del demone; persino il mite Metastasio gli riconosce l'attenuante d'una parzialità divina, d'un incomprensibile privilegio d'affetto accordato all'altro fratello, al mite pastore. In tutti c'è un moto di avvicinamento del reo, una compassione che Belli esprime lapidariamente: «un omo come noi, de carne e d'osso».

Il Caino di Platto non appartiene a questa schiera. Dio è detto due volte «padrù»; e per due volte ricorda al lettore che il supremo Padrone ha la frusta nel cassetto. Ma va corretta subito l'impressione che la Bibbia di Platto sia una comica parodia, una irriverente o bonaria dissacrazione. Se la Bibbia di Platto è apocrifa, lo è in senso oltranzista: più realista del re, più drastico di Javèh, egli interpreta una visione del mondo d'una società statica e di schietta durezza, anche nel riso, come quella contadina. Una società perduta, di cui però egli, nell'area periferica della pianura dove è nato nel 1948 e dove vive (fra Chiari e Castrezzato), ha visto l'ultimo riverbero d'un tramonto, cogliendola fuori d'ogni stilema idillico, e trattando, anche sulla scena comica, una svolta della storia sociale che è stata, nella pianura padana precipitata dalle stalle alle macchine, una rivoluzione antropologica. Egli, per generazione, ha colto l'ultimo riverbero d'un tramonto: ma talvolta, il sole rivela i suoi segreti nelle luci sanguigne e nelle lame dorate e violacee del primo crepuscolo.

La tesi può sembrare viziata da amor di paradosso. Ma si segua il testo nei particolari. Caino nasce già cattivo; Eva, Adamo sono inizialmente imparziali, equanimi; Dio si disgusta per le offerte indegne di Caino - lucertole, stronzi di gatto, rovi - dopo aver lasciato correre i primi sgarbi. Compiuto l'omicidio, egli diviene come orso pidocchioso: «sei peggio delle bestie», gli strilla il Padreterno. Ma la sua bestialità è già tutta data *ab origine*: se Abele è il figlio della colomba e del canarino, Caino è un torello, e merita d'esser chiuso nel porcile. La tribù, scrivemmo altrove, crede ciecamente in un determinismo biologico: Rosso Malpelo è crudelmente condannato come reo d'una congenita

---

<sup>7</sup> Son. *Caino*, vv. 9-14. Cito da Belli 1974: al suo apparire fu recensita fra l'altro sul neonato quotidiano della mia città «Bresciaoggi» da un apprezzato docente e originale poeta in dialetto, Franco Camerini, e poté dunque catturare l'attenzione di qualche lettore bresciano, fra cui Platto.



malizia, dipinta nel colore dei suoi capelli. E Platto, sotto il velo d'un riso impietoso, interpreta fedelmente questa visione rurale e ancestrale.

Anziché ribelle in nome della ragione, Caino è preda di follia: scanna gli armenti e devasta i seminati. Con forse inconsapevole, ma felicissima irregolarità, due soli versi, tra i duecento ribattuti in rima baciata, si isolano irrelati, sfuggendo alla griglia logica del controllo metrico. E sono due versi all'insegna dell'irrazionale: uno tocca la piaga nevrotica del trauma freudiano (l'amore-odio per la madre, accusata di aver viziato il piccolo Abele):

cólpa de chela ròia de me mama

[colpa di quella scrofa di sua madre]

L'altro confessa l'impossibilità mentale di far luce in quel groviglio di pulsioni, all'affiorare oscuro del rimorso:

'na ròba che 'l capìa pò gnà lü.

[una cosa che non capiva più neanche lui]

A un simile lestofante non può conferirsi che un castigo totale. Nel *Genesi* Dio concede a Caino, un segno di salvaguardia, una possibilità di riscatto, una speranza di possibile perdono. Già nel Belli tale speranza è negata: «pozz'esse mille volte maledetto! | E doppo avè girato a una a una | tutte le strade e le città der monno, | va', cristianaccio, a piagne in de la luna»<sup>8</sup> (la credenza popolare, avverte il Belli, coglie nelle macchie lunari il volto dolente di Caino). Attingendo a un'altra superstizione folclorica, Platto trasforma il colpevole in lupo mannaro, perfetto compendio della sua doppia natura

come na bestia te farò dientà  
ma co la ergògna de sintit cristià

[...]

e quant che ignìa le nòcc de lüna piena  
el vorlà co na ùs che la fàa pora

[come una bestia ti farò diventare | ma con la vergogna di sentirti cristiano (o semplicemente: uomo) | e quando venivano le notti di luna piena | urlava con una voce che faceva paura]

Perché tanto accanimento? Qual è il peccato irreparabile per quale Platto chiude da subito e per sempre i conti con Caino? Le ragio-

---

**8** *Er Signore e Caino*, vv. 8-14 (Belli 1974).

ni dei poeti sono più segrete di quelle dei teologi: possono essere inconsapevoli. L'orgoglio, la disobbedienza, la bestemmia, l'invidia, la menzogna discendono, fino alla catastrofe del fratricidio, ingrassando come una valanga mossa da un vizio originale.

Per penetrare quel vizio, se non ci inganniamo, conviene ripensare a Platto come l'ostinato cantore del moribondo universo contadino. Antropologi e mitografi ci ricordano che nel conflitto tra Caino e Abele si ripercuote il grandioso scontro, i cui echi si ritrovano nei miti antichi di più diversa collocazione, tra i pastori nomadi e i sedentari agricoltori. Il pastore Aligi leverà la mano contro Lazaro di Roio, il padre tiranno (e contadino) che vuol sottrarre la figlia di Iorio al suo amore casto. Ma il discrimine, in Platto, non è tra mandria e aratro, bensì tra la dura ma schietta naturalità della civiltà campagnola e l'artificio violento della civiltà urbana. Già Leopardi, parafrasando il sesto del *Genesi*, sottolineava il versetto 17: «...Et aedificavit civitatem». Lasciati i campi, fuggito dalle selve, l'omicida edifica la città. La città è il luogo e il frutto del male, e alla città dedica i suoi *Fiori del male* il poeta che si dice progenie di Caino. Edificando la città, i tecnocrati di Babele sfidano Dio e la natura, e perdono la lingua con cui l'uomo parla all'uomo e lo ascolta: «Gnisuno più capiva l'itajano» scrive il Belli, «e mentr'uno diceva: "Quà er crivello" | l'antro je dava un secchio d'acqua in mano».<sup>9</sup>

Caino incarna una svolta *ab aeterno* - il tradimento dell'*ethos* contadino - che la storia rinnova, in modi meno cruenti, ma non meno devastanti, per l'ecologia ambientale e per l'identità psichica. Egli ha tradito gli antichi valori: desidera la roba d'altri, spregia il lavoro: «el cuntugnàa a rangagnàla sò | 'l lauràa e imparàa pò» (e Abele, per contro, «al lauràa e imparàa le uressiù»,<sup>10</sup> praticava cioè l'*ora et labora*). Non dunque una natura utopica: non Virgilio; non Rousseau. Dura, spietata, la natura è però chiara, leale: tale da segnare chi, tra Castrezato e Chiari, ne ha colto gli ultimi sussulti, detestando chi l'ha uccisa, chiamandone Caino il suo eterno assassino. La poesia liminare, *Bubà*, compendia quel mondo: babbo è, insieme, il dialetto come lingua-padre (non quella del *pappo* e del *dindi*, neppure quella che serba il sapore d'una gocciola del sangue di Eva, come scriveva Zanzotto nel suo *Filò*); è il padre anagrafico, ed è il mondo dei padri. Un mondo verso cui agisce una filiale e virile tensione, un agonistico, agrodolce amore.

Il confronto con il Padre e con il Figlio dell'uomo si acuisce nel testo più maturo, anche cronologicamente (1981): la *Passiù*. L'itinerario, progressivamente allontanato dallo *stilus comicus* delle prime prove, si compie con l'ascesa allo *stilus tragicus* del sacrificio divino, materia tragica e alta per eccellenza. Il paradosso cristiano, che leva a gloria

<sup>9</sup> Son. *Er monno muratore*, vv. 12-14 (Belli 1974).

<sup>10</sup> 'Lavorava e imparava le preghiere'.

l'infamia della croce, si ripercuote sul piano stilistico e retorico, dove il sublime si allaccia con l'umile, in quel *sermo humilis* su cui Erich Auerbach ha scritto pagine memorabili. Ecco allora che il dialetto di Platto si solleva dall'usura comico-colloquiale e riscopre una antica vocazione liturgica, quella della antica *Passio Christi* bresciana (conservata da un codice del 1412) o alla consimile bergamasca (germinate nell'alveo di quei Disciplini che introdussero da noi l'esperienza laudistica umbro-toscana). Vi palpita uno splendore d'arte primitiva: un Cristo dolorante, nello spasimo dell'agonia; un Cristo fra gli uomini, che parla col loro materico idioma. L'anonimo trecentesco, rimodulando nel suo volgare il latino di Gerolamo, rende attuale, quasi domestica, l'evocazione del mistero perenne: il cielo sarà riservato a tutti quelli che osservano i Tuoi comandamenti? Egli scrive: «a tug | che observa i to statug»,<sup>11</sup> le tavole mosaiche si confondono con gli statuti del nascente comune, della congregazione fedele; il cielo metafisico s'indovina sopra una cerchia di mura medievali.

Il poeta moderno, nato nella piana che da Brescia volge a Bergamo, sembra collocarsi idealmente con la sua *Passiù* fra le due varianti dell'antico e venerabile testo: fra l'asciutta concisione della bresciana e l'*amplificatio* patetica della bergamasca, che introduce e insiste sul dolore di Maria, come nello *Stabat mater* o *Pianto della Madonna* di Jacopone. Il motivo della *mater dolorosa* si sovrappone al dolore del Figlio, centrale nel Vangelo: smarrita e angosciata, Maria non capisce il misterioso disegno divino, sente solo lo strazio della madre: «Santa Maria pris a di: | o fiol mé, tu m'fé morì, | quant a te guardi, fiol me bel, | ol cor me passa d'un cortèl». <sup>12</sup> Ritorna, nel testo di Platto, l'immagine di Maria, con la scultorea espressività d'un Mazzoni, d'un Niccolò dell'Arca:

So mama! poera mama culur cera  
coi pè ligacc a tèra e 'l có 'n del vent  
de sto bröt dé rabiùs de primaéra  
che 'l fàa sciupà le éne dela zent...<sup>13</sup>

Più stretta alla lettera evangelica, la *Passio* medievale insinua però un segno di risentimento verso i Giudei, 'malvagi', 'invidiosi', fino all'ingiuria estrema scagliata al morente: «Salva s' tu es fiol de Dé». <sup>14</sup>

<sup>11</sup> Cito da *Antichi testi* 1935, aggiungendo qualche segno interpuntivo e qualche accento per favorire la comprensione. Pongo qui e in seguito le traduzioni tra apici. 'A tutti quelli che osservano i tuoi statuti'.

<sup>12</sup> 'Santa Maria prese a dire: O figlio mio, tu mi fai morire, quando ti guardo, figlio mio bello, un coltello mi trafigge il cuore'.

<sup>13</sup> 'Sua madre, povera madre color cera, coi piedi legati a terra e il capo nel vento, di questo brutto giorno rabbioso di primavera che faceva scoppiare le vene della gente...'

<sup>14</sup> 'Salvati, se sei figlio di Dio'.

(Nel prosieguo, però, certo, il messaggio salvifico è esteso a tutti, anche ai figli d'Israele oppressori e oppressi). Su questa via muove la *Passiù* di Platto, forte di una vena espressionistica che sembra erede delle sculture disseminate nelle valli bresciane, lungo il XVIII secolo: le statue lignee incavate dalla sgorbia tagliente dei Pialorsi - la famiglia di artisti noti come «Boscai» - o i simulacri policromi della Via Crucis di Beniamino Simoni, a Cerveno, per la quale Giovanni Testori parlò di scultura dialettale: volti di montanari, con il ghigno dei gaglioffi e lo spasimo atroce dei sofferenti.

Tra facce da galera si snoda anche la Via Crucis del Platto, una processione di pazzi che cresce in apocalisse di bestemmie e di grida, in un immondo groviglio di corpi umani e bestiali, fra l'impennarsi di cavalli e un miscuglio di sterco, di urina, di sudori. Il cumulo, il trionfo delle tenebre (del caos) è reso con un drastico stile nominale, elencatorio:

Ma so bütat an mèa a ste boscaia  
de mà de bras de cüi de manganèi  
de fröste sèle e ranze che ta taia  
de cà rabius de luff e de pursèi.<sup>15</sup>

L'aerea, intensa scultura mariana si isola per un attimo (con l'altezza di uno stile sublime) da un fondo cupo, dantesco, realisticamente o surrealistamente eccitato: uno *stilus comicus* su una materia tragica. Vi domina l'imbestiamento dell'umanità, perpetrato fin nell'ingiuria (che avranno fatto i discepoli, con quelle vacche di donne?): le fattezze dei volti si sfigurano in cani rabbiosi, in lupi, in maiali; la sequela dei morti s'agguaglia a pelli canine ammucchiate sul letame; il coito d'un cane e d'una cagna involgarisce l'estrema agonia; una lucertola in bocca a un gatto sigilla, come casuale o misterioso simbolo, l'allucinazione del Gòlgota. La verità plebea del linguaggio non svilisce, non abbassa: si appropria, invero. Tutto il senso di una filosofia pagana, che non capisce il mistero cristiano, sta racchiuso in pochi versi (caduti poi nella redazione ultima, più asciuttamente tragico-lirica):

An butigliù de vè e 'na bela mora<sup>16</sup>

La *Passiù* non è più eco dell'antica: è essenzialmente se stessa. Platto opera un procedimento attualizzante, anche nel senso della filosofia medievale: la potenzialità perennemente aperta del testo sacro si inverte nell'accidente di un atto contemporaneo all'autore e al lettore.

<sup>15</sup> 'Mi sono gettato in mezzo a questa boscaglia | di mani di braccia di culi di randelli | di fruste selle e falci che ti tagliano | di cani rabbiosi di lupi e di porci'.

<sup>16</sup> 'Un bottiglione di vino e una bella bruna'.

Un ultimo sussidio, al riguardo, lo offre l'Anonimo trecentesco, con la sua sintassi apparentemente grezza, felicissima, che mescola i tempi della vicenda: muove dal perfetto di un'azione storica, di una puntualità nel passato («una cros fe fà», 'fece fare una croce'), prolunga il gesto di Cristo in una duratività espressiva, con l'imperfetto («indrè guardava»), e poi erompe di colpo, nel momento in cui il figlio dell'uomo parla, nell'attualità viva e immediata del presente: «comenza a dî». Ovvero: 'Fecero fare una croce [...] Cristo indietro si *volgeva* [...] *comincia* a dire'. La concezione cristiana, che prende un evento di duemila anni fa e lo rinnova nel tempo circolare della liturgia, lo inverte in un sempre presente scontro di resurrezione e morte, in una storia sempre nuova di «passioni» dolorose e di riscatti, si fa vigore di sintassi: d'una sintassi che incide sulla carne, piuttosto che sulla carta.

Più oltranzista dell'antico, Platto sceglie il presente: sceglie la via di un'attualità drammatica e drammatizzata. Ma il suo presente non comincia con le parole di Cristo. Cristo tace, nella sua Passione: e non sai se per laica ritrosia, per umanistico pudore, per religioso impulso a non nominare invano. Ma Platto s'incarna in un Cireneo che porta la croce, senza sapere perché: per una non dichiarata pietà. Un Cireneo semplice come un contadino, distolto dalle grida strazianti mentre compie il suo gesto abituale; quello di seminare un campo. Un Cireneo che vede nel Cristo sospeso un uccello impigliato fra i rami, che non si dibatte più e aspetta solo di morire. Un contadino abituato a guardare il cielo coglie il brivido di un nuvolone che si riga di schizzi di sole, come le dita della grande mano d'un Padre, d'un altro misterioso *Bubà*. Un cielo che, forse, asciugherà davvero bestemmie e grida:

issé desmetaróm la nosta guera  
e 'l cel el sügarà bestemmie e cricc.<sup>17</sup>

---

**17** 'Così smetteremo la nostra guerra, | e il cielo asciugherà bestemmie e grida'.

## Bibliografia

- Antica «Passio»* (1989). *Un'Antica «Passio» bresciana*. A cura di P. Tomasoni, con tre acqueforti di F. Ghitti. Milano: Scheiwiller.
- Antichi testi* (1935). «Antichi testi bresciani». Editi da G. Bonelli e commentati da G. Contini. *L'Italia dialettale*, 11, 115-51.
- Belli, G. G. (1974). *La Bibbia del Belli*. A cura di P. Gibellini. Milano: Adelphi.
- Belli, G. G. (1961). *Le lettere*. A cura di G. Spagnoletti. Milano: Del Duca.
- Bernasconi, G. (2007). *Rappresentazione Via Crucis*. Disegni di F. Masala. Brescia: Fondazione Civiltà Bresciana.
- Grisoni, F. (2008). *Passiù – Passione*. Prefazione di G. Tesio, postazione di G. Canobbio. Brescia: l'Obliquo.
- Grisoni, F. (2009). *Poesie*. A cura di P. Carmignani con prefazione di P. Gibellini. Brescia: Morcelliana.
- Maiolini, E. (2008). «La Passiù di Franca Grisoni». *C&D – Città e dintorni*, 94, 74-7.
- Maiolini, E. (2010). «Riflessioni su Aqua Trobia di Achille Platto». *Letteratura e dialetti*, 3, 121-34.
- Migliorati, M. (2009). «Recensione a Franca Grisoni». *Letteratura e dialetti*, 2, 164-5.
- Nulli Alberti, E.; Braghini F.; Soregaroli, V. (1997). *Gesù. Momenti emozioni ed echi del vangelo in dialetto bresciano*. Introduzione di P. Gibellini. Brescia: Marco Serra Tarantola editore.
- Platto, A. [1987] (2002). *Bibbiù: frammenti biblici in dialetto bresciano*. Interpretazioni grafiche di G. Reposi, prefazione di P. Gibellini. Rudiano: GAM.
- Platto, A. (1998). *Aqua trobia*. Prefazione di P. Gibellini. Interpretazioni grafiche di G. Reposi. Rudiano: GAM.

«L'umanesimo della parola»

Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli

a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

# Partitura di un mistero, tra talento e tecnica

## Le dinamiche del sistema musicale di *Canone inverso* di Paolo Maurensig

Alberto Zava

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Drawing widely from his deepest passions, Paolo Maurensig builds his intricate narrative architectures, often characterised by the multiplication and interlocking of story plans with a frequent alternation of narrative voices, starting from a fundamental thematic core that constitutes the main track of development of the story and at the same time a parameter by which to measure the entire fictional experience. In *Canone inverso*, a 1996 novel, the story revolves around a mysterious violin and the theme of music penetrates deeply into the two protagonists, not only to condition their life events but also to irremediably mark their essence and inner dimension.

**Keywords** Maurensig. Canon. Music. Violin. Contemporary novel.

Il turbine si accende  
sull'aspro velo dell'acqua, lacera,  
smuove l'inferma trama delle vite  
sospese nella tenebra.

Attilio Bettinzoli, *Lo spirito della fuga*, 1990

Fin dall'intensità con la quale il gioco degli scacchi aveva permeato il romanzo di esordio del 1993, *La variante di Lüneburg*, connotandone profondamente tanto l'architettura narrativa quanto l'impianto tematico, in un allestimento scenografico che definiva in modo altrettanto decisivo gli stessi personaggi, appariva evidente come l'impiego

di potenti e suggestivi nuclei tematici avrebbe accompagnato l'intero arco della produzione narrativa di Paolo Maurensig. In particolare l'affascinante cornice scacchistica tornerà a segnare numerose tappe della produzione del goriziano, dagli anni Dieci del Duemila, declinandosi in molteplici soluzioni tecniche, dall'agile dimensione del racconto breve (*L'ultima traversa* del 2012, ispirato agli ultimi giorni di vita dello scacchista tedesco Daniel Harrwitz) al più ampio respiro della biografia romanzata di due scacchisti di fama mondiale (Paul Morphy ne *L'arcangelo degli scacchi. Vita segreta di Paul Morphy* del 2013 e Alexandre Alekhine in *Teoria delle ombre* del 2015), fino a *Il gioco degli dèi* del 2019, romanzo che prende spunto dalla vita di Sultan Khan e che, per l'ultima incursione nel tema, risale fino al *chaturanga*, antenato indiano del gioco degli scacchi.

Attingendo ampiamente dalle proprie passioni più profonde, Maurensig (scacchista, restauratore di strumenti musicali antichi, appassionato di fotografia) costruisce le sue intricate architetture narrative, caratterizzate spesso dalla moltiplicazione e dall'incastro di piani di racconto con un frequente alternarsi di voci narranti, a partire da un nucleo tematico fondamentale che costituisce binario principale di sviluppo della vicenda e allo stesso tempo chiave di lettura interpretativa a più livelli, un vero e proprio parametro attraverso cui misurare l'intera esperienza romanzesca.<sup>1</sup>

Il tema della musica rappresenta, secondo solo al gioco degli scacchi come frequenza nella produzione del goriziano, uno dei nuclei più affascinanti e coinvolgenti, che bene si sposa con le atmosfere misteriose e oppressive, determinate dal punto di vista stilistico e tonale dagli apprezzati maestri del gotico Edgar Allan Poe, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Bram Stoker e John Polidori,<sup>2</sup> modelli letterari di

**1** In riferimento al tipo e al ruolo chiave dei nuclei tematici nella narrativa di Paolo Maurensig, limitatamente all'arco di tempo compreso dal 1993 al 2012, rimando al mio saggio *Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig* (Zava 2013).

**2** La centralità di Edgar Allan Poe e dei maestri internazionali del gotico ottocentesco viene a più riprese confermata dallo stesso Maurensig nelle interviste rilasciate in più occasioni o in piccoli interventi sui quotidiani; dal *Corriere della sera* del 26 ottobre 2011 riportiamo poche righe che attestano un espresso riferimento a Poe, citato in questo caso in relazione al tentativo di distinguere il gioco della dama e il gioco degli scacchi: «Edgar Allan Poe, nelle pagine introduttive dei *Delitti della Rue Morgue* tenta a fatica di fare questa distinzione, affermando che “le facoltà superiori dell'intelletto riflessivo vengono messe alla prova più decisamente e con maggiore utilità dal più modesto gioco della dama che dall'elaborata vacuità degli scacchi”. In poche parole, Poe sosteneva che essendo il gioco degli scacchi molto più complesso della dama, a causa dei “movimenti diversi e bizzarri”, vince il giocatore che fa meno sviste: “Non il giocatore più sottile, ma quello con la maggiore capacità di concentrazione”» (Maurensig 2011). Bram Stoker e John Polidori vengono citati direttamente come letture del tenente Holenia, in *Vukovlad. Il signore dei lupi*, romanzo breve del 2006 che rappresenta un vero e proprio omaggio del goriziano al racconto gotico classico: «Nessuno di loro, se non forse il tenente Holenia, aveva mai letto né Bram Stoker, né John Polidori, ma si



riferimento costante per Maurensig, e dal punto di vista della contestualizzazione storica dalla ricorrente ambientazione mitteleuropea nel periodo della Seconda guerra mondiale. Quella stessa commistione di mistero, sofferenza, disciplina che stava alla base della vicenda di Tabori e Frisch nel romanzo d'esordio del goriziano si ripropone tre anni dopo, sul medesimo sfondo del secondo conflitto mondiale, declinata su partitura musicale in *Canone inverso* (1996) e ritornerà in una simile contestualizzazione per rappresentare il momento di chiusura della carriera dello scrittore, con il romanzo *Il quartetto Razumovsky* uscito postumo nel 2022.

*Canone inverso*, seconda prova romanzesca di Paolo Maurensig, fin dal 'canone' del titolo conduce il lettore in un contesto fortemente connotato dalla musica - definito dalle sue caratteristiche ma soprattutto determinato dalle sue inesorabili conseguenze - con lo specifico riferimento a quella tecnica di contrappunto in cui una melodia, la 'antecedente', viene riproposta con gli stessi intervalli da un'altra linea, la 'conseguente'; il riferimento è complicato però da quell'"inverso" che mette in gioco una componente di contrasto e opposizione in una figurazione in cui il tema può essere esposto anche rovesciando specularmente gli intervalli. Il titolo detta dunque il ritmo della vicenda, prefigurando l'avventura di Jenö Varga (di umili origini) e di Kuno Blau (nobile di nascita) nel corso della loro formazione musicale, tra l'Ungheria e l'Austria del periodo compreso tra i due conflitti mondiali, percorso artistico - e biografico di entrambi - segnato da un singolare strumento, un violino con una grottesca testina che rappresenta il vero e proprio oggetto mediatore dell'inquietante esperienza intrecciata dei due personaggi:

Un particolare notevole era costituito da una testina antropomorfa intagliata sul cavigliere al posto della chiocciola tradizionale. [...] Questa [...] riproduceva fedelmente il volto di un uomo, si sarebbe detto un mammelucco, dai lunghi baffi spioventi, l'espressione feroce, e la bocca spalancata come in un urlo di dolore o di maledizione. Avevo sempre pensato che quello era l'ultimo violino di Stainer. In quel volto egli aveva forse voluto ritrarre la furia della pazzia che si approssimava e che l'avrebbe portato alla morte. (Maurensig 1996, 11-12)

Ed è ancora il misterioso volino a fungere da connettore tra i piani narrativi della vicenda, che si distende dal 1919, anno di nascita di Jenö Varga, fino al 1986, anno in cui viene acquistato da un altret-

---

dava il caso che il nostro contingente fosse formato in gran parte da slavi e da ungheresi e, al focolare di questi due popoli, i nonni hanno da sempre narrato ai loro nipoti storie di licanthropi e di vampiri» (Maurensig 2006, 46-7).

tanto misterioso personaggio che apre il romanzo stesso come prima voce narrante nel primo livello di narrazione:

Qualche tempo fa, a un'asta di strumenti musicali da Christie's, a Londra, riuscii ad aggiudicarmi per sole ventimila sterline un violino di Jakob Stainer, uno dei più apprezzati liutai tirolesi del Seicento. [...] Lo strumento mi venne recapitato la mattina dopo all'albergo Dorchester, dov'ero alloggiato. Sulla scheda informativa, come ultimo proprietario figurava il nome di un istituto psichiatrico di Vienna che conoscevo bene. (10)

Il meccanismo a canone determina il rincorrersi e l'intrecciarsi della storia dei due personaggi, Jenö e Kuno, che si rispecchiano l'uno nell'altro tanto da confondersi, e, complice la presenza ossessionante del violino, incrina la sanità mentale del sopravvissuto, che concretizzerà in sé l'alternanza 'a canone' delle due identità distinte. Lo stesso primo incontro tra i due personaggi avviene, non a caso, proprio in un dialogo musicale a distanza (isolati, ciascuno nella propria stanzetta al Collegium Musicum) che connota da subito il loro speciale rapporto in una chiave di attrazione/opposizione complementare, in una connessione sonora elettiva destinata a emergere tra tutti gli altri allievi dell'istituto che si esercitavano simultaneamente:

Mi ero infervorato in un *Capriccio* di Paganini che conoscevo a memoria, e tale era l'impeto con cui affrontai quel pezzo che dopo un po' ebbi la sensazione di essere solo. Non udivo più nulla attorno a me, ogni strepito si era spento improvvisamente, ero io l'unico a suonare. Anzi, mi sembrava che le mie note si specchiassero in un'eco lontana: dopo un po' mi accorsi che la mia non era un'illusione, che in realtà tutti gli altri avevano smesso di suonare per starmi ad ascoltare, o meglio, per starci ad ascoltare. Sì, perché qualcuno, in una delle celle contigue, stava eseguendo, all'unisono, il mio stesso brano. E quando mi arrestai, un po' sorpreso da tutto quel silenzio che mi circondava, quell'echeggiare non si spense subito, continuò ancora per qualche battuta. Poi il silenzio fu quasi assoluto. Qualcuno stava in ascolto per capire se il suo segnale era stato raccolto. Ripresi a suonare dal punto in cui mi ero fermato. Era la mia risposta. Ed ecco subito altre note replicarsi sulle mie, rifacendomi il verso. (87-8).

Ancora dalla prospettiva di Jenö avviene l'esplicita analisi del rapporto con Kuno individuandone precisamente l'ineluttabile dinamica di dipendenza, di inquietante e grottesca attrazione, impiegando proprio la definizione 'canone inverso' per esemplificarlo:

Volevo riconoscermi in lui, ma ero costretto continuamente a con-

frontarmi. Era, il nostro, un rapporto dai contorni sfuggenti, dalle regole incomprensibili. Quando mi sembrava di essere giunto a conoscere ogni risvolto del suo carattere, al punto da sentirmi ammesso ai tetri rituali della sua corte, ecco che un'ultima porta mi restava inaccessibile, e a questa io potevo accostarmi solo per origliare. [...] Senza che me ne avvedessi, ciò che aveva trovato il suo supremo compimento nella folgorazione iniziale, aveva già cominciato da tempo la sua corsa retrograda, il suo conto alla rovescia, o, se vogliamo usare un termine musicale: il suo canone inverso. (125)<sup>3</sup>

Lo stesso meccanismo a incastro proprio del canone definisce significativamente anche l'impianto narrativo, articolato sull'alternanza di diverse voci narranti che, attraverso lo schema del racconto nel racconto, scandiscono le fasi della vicenda trasportando il lettore nei tre corrispondenti piani temporali: quello dell'anonimo (almeno fino alla fine del romanzo) acquirente che nel 1986 entra in possesso del violino al centro della storia, quello di un anonimo (e che resterà tale) scrittore che racconterà un particolare incontro avvenuto l'anno prima, nel 1985 a Vienna, e quello di un violinista, che si presenta come Jenő Varga e che racconta la sua storia ripercorrendo la propria vita dall'infanzia fino agli anni della Seconda guerra mondiale. L'effetto a incastro particolarmente incisivo è inoltre determinato da un'evidente alternanza delle voci nel corso della narrazione: se la voce dell'acquirente ha la funzione parentetica di contenere l'azione narrativa delle due voci interne, queste ultime si intrecciano quando la voce dello scrittore interviene prendendo la parola e interrompendo momentaneamente il racconto del violinista.

In un impianto strutturale talmente connotato, la musica si fa parametro dinamico anche dell'intera vicenda e pervade in modo attivo tutte le coordinate della narrazione, assumendo, come solitamente

**3** Dopo il complesso rapporto di rivalità di Tabori e Frisch ne *La variante di Lüneburg*, anche nel romanzo successivo Maurensig applica espressamente – e in modo ancora più specifico – il tema del doppio: nonostante la coppia Tabori-Frisch ne fosse un esempio anomalo, riguardante cioè due identità distinte e non parti scisse di un unico individuo, la dipendenza tra i due era talmente accentuata da richiamare i parametri classici del tema, creando tra i personaggi un vero e proprio legame di necessità, in un perfetto bilanciamento di opposti che si attraggono e si respingono, completandosi, nel corso delle terribili vicende del secondo conflitto mondiale: «In mezzo a questi eventi drammatici, tuttavia, due uomini continuavano a cercarsi: come due opposte polarità che, nell'infuriare di una tempesta elettromagnetica, non cessino di attrarsi» (Maurensig 1993, 115). Alla coppia Jenő-Kuno – anch'essi individui distinti – *Canone inverso* riserva, oltre alla 'rivalità elettiva', un ulteriore sviluppo che porterà all'effettivo intreccio delle due identità e a una sostanziale sovrapposizione, riecheggiando alcune sfumature del fantastico e ricalcando i collaudati schemi della gestione del doppio dei modelli della narrazione gotica tra Ottocento e Novecento. Per un approfondimento sul tema del doppio e sulle sue declinazioni si rimanda a Fusillo 2012.

accade da parte del tema dominante nelle architetture di Maurensig, un ruolo di definizione e di decodifica dei contesti narrativi: il rigoroso percorso che la disciplina musicale richiede, e che caratterizza la vita stessa dei due protagonisti, tra talento e disciplina, segna irrimediabilmente con tratti di dolore e di sofferenza tutti i livelli espressivi del testo arrivando a determinare i rapporti tra i personaggi e perfino la loro stessa percezione della realtà.

L'espressione della testina, in linea con la 'furia della pazzia' che Stainer aveva probabilmente cercato di immortalare nel suo ultimo violino, crea attorno allo strumento un'atmosfera grottesca, confermata, fin dall'apertura del romanzo, dall'indicazione dell'ultimo proprietario, quell'istituto psichiatrico che contribuisce a individuare le coordinate di follia e di sofferenza che segneranno la ricostruzione della sua storia. Il binomio musica-dolore (in tutte le sue manifestazioni) è uno dei tratti costanti del romanzo, tanto che, come gli scacchi ne *La variante di Lüneburg*, anche la sublime arte musicale sembra, sotto la superficie leggera e incantevole, nascondere una tensione estrema e uno sforzo quasi innaturale:

La musica eleva i sentimenti e la stessa natura dell'uomo, ma le vie per arrivarci devono passare attraverso lo stridore, il fragore, la dissonanza. Dietro la musica, eseguita con levità e perfezione, come la possiamo ascoltare nell'esecuzione raffinata di un'orchestra, o di un quartetto d'archi, c'è l'attrito dei nervi che si contraggono, il fiotto del sangue, il tumulto dei cuori. (Maurensig 1996, 19)

Una tensione che rievoca soprattutto il lungo e faticoso percorso di formazione e di apprendimento che si estende dietro ogni esecuzione perfetta («Per raggiungere la perfezione sono necessari tecnica, esercizio e dedizione»; 35) e che troverà grande spazio narrativo in *Canone inverso* nella parte dedicata alla permanenza di Jenö al Collegium Musicum, dove attraverso la disciplina, la sofferenza e il dolore il talento viene forgiato.

L'oppressiva e ineluttabile componente gotica tipica delle atmosfere di Maurensig si applica perfettamente al castello-conservatorio Collegium Musicum, la più ambita destinazione dei più grandi talenti musicali in formazione e allo stesso tempo luogo di sofferenza estrema. Tanto nel contesto quanto nelle descrizioni, il Collegium rappresenta la concretizzazione di un lungo e doloroso percorso di formazione e si rivela nel romanzo come uno dei migliori esempi di quanto lo spazio narrativo venga determinato dal tema fondante della musica. Varcare la soglia dell'inquietante edificio ed entrare tra le sue mura - «che erano poi le mura di una vecchia casa di pena» (66) - significa dare inizio a un percorso che si percepisce intimamente collegato non solo al dolore e alla sopportazione ma addirittura alla morte:

Già nel preciso istante in cui il portone di ferro si richiudeva alle mie spalle capii che da quel luogo c'era un solo modo per uscire, sopportando cioè fino all'ultimo ogni umiliazione, ogni volontà di chi voleva rallentare la mia crescita. Tornare indietro era impossibile. La rinuncia sarebbe stata considerata una sconfitta imperdonabile [...]. Avrei dovuto quindi concludere con successo i miei studi, o morirci. (66-7)

La dimensione mortifera, nel corso della frequentazione da parte di Jenő Varga e di Kuno Blau, aleggia sempre al Collegium Musicum segnando drammaticamente tanto il fallimento quanto il successo, proprio a causa di una pressione spesso difficilmente sostenibile: «Della morte di due allievi ci giunse notizia solo dopo molti mesi dal loro allontanamento, ma vi fu anche chi prese la decisione all'istante e uscì con superba dignità dall'aula, tanto da suscitare la nostra ammirazione, raggiunse non visto uno degli spalti dell'edificio e, con la stessa dignità, si precipitò di sotto. Vi fu però anche il caso sconcertante di un allievo che, esattamente un anno dopo, promosso a pieni voti, con lode, e con un futuro senza riserve, fece la stessa fine. Non riuscivamo a capire perché al suicidio potessero portare sia il fallimento che il successo. Nessuno di noi poteva neppure sospettare quanto esiguo fosse lo spazio che ci divideva dalla morte» (77-8).

A confermare la proiezione della tragica dimensione musicale sui luoghi, lo stesso Collegium, oltre a una descrizione ambientale che lo avvicina decisamente alle perturbanti costruzioni dei racconti gotici («Da lontano appariva come una fortezza costruita sulla nuda roccia»; 67), condivide con i suoi allievi frequentatori il destino di morte e di distruzione, incontrando 'personalmente' quella guerra che da sfondo alla vicenda diviene sempre più, con la prosecuzione della narrazione, elemento di interazione con i personaggi e con il loro percorso musicale:

Oggi del Collegium Musicum non rimane più traccia se non una pietraia ricoperta da erbacce. Mi servirebbe una cartina dettagliata per farle vedere l'esatta ubicazione di quell'edificio, diventato durante la guerra un deposito di munizioni, e fatto saltare in aria prima della disfatta. (67)

Similmente il concetto stesso della musica subisce, in corrispondenza con lo scoppio e lo sviluppo del secondo conflitto mondiale, una trasformazione, mutando dalle composizioni classiche e dall'armonia alle marce militari e al clangore («Ma ormai la musica a Vienna erano le marce militari: per strada, alla radio, non si sentiva altro che il rullare dei tamburi e lo squillio degli ottoni. In tanto marziale clangore, mi chiedevo, che ruolo avrebbe avuto il mio violino?»; 151), fino a culminare definitivamente nella predominanza del frastuono e del rumore della guerra, che in un frangente significativo per Jenő,

un concerto della sua 'adorata Sophie', sovrasta simbolicamente il suono della musica:

E fu durante il secondo movimento, nel bel mezzo dell'Andante, che alle mie spalle quella sensazione prese corpo in qualcosa che assomigliava al suono lontano di un coro a bocca chiusa, a un mormorio che piano piano cresceva. [...] Quel mormorio si faceva sempre più forte, ritmato dal battito dei piedi, finché diventò un boato intollerabile, e il concerto, a un cenno del direttore, si interruppe. (154-5)

Per gli allievi del Collegium Musicum, ma soprattutto per Jenö e Kuno, la ferrea disciplina che la musica richiede e impone a chiunque intenda intraprenderne il percorso cambia completamente la percezione della realtà: lo scorrere del tempo, la concretezza del reale, i rapporti con le altre persone vengono modificati alla luce di quello che diventa a tutti gli effetti il parametro principale (e unico) attraverso cui misurare le cose. Le stesse riflessioni sull'immortalità oggetto di discussione alla tavola del castello Blau, nonostante sorgano da spunti filosofici, vengono poi ricondotte alla dimensione musicale e diventano parte integrante della specifica questione dell'origine del talento. Come esperienza totalizzante la musica diventa, per chi ne abbia ormai sperimentato la dipendenza, la dimensione in cui la mente si perde e - allo stesso modo della disciplina scacchistica ne *La variante di Lüneburg* che, con i suoi complessi calcoli matematici, precipita in spirali più profonde di pazzia e di dolore proprio le menti più brillanti<sup>4</sup> - si trasforma nell'unico filtro possibile di decodifica del reale. Tanto la permanenza al Collegium Musicum aveva condizionato i ritmi percettivi di Jenö che il rapporto con la realtà circostante era mutato irrimediabilmente, fino a impedirne la comprensione:

Era estate, dunque, la scuola finiva, e si tornava a casa. L'incontro con il mondo esterno quasi mi infastidiva, vivevo le vacanze come un'inutile perdita di tempo. In quegli otto mesi di reclusione la mia mente si era assuefatta al rigore, alla disciplina, al perseguimento della perfezione. Improvvisamente mi sentivo straniero in mezzo a tutta quella gente chiassosa che nulla aveva a che vedere con la musica, e parlava di tutt'altro, e si agitava per cose che non capivo. (79-80)

---

<sup>4</sup> L'alterazione della percezione della realtà è uno degli aspetti che più segnano la vita di chi si sottopone alla ferrea disciplina degli scacchi, gioco che, nel romanzo del 1993, poco ha di ludico e risulta sempre collegato a elementi di sofferenza e di tragicità, soprattutto per chi maggiormente vi si perde, distorcendo la percezione del tempo: «Il giocatore di scacchi assapora l'arrestarsi del tempo in un'ansa di eterno presente. Quando, invece, è lontano dalla scacchiera, allora si che la vita gli sembra intollerabilmente veloce» (Maurensig 1993, 16-17).

Persino in occasione della morte della madre, il pensiero della musica rimaneva centrale; nel racconto di Jenö allo scrittore il suo stato era chiaro anche a lui: «Le basti questo per capire quanto distorta era ormai la mia mente» (81). Un'alterazione tanto forte, di cui sono vittima sia Jenö che Kuno, da far perdere ai protagonisti l'orientamento e il senso della realtà, tanto da confondere il talento e la tecnica, la qualità innata e il lavoro per darle forma, fino a mescolare fatalmente le loro stesse identità.

## Bibliografia

- Bettinzoli, A. (1990). *Lo spirito della fuga*. Venezia: Edizioni del Leone.
- Fusillo, M. (2012). *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. Modena: Mucchi Editore.
- Maurensig, P. (1993). *La variante di Lüneburg*. Milano: Adelphi.
- Maurensig, P. (1996). *Canone inverso*. Milano: Mondadori.
- Maurensig, P. (2006). *Vukovlad. Il signore dei lupi*. Milano: Mondadori.
- Maurensig, P. (2011). «Quel mio errore sulla superiorità degli scacchi». *Corriere della Sera*, 26 ottobre. [https://www.corriere.it/cultura/11\\_ottobre\\_26/maurensig-errore-superiorita-scacchi\\_7f83c0fefdd-11e0-9c44-5417ae399559.shtml](https://www.corriere.it/cultura/11_ottobre_26/maurensig-errore-superiorita-scacchi_7f83c0fefdd-11e0-9c44-5417ae399559.shtml).
- Maurensig, P. (2012). *L'ultima traversa*. Siena: Lorenzo Barbera Editore.
- Maurensig, P. (2013). *L'arcangelo degli scacchi. Vita segreta di Paul Morphy*. Milano: Mondadori.
- Maurensig, P. (2015). *Teoria delle ombre*. Milano: Adelphi.
- Maurensig, P. (2019). *Il gioco degli dèi*. Torino: Einaudi.
- Zava, A. (2013). «Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig». Perissinotto, C.; Klopp, C. (a cura di), *Cronache dal cielo stretto. Scrivere il Nordest*. Udine: Forum, 145-60. <https://doi.org/10.1177/0014585815594371>.





# Le dimore dell'esistere nella narrativa di Andrea Bajani

Ilaria Crotti

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** The essay sets out to interpret Andrea Bajani's novel, *Il libro delle case* (2021), from both a formal and semantic point of view, examining not only the synergies that exist between different literary genres, from the *Bildungsroman* to the family novel, from the ideological pamphlet to the confessional, from the diary to the reportage, but also the thematic network that brings them together. Revealing is the voice attributed to the actress Tartaruga, when checked against that of the other characters.

**Keywords** Italian fiction. 21st century. Andrea Bajani. Literary genres. Space-time. Home. Interior and exterior landscape. Bestiary.

Per prendere l'avvio mi atterrei all'esergo del recente romanzo del narratore e poeta Andrea Bajani (Roma, 1975) che mi ripropongo di prendere in esame, ossia *Il libro delle case*, edito tra «I Narratori» Feltrinelli nel febbraio 2021.<sup>1</sup> Qui, citando un passo tratto da *La vita è altrove* di Milan Kundera, il personaggio Xaver ribatte a colei che lo interroga «che lui stesso non aveva una casa, o meglio, che la sua casa erano i suoi passi, nel suo andare, nei suoi viaggi. Che la sua casa era là dove apparivano orizzonti sconosciuti. Che lui poteva vivere solo passando da un sogno all'altro, da un paesaggio all'altro».<sup>2</sup>

---

**1** Il romanzo ha già ottenuto riconoscimenti significativi, risultando finalista al LXXV Premio Strega, nonché vincitore della cinquantanovesima edizione del Premio Campiello (Selezione Giuria dei Letterati).

**2** Come precisato in una nota paratestuale, il passo, nella traduzione di Serena Vitale, è tratto dalla edizione Adelphi 1989 del romanzo dello scrittore ceco, apparso in Francia nel 1973.

Responso ultimativo che enuncia il senso plurivoco, connesso all'incertezza e alla precarietà insite nel viaggiare, attribuibile, appunto, al lessico della 'casa' – termine che rimanda a un sito dalle valenze allegoriche, atto a porre in relazione cogente i perimetri, tangibili e non, delle 'stanze' nelle quali abbiamo la ventura di trascorrere la nostra esistenza o, soltanto, imbatterci per errore e per caso. E già l'Adorno dei *Minima moralia* si era riferito al legame dello scrittore col proprio testo come a una specie di 'casa' tra le cui pareti trovare riparo, osservando: «per chi non ha più patria anche e proprio lo scrivere può diventare una sorta di abitazione» (Adorno 1983, 94).

Se una delle dimore verosimili vissute da uno studioso, oltre ad archivi e biblioteche, è data anche dallo studio in cui ha insegnato e operato per un periodo significativo della sua vita, non posso non riandare con affetto e stima allo spazio-studio-ufficio occupato per tanti anni da Attilio Bettinzoli: una sorta di 'casa', ubicata al terzo piano del veneziano Palazzo Malcanton Marcorà, sede del Dipartimento di Studi Umanistici cafoscarino, confinante con la mia, separata dalla sua da una parete in cartongesso molto poco 'divisoria'.

È stato grazie a questa 'barriera', labile e solo ipotetica, che per alcuni anni ho avuto il privilegio di ascoltare con continuità il timbro della voce di Attilio, sia durante lo svolgimento dei suoi assidui ricevimenti di studenti e laureandi, sia in occasione delle prove orali d'esame. Pur non percependo distintamente, parola dopo parola, il contenuto di quello che veniva comunicato a studenti e laureandi, ciò che invece filtrava con chiarezza 'oltre i muri' era lo slancio convinto con cui si interloquiva con loro, insomma la competenza disponibile e appassionata del docente. Tanto è vero che non di rado era il prof a non attendere, con generosità intellettuale e apertura umana, la risposta, talvolta latitante, ma a cimentarsi in brevi lezioni *ad personam*, andando in aiuto delle incertezze o della eventuale impreparazione dell'esaminando, sempre sollecito nel sopperire con spigliatezza garbata alle difficoltà altrui, fossero queste momentanee o persistenti, mentre forniva indicazioni contenutistiche e, soprattutto, suggerimenti metodologici.

Va detto, insomma, che, per Bettinzoli, sia i cadenzati ricevimenti settimanali che le sessioni d'esame si convertivano in occasioni supplementari di insegnamento! E devo riconoscere che anch'io ho appreso molto da un atteggiamento siffatto, propenso a trasformare ogni situazione didattica in una possibile occasione di dialogo e di ricerca – un *modus operandi*, codesto, del tutto alternativo rispetto all'impartire *ex cathedra* la propria dottrina.

Ecco che, nell'intento di rendere omaggio alla figura del collega, avrei optato per la disamina di un romanzo come quello di Bajani. Nelle sue pagine, infatti, proprio la dismisura che si annida nelle molte 'case' vissute tende a traslitterarsi in Mondo, ovvero in una dimensione in grado di gettare scandagli tra le pieghe, emerse e sommer-

se, di un personaggio, che si autonoma Io, e delle figure parentali e amicali che via via lo attorniano, assediandolo senza sosta.

La prova, che si misura con un ensemble articolato di generi letterari, come non inusuale, del resto, nella narrativa della Modernità,<sup>3</sup> provvede a interpolare il campo dell'autobiografico con i modelli offerti dai romanzi di famiglia, di formazione e di de-formazione,<sup>4</sup> alterandone i tratti più salienti; a ciò si aggiunge il ricorso ai moduli narrativi della confessione e del diario. Accanto a queste opzioni, essa non esita a dialogare a distanza ravvicinata con alcuni dei caratteri più tipici di un procedere *'autour de ma chambre'* – un viaggio vorticoso che, data la sua perturbante staticità, si dimostra per antonomasia claustrofobico.

Ne consegue un corpus testuale complesso da un punto di vista generico, che si avvale di una composizione orchestrata con perizia – una struttura che, per paradosso, si attiene a paradigmi cronologici ben pianificati, ancorché soggetti al caos, originando così un magma che induce forma e significato a collidere, con l'effetto di innescare spazi quasi esplosivi di disordine, pur calati tra misure calibrate che, invece, parrebbero neutralizzarne la portata.

Il romanzo si compone di settantotto capitoletti, i cui titolini, che talvolta si ripetono talaltra variano, contribuiscono a scompaginare l'ordine della fabula, la cui sequenza si intuisce solo in controcule. Essi, così, suggeriscono al lettore un andirivieni interpretativo vincolante, in senso sia temporale che spaziale. Difatti, se la data che si è chiamati a tenere presente, come punto di riferimento e di orientamento (ma non di partenza), corrisponde a quella di nascita dell'autore reale, vale a dire l'anno 1975, tutte le altre, precisate di continuo e con una qual coerenza cronologica, si annodano attorno a essa, mettendo a nudo, assieme al groviglio temporale cagionato, il sostrato narcisistico di un personaggio/autore che si autonoma Io di continuo e in ogni frangente, pur mascherandosi.

Eccolo fare già la sua comparsa in uno spazio prenatale, cioè all'altezza di *14. Casa del sottosuolo, 1975* (Bajani 2021, 56-8), ubicata a Roma – pezzo nel quale sono narrate l'esistenza intrauterina, le fa-

**3** Prendendo in esame da un punto di vista semiotico la complessità implicita nel corredo identitario del genere letterario, già Jean-Marie Schaeffer aveva notato: «La difficoltà del problema dell'identità generica delle opere letterarie non è dovuta solamente al fatto che i testi sono atti semioticamente complessi, ma dipende anche dal fatto che le opere, scritte o orali, hanno sempre un'esistenza storica. [...] la differenza dei contesti in cui due opere designate dallo stesso nome di genere sono state prodotte, ma anche la molteplicità dei contesti in cui una stessa opera può essere riattivata, costituiscono due fattori di cui occorre assolutamente tener conto quando ci si pone il problema dell'identità del genere» (Schaeffer [1989] 1992, 117).

**4** Un'indagine accorta di alcune delle rivisitazioni più significative di quest'ultima tipologia romanzesca, databile tra la fine del XX secolo e il primo decennio del successivo, in De Rooy, Mirisola, Paci 2010.

si critiche del parto e, in concomitanza, la ricostruzione fotografica, recuperata dalle pagine di un quotidiano, dell'assassinio di Pier Paolo Pasolini, colui che viene appellato Poeta, la cui 'esecuzione' si verificò giusto in quel 1975.

Attorno alla nascita di detto Io, in altri termini, si catalizzano tre destini: il venire al mondo di quella prima persona, il delirante scenario coniugale della famiglia d'origine e il massacro avvenuto all'Idroscalo di Roma. Destino e caso, allora, assumono in questa circostanza valenze incerte e ambigue, sebbene fatalmente determinanti:

Sopra, sul tavolo, ciò che verosimilmente ha provocato l'urlo, la miccia ipotetica dell'esplosione, il suo casuale innesco o una pura coincidenza disposta come prova, nella ricostruzione: un giornale aperto, le foto di Poeta assassinato, la faccia massacrata, la suola della scarpa contro l'obiettivo, il corpo steso in canottiera sopra uno sterrato. (58)

In precedenza, pur datata altrimenti, quella *Casa del sottosuolo* che perimetra la vita prenatale, la nascita e la prima infanzia, si era già manifestata. Eccola in 1. *Casa del sottosuolo, 1976* (13-16) e in 4. *Casa del sottosuolo, 1978* (23-5), ripresentandosi nuovamente, con la ricorrenza ossessiva di un fantasma persecutore, ben altre sette volte, cioè all'altezza di:

- 16. *Casa del sottosuolo, 2013* (63-5);
- 43. *Casa del sottosuolo, 1977* (145-6);
- 44. *Casa del sottosuolo / Succursale al mare, 1988* (147-9);
- 50. *Casa del sottosuolo, 2001* (167-9);
- 58. *Casa del sottosuolo, 2005* (192-3);
- 64. *Casa del sottosuolo / Succursale al mare, 1992* (208-9);
- 67. *Casa del sottosuolo, 1975* (217).

L'arco temporale di riferimento, pertanto, procede dal 1975 al 2013 - anno, quest'ultimo, che fotografa lo stato della dimora, soggetta a una desolante ristrutturazione, abitata com'è da una coppia di estranei, denominati Occupanti, allorché viene visitata da un Io 'straniato', che oramai abita altrove, a Torino. E sono quegli stessi Occupanti che hanno relegato Tartaruga, ovvero l'animale totemico che marca non solo il perimetro dell'abitazione ma anche le coordinate di coloro che vi soggiornano,<sup>5</sup> in una porzione minuscola del giardino cementificato.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Trovo particolarmente pregnante, pertanto, l'immagine di Emiliano Ponzi riprodotta in copertina, che ritrae una tartaruga e un bambino accovacciati e incorniciati da un riquadro di luce, mentre dialogano muti, ingaggiando un teso corpo a corpo.

<sup>6</sup> Così: «Nella Casa del sottosuolo, Tartaruga non ci entra, né peraltro c'è qualcuno che la inviti. La lattuga è tutto quello che la coppia che ci vive adesso le concede. Difficile dire se siano loro a non interagire, o se sia Tartaruga a rifiutarli. Certo è che è

Come si evince dall'elenco riportato, la cronologia associata a detta *Casa* erra senza posa, dislocandosi avanti e indietro, quasi tra le sue pareti, affini a una scacchiera impazzita che, tuttavia, reclama mosse necessarie quanto obbligate,<sup>7</sup> si officiasse una sorta di via crucis rituale: un tracciato che parrebbe infestato da 'larve' non ignare della lezione dostoevskiana. *Casa*, codesta, che scandisce le tappe nodali di un tracciato individuale e collettivo solcato via via dal delirio di Padre e dai comportamenti, non di rado enigmatici, di Madre, Sorella e Nonna. Il figlio, infatti, imputerebbe a quest'ultima figura una colpa irredimibile, ossia averlo messo al mondo, destinandolo a subire patimenti ritenuti inumani e, soprattutto, proiettabili su coloro che avessero la ventura di dividerne l'esistenza.

Così, proprio all'altezza di *50. Casa del sottosuolo, 2001*, sarà la salma dell'anziana, deceduta da cinque giorni in assoluta solitudine, a essere onorata con un'ancestrale cerimonia funebre, officiata da Tartaruga in un silenzio assordante. È lei, infatti, l'unica presenza vitale, pur priva di parola, capace di destreggiarsi testardamente attorno alle esistenze altrui, denunciando il vuoto fatico che ne mina la sussistenza:

Da quando l'ha vista, Tartaruga la circumnaviga ogni ora. Fa il giro di quell'isola che si è formata al centro della casa; descrive il suo contorno battendo il carapace a lutto, in processione, tante volte.

Quando passa davanti alla sua faccia, si ferma. Guarda Nonna dentro gli occhi vuoti, rimasti aperti nonostante la caduta. Tartaruga è l'unica che lo può fare senza spaventarsi: fissa le iridi di Nonna, ci guarda dentro come si guarda dal buco della serratura. Quel che vede, al fondo, in lontananza, è la sua morte (169).

Si accennava a un personaggio che si autoproclama Io, al quale viene negato un nome proprio.

Se Io è solo un Io indeterminato ciò va ricondotto alla scelta di farne un soggetto totalizzante, sempre e comunque incombente, vittima consapevole del proprio narcisismo. Questi avrebbe 'incamerato' sentimenti di odio e di amore che avranno delle conseguenze non irrilevanti anche sul destino di Moglie e Bambina, ovvero la nuova famiglia che Io tenta invano di costruirsi, la cui prima occorrenza figura in *3. Casa di Famiglia, 2009* (20-2), per ripresentarsi altre volte nel prosieguo della narrazione; come all'altezza di

- *20. Casa signorile di Famiglia, 2011* (76-8);
- *26. Casa signorile di Famiglia, 2011* (94-6);

---

muro contro muro. A differenza di Nonna, Occupanti usano il giardino di cemento solo per stendere la biancheria» (63).

**7** Nel secondo risvolto di copertina, a ragion veduta, per sunteggiare la costruzione narrativa si menzionano una partita di Cluedo e un poliziesco esistenziale.

- 41. *Casa signorile di Famiglia*, 2018 (138-40);
- 59. *Casa signorile di Famiglia*, 2019 (194-5);
- 63. *Casa signorile di Famiglia*, 2017 (205-7).

Proprio in quest'ultimo spazio-tempo 'abita', del resto, la capitolazione senza scampo di un progetto condiviso di vita e di amore coniugale, nel quale si avevano riposte alcune speranze: un'ipotesi rivelatasi della irrealtà, travolta dal dolore dell'esistere e dai sedimenti infausti che le esperienze pregresse avrebbero depositato sulla traiettoria di Io.

E va evidenziato come dinamiche di tale tenore, nel fare ricorso a metodologie narrative e a tecniche retoriche rinvianti alla ripresa insistita e alla iterazione variata, mentre inducono il principio di piacere a dialogare a stretto giro con quello di morte, hanno delle ricadute non irrilevanti sulla struttura del *récit*.<sup>8</sup>

Anche i restanti personaggi paiono quasi deambulanti attorno a un Io siffatto. Deprivati come sono di nome proprio e di articolo, sia determinativo che indeterminativo, in quanto deittici utili a formalizzarne le individualità, eccoli avanzare nel vuoto che li attornia quali silhouette chiamate a replicare volti e voci, ruoli e statuti. Opzioni di tale tenore, per paradosso, nel decostruirne non solo i profili ma anche i vincoli relazionali che esse via via pattuiscono e i conflitti che le devastano, assolutizzano quelle sagome, trasformando i loro statuti, o per meglio dire quei coaguli identitari che li assemblano, in allegorie rapprese.

Una volta saliti sulle tavole del Palcoscenico/Mondo essi, allora, maestri (come il loro autore) nel procedimento dello straniamento non possono che recitare, sebbene quasi in anonimato, la parte spettante, ma per convertirla in uno spartito che sappia andare oltre una lettura personalizzante, per farsi patita e, soprattutto, condivisa universalmente.

Parafrasando Šklovskij, detto procedimento, proprio dell'arte, nel trasformare il 'riconoscimento' in 'visione',<sup>9</sup> può dirsi il criterio for-

<sup>8</sup> Nel prendere in esame la relazione che ricorre tra pulsionalità e coazione a ripetere, assumendo quale modello narratologico proprio il freudiano *Al di là del principio di piacere* (1920), Peter Brooks ebbe modo di osservare nel suo *Reading for the Plot* (1984): «Le energie testuali, quelle cioè che suscitano attese e aspettative nella lettura, possono essere utilizzate dalla trama solo se delimitate e formalizzate: altrimenti non possono venire strutturate in una trama e condotte al punto di liberarsi in modo significativo, compito quest'ultimo del principio di piacere»; per poi precisare: «Quel che opera nel testo attraverso la ripetizione è la pulsione di morte, la spinta verso la fine. [...] Eppure la ripetizione ritarda al tempo stesso la ricerca da parte del principio di piacere della gratificazione e dello sfogo, una ricerca che è un'altra spinta in avanti presente nel testo» (Brooks [1984] 1995, 111-12).

<sup>9</sup> «Scopo dell'arte» - notava il teorico del Formalismo russo, fornendo una definizione del 'procedimento dello straniamento' rimasta esemplare - «è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione» (Šklovskij [1925] 1976, 12).

male e semantico che informa tutto il discorso narrativo di Bajani; non solo, quindi, uno strumento che collabora alla disamina dei personaggi ma anche a quella degli oggetti, degli arredi, dei manufatti e degli aggeggi che stipano a vario titolo gli interni degli spazi visuti, poiché induce il lettore a proiettare il grado zero del racconto in incessanti momenti interpretativi di scoperta e di rivelazione.

Scardinata la sequenza degli eventi, che alcune volte si riprendono, altre si diversificano, altre ancora divergono, l'andamento discorsivo si qualifica per un sistema/tempo depistante, dal momento che dispone i suoi tasselli narrativi in un sistema sì scandito, ma insidioso, o, in altri termini, insidioso poiché scandito. Sta al lettore, quindi, la cui funzione non può che apparire sollecitata di continuo, rincorrere tali insistite distopie, alla ricerca del bandolo di una matassa cronotopica volutamente intricata.

Solo tre sono i capitoli privi di datazione: 36. *Casa dei ricordi fuoriusciti* (123-4), 55. *Casa dei ricordi fuoriusciti* (183-4) e 78. *Casa dei ricordi fuoriusciti* (247-8). Una triade di estremo rilievo codesta, poiché, nell'annullare la specificazione cronologica, tende ad assolutizzare tempo e spazio traslitterandoli nella iperdimensione del ricordo: un dominio che può dirsi, per certi versi, salvifico, capace com'è di tradursi in *parole*.

Le tre 'fuoriuscite' dicono non solo di una memoria rigettata ma anche della menzogna che l'avvolgerebbe:

La Casa dei ricordi fuoriusciti è la scatola nera di ciò che non ricorda, contiene quello che persino la memoria ha rifiutato, anche se successo. Di certo è ciò che consente a Io di dire Io continuamente sapendo di mentire. (123)

La figura da disseppellire e, pur implicitamente, da salvare, riesumandola dall'abisso del mondo ctonio, tra i cui fondali limacciosi si sono andati depositando, assieme a giocattoli e oggetti di varia specie, frammenti testimoniali dell'infanzia, corrisponde a Sorella: «Perché sa, pur senza saperlo per davvero, che dentro la Casa dei Ricordi fuoriusciti, in mezzo al disordine di tutti i ricordi scompaginati, c'è Sorella. È lei la regina di quel sabbioso mondo sotterraneo» (124).

Inoltre nel dominio di questa memoria ipoteticamente salvifica, come narra il secondo dei tre capitoli, affiorano in particolare lettere e foto, racchiuse a loro volta in contenitori: buste, valige e cassoni in plexiglass - tracce testimoniali di uno tsunami esistenziale che ha travolto sia Sorella che Io, il quale si sente colpevole poiché in fuga dal disastro annunciato:

Dentro la valigia, insieme a tutto il resto, ha un mazzo di lettere tornate indietro, in cui gli dice che gli vuole bene, e una lettera soltanto ricevuta, quella che le ha spedito Io, in cui c'è scritto che

lui non si può voltare, che lei, Sorella, è l'arto che lui lascia dentro la tagliola per salvarsi. (184)

Il terzo capitolo di detta sezione, corrispondente al conclusivo dell'intero volume e, per questo motivo, leggibile come suo epitaffio, risulta 'abitato' di nuovo dall'ingombrante cassone in plexiglass, che, sfasciandosi, ha rigurgitato dal suo interno un magma memoriale profanato, fattosi relitto dolorosamente rifiutato:

Quello dei ricordi sfuggiti alla memoria di Io ora è solo un cimitero profanato, né Io tornerà indietro a vedere cosa c'è sul fondo o a rimetterlo in piedi. Accetterà di averli perduti, li darà per mai successi, pronuncerà il pronome Io accettando che la finzione è la conseguenza di una scelta. (248)

Come si può evincere anche dai pochi passi riportati, l'oggetto che funge da contenitore, costellando il testo in modi sintomatici, assume fogge svariate,<sup>10</sup> mentre si camuffa via via da valigia, cassone, baule, scatola o busta. Detto oggettuale, ostentando fattezze bifronti, evoca un sito sepolcrale, delegato a racchiudere un'inquietante materia residuale - esito ultimo di una memoria in fuga che, pur tuttavia, veicola una sfera documentale incline, nonostante tutto, a trasmetterne testimonianza.<sup>11</sup>

Quelli indicati corrisponderebbero a 'recipienti' che richiamano immagini di viaggio e, assieme, di scarica e di morte: metonimie di un soggetto dislocato in un altrove non meglio precisato, tra le cui lande caotiche, egli, privo di bussola, brancola a tastoni, vagliando l'ipotesi di colonizzare una dimora alternativa, una volta smarrita la traccia della originaria.

Non andrebbe tralasciato, infatti, che proprio l'oggetto valigia, come insegnano le traversie di un personaggio privo di identità, sebbene munito di un suo esemplare (molto poco diplomatico), quale è il Mattia pirandelliano<sup>12</sup> - un prototipo cui non ha potuto non guardare anche il personaggio che dice Io di Bajani - è in grado di traslitte-

**10** Una nutrita lettura per tasselli delle funzioni, potenzialmente metamorfiche, che l'oggetto ha svolto in modi indicativi nella letteratura italiana, a partire da Boccaccio per approdare ad Agamben, facendo tappa in prove di Goldoni e Foscolo, Gozzano e Pirandello, Montale e Pasolini, Manganelli e Moravia, Sanguineti e Celati, Walser e Morandi, Ghirri e Tabucchi, è stata compiuta in Ajello 2019.

**11** Avevo preso in esame le forme e le modalità grazie alle quali il Novecento letterario si è misurato con i parametri di ordine e disordine, facendo della dialettica tra i due poli, segnati da *mésalliance* certo sospette, un possibile strumento ermeneutico in Crotti 2005.

**12** L'immagine evocata dalla valigia, mentre intrattiene un dialogo serrato con uno spazio per eccellenza perturbante qual è il concavo, nel circuire non solo il formato *home* ma anche l'unitarietà equilibrata di colui che la trascina dietro di sé, ha già avuto nel Mattia/Adriano un prototipo eccellente, come ho meglio approfondito in Crotti 2006.



rare l'endemica precarietà dello status identitario, allegorizzandone le derive anche grazie a questa sua sorta di appendice: arto 'segnalatico' del destino toccatogli in sorte.

Che la valigia stia per una qual tipologia di 'casa', benché allogena e mutante, lo narra compiutamente una sua ennesima epifania, vale a dire quel guscio che Tartaruga si ostina a trascinare su di sé persino in un futuribile 2048, come si narra nell'ultimo dei capitoli che la vedono presente, ossia 72. *Casa di tartaruga, 2048* (230-2).

A questo punto eccoci proiettati in un domani del possibile, dal momento che Io (assieme all'autore reale), in quel '48 del nuovo millennio, potrebbe anche compiere i suoi settantatré anni - un domani del futuro prossimo che avvalora l'altalena cronologica sulla quale ondeggia la sequenza temporale dell'intreccio. Con la conseguenza che il lettore, la cui funzione, qui come altrove, riesce particolarmente sollecitata, si situa circospetto ma vigile rispetto al testo, procedendo a tastoni, su e giù sul dondolo dell'intreccio, pronto a intercettare i segnali intermittenti e contraddittori emessi da un dominio cronotopico talmente depistante, appunto poiché serrato logicamente.

Tartaruga, infatti, quale attante testimoniale della vicenda, intrattiene un rapporto privilegiato con Nonna e Io: testardo *animal* totemico che, mentre assiste imperterrito al divenire altrui e alle rincorse cadenzate delle sue tappe cronologiche, fornisce altresì una testimonianza/denuncia ammutolita circa i destini dei personaggi restanti.

La sua prima apparizione ha luogo, addirittura, nell'humus prenatale di Io, cioè in 7. *Casa di Tartaruga, 1968* (34-6), allorché Nonna, che l'aveva scovata in mezzo a un prato, tanto minuscola da stare sul palmo di una mano, provvede a depositarla nel giardino cementificato di Casa del Sottosuolo: il rifugio tombale che, peraltro, offre una postazione visiva privilegiata per mettere a fuoco ciò che l'attornia.

La descrizione dell'habitat di Tartaruga - «una sorta di monocale con lo stretto indispensabile» (34) - non potrebbe essere più straniante:

Il soffitto è a volta, imponente, pur nelle dimensioni ridotte della casa. Le aperture - anteriore, posteriore e laterali - proiettano sulla volta tutto quello a cui Tartaruga passa accanto. Il mondo è ciò che viene proiettato sul soffitto. Se Tartaruga si muove, la proiezione cambia: la volta si fa schermo, la casa è un cinema ambulante. (34)

La casa, una volta fattasi guscio/nido, quindi immagine protettiva e salvifica per antonomasia, sottende altresì una movenza regressiva del soggetto, contraddistinta da disfatta e autoreclusione, come ebbe modo di rilevare Bachelard in *Poetica dello spazio*:

Fisicamente, l'essere che riceve il sentimento del rifugio, si stringe su se stesso, si ritira, si rannicchia, si nasconde, si cela [...]

Col nido, col guscio soprattutto, incontreremo tutto un insieme di immagini che tenderemo di caratterizzare come immagini prime, come immagini che sollecitano in noi una primitività [...] Se si approfondiscono un po' le *rêveries* nelle quali veniamo a trovarci davanti a un nido, non si tarda a scontrarsi con una sorta di paradosso della sensibilità. Il nido - lo *capiamo* subito - è precario e tuttavia mette in moto in noi una *rêverie della sicurezza*. (Bachelard [1957] (1975), 116, 126-7)

Così Tartaruga fa capolino a passetti cadenzati ma inesorabili lungo l'intero tracciato testuale. Attenendomi al 'disordine' dell'intreccio, ecco le sue apparizioni ulteriori, a riprova di una presenza talmente insistita da farsi paradigmatica:

- 1. *Casa del sottosuolo, 1976* (Bajani 2021, 13-16);
- 4. *Casa del sottosuolo, 1978* (23-5);
- 6. *Casa sotto la montagna, 1983* (31-3);
- 13. *Casa della radio, 1999* (51-5);
- 16. *Casa del sottosuolo, 2013* (63-5);
- 21. *Casa della morte del Poeta, 2018* (82-4);
- 30. *Casa sopra i tetti, 2004* (105-8);
- 35. *Casa del per sempre, 2010* (120-2);
- 38. *Casa dell'armadio, 2006* (128-30);
- 43. *Casa del sottosuolo, 1977* (145-6);
- 50. *Casa del sottosuolo, 2001* (167-9);
- 56. *Casa di Nonna Bambina, 1982* (185-7);
- 58. *Casa del sottosuolo, 2005* (192-3);
- 66. *Casa rossa con le ruote, 1978* (214-15).

Mi paiono esemplari, allora, i frangenti in cui la sua sagoma marca il territorio, il proprio, vale a dire quello privato, afferente all'io e alla sua problematica cerchia familiare, come l'altrui, invece pubblico, *et pour cause* 'politico'; essendo, queste, 'occasioni' talmente manifeste da tradursi in 'segnali', sia espliciti che impliciti, di portata epocale, relativamente ai decenni cruciali che Tartaruga ha attraversato.

Basti qui fare cenno alle due morti 'eccellenti', data la rilevanza anche ideologica attribuibile loro, che contrassegnano il tessuto testuale, affiorando qua e là come 'scorie' moleste e indiscrete. Mi sto riferendo all'assassinio di Pier Paolo Pasolini, risalente al 1975 - una data che, qui, incrocia alcuni percorsi esistenziali nodali del personaggio che dice io, come già accennato, mentre combacia con l'anno di nascita dell'autore reale - e tre anni dopo, al sequestro, alla prigionia e alla esecuzione dello statista Aldo Moro: due eventi talmente drammatici nella loro esemplarità da allegorizzare l'intero decennio Settanta.

Proprio questi due episodi, del resto, erano già stati recepiti con pronta attenzione interpretativa in Belpoliti 2001 - un volume nel

quale lo studioso aveva avuto modo di verificare in controluce alcuni fotogrammi rivelatori di una stagione gravida di compresenze sintomatiche e di antinomie altrettanto indicative. Una fase, codesta, sondata dallo studioso in ogni suo risvolto biografico, letterario, critico, ideologico e, soprattutto, rivisitata grazie ad alcune voci 'eccellenti', quali Sciascia e Celati, Calvino e Parise, Manganelli e Pasolini – presenze ritenute determinanti sia per offrire testimonianza della scena di superficie ma anche per elaborare una denuncia delle sinopie soggiacenti a quella temperie.

Mi pare che il romanzo di Bajani, e non solo a livello ideativo, debba molto al contributo di Belpoliti, proprio per l'impegno profuso da questi nel ricostruire in filigrana alcune pagine influenti di detta stagione, focalizzandole da un punto di vista che da privato e soggettivo riesce a farsi collettivo e corale.

Tra i numerosi possibili, un tassello particolarmente eloquente, che vede proprio Tartaruga partecipe di tale andirivieni, laddove il privato si fa politico, e viceversa, è offerto dal capitoletto 'postumo', poiché datato 2018, cioè un quarantennio dopo l'«esecuzione» di Pasolini, *22. Casa della morte del Poeta, 2018* (82-4) – reportage allucinato di una nottata trascorsa dalle parti dell'Idroscalo romano, mentre lo si trasforma in un 'visitatore notturno' che spia un paesaggio devastato dal degrado:

Soprattutto: l'incongruenza dell'insieme, la ruggine diffusa, l'immondizia sulla strada, le buche nell'asfalto, i relitti di macchine diventate paesaggio di lamiera, tutto questo annulla il mare, lo nega persino come ipotesi, esclude qualsiasi pensiero sconfinato. (82)

Ed è ancora una volta una figura come Tartaruga, che non cessa di testimoniare quanto avvenuto, a fungere da «guardiana della Casa» (83), dal cui perimetro carcerario e, assieme, mortuario tenta di fuggire, anche se invano: testarda «sineddoche difettosa» (83)<sup>13</sup> che insiste nel denunciare l'abbandono e, più di ogni altra cosa, i pericoli insiti nell'oblio.

**13** Così: «Ma la testa è solo l'avamposto. È sineddoche difettosa: la parte per il tutto non funziona sempre. L'estensione massima del collo, nel suo caso, è quattro centimetri abbondanti, che è anche la lunghezza della fuga. Poi comincia il carapace, che è il colpo che si sente nella notte contro il ferro che la blocca. Il vibrato delle sbarre è il riflettore acceso sul fuggitivo sorpreso al primo metro della corsa» (83).

## Bibliografia

- Adorno, T.W. (1983). *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*. Introd. di L. Ceppa; trad. di R. Solmi. Torino: Einaudi.
- Ajello, E. (2019). *Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana*. Venezia: Marsilio.
- Bachelard, G. [1957] (1975). *La poetica dello spazio*. Trad. di E. Catalano. Bari: Edizioni Dedalo.
- Bajani, A. (2021). *Il libro delle case*. Milano: Feltrinelli.
- Belpoliti, M. (2001). *Settanta*. Torino: Einaudi.
- Brooks, P. [1984] (1995). «Una trama maestra. Freud come modello per la narrativa». *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Trad. di D. Fink. Torino: Einaudi, 99-122.
- Crotti, I. (2005). *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*. Venezia: Marsilio.
- Crotti, I. (2006). «Dal portaceneri di Pirandello alla pattumiera di Calvino. Immagini spaziali del concavo nella narrativa italiana del Novecento». Del Tesdesco, E.; Garofano, D. (a cura di), *Spazio e luogo. Testi e contesti della narrativa italiana tra Otto e Novecento = Atti della giornata di studio* (Padova, 10-11 maggio 2005). Pisa-Roma: IEPI, 143-80.
- De Rooy, R.; Mirisola, B.; Paci V. (2010). *Romanzi di (de)formazione (1988-2010)*. Firenze: Cesati.
- Schaeffer, J.-M. [1989] (1992). *Che cos'è un genere letterario*. Trad. di I. Zaffagnini. Parma: Pratiche Editrice.
- Šklovskij, V. [1925] (1976). «L'arte come procedimento». *Teoria della prosa*. Trad. di C.G. de Michelis e R. Oliva. Torino: Einaudi.

## **Sezione 2**

Studi offerti dagli allievi



# Poliziano e gli scolii esiodei

## Note di studio sullo zibaldone Cgm 182

Alberto Longhi

**Abstract** Among the numerous notes Poliziano extracted from medieval both Greek and Latin manuscripts, only a small part is edited nowadays. One of the richest and best preserved is the Munich zibaldone Cgm 182, which contains various excerpts from Greek classics. The purpose of this paper is to offer a new proposal of dating (part of) this manuscript and a brief analysis of Poliziano's style in copying and translating Greek texts in the section containing a selection from the *scholia* to Hesiod's works.

**Keywords** Hesiod. Scholia to Hesiod. Angelo Poliziano. Munich State Library. Zibaldone. Cgm 182. Renaissance. History of Classical Scholarship.

**Sommario** 1 La copiatura degli scolii: problemi di datazione. – 2 Dal codice allo zibaldone. – 3 Alcuni aspetti lessicali della trascrizione. – 4 Riflessione conclusiva.

### 1 La copiatura degli scolii: problemi di datazione

Chiunque abbia familiarità con gli studi che Poliziano ebbe a compiere sui classici greci e latini è ben consapevole della cospicua quantità di appunti ed estratti dalle loro opere o dai loro scolii,<sup>1</sup> perlopiù

---

Il presente contributo nasce dalle bozze di un progetto dottorale, mai portato a termine, che avevo sviluppato assieme al prof. Bettinzoli nell'estate del 2018. Desidero pertanto ringraziare i curatori del volume per lo spazio concessomi, nella speranza di rendere il giusto omaggio al mio maestro e al suo entusiasmo trasmessomi quando assieme, nel suo studio, parlavamo degli argomenti che qui si possono leggere.

**1** Per l'elenco completo degli autografi poliziane, Daneloni 2013, 298-304.

ancor oggi inediti.<sup>2</sup> Tra questi ultimi figurano anche gli appunti oggetto del presente contributo, ovvero gli *excerpta* dagli scolii esiodici contenuti nello zibaldone monacense Cgm 182<sup>3</sup> (ff. 59v-76v – da qui in avanti indicato come P). Questa sezione di appunti può essere ulteriormente suddivisa in quattro sottosezioni:

1. ff. 59v-63v: dagli scolii antichi e medievali;
2. ff. 64-71: dal commento di Demetrio Triclinio alle *Opere e giorni*;
3. ff. 71-74v: dagli scolii alla *Teogonia*;
4. ff. 74v-76v: dal commento di Giovanni Pediasimo allo *Scudo*.

Stando ai colofoni apposti dal Poliziano stesso, questi estratti furono copiati tra il 5<sup>4</sup> e il 22-23 agosto 1472:<sup>5</sup>

f. 58

Ἐτελιώθη αὕτη ἡ ἐπιτομὴ εἰς ἡμέρα ἀγούστου μηνὸς ἔτει αὐοβ' ἐν Φαισουλανῶ ἀγρῶ καὶ ἐν τῇ οἰκίᾳ Λαυρεντίου τοῦ Μήδικος ἀνδρὸς ἐπισημοτάτου παρ' ἐμοῦ Ἀγγέλου Πωλιτιανοῦ τοῦ ἐκ Τυρρηνίας.

f. 76v

Ἡμέρα ἀγούστου κβ' [γ s. l.] ἐν Φεσουλανῶ Ἀγγελος ὁ Πολιτιανὸς ἔτει αὐοβ'.

Daneloni (2011, 86 nota 14) osserva che tuttavia si tratterebbe di «una cronologia troppo alta e del tutto implausibile» e, d'altro canto, non è infrequente che Poliziano commetta degli errori nell'indicare la datazione in caratteri greci; in tal senso, dunque, la data dev'essere posposta al 1482, e il 1472 dev'essere inteso come una semplice svista, ipotesi sicuramente «molto più probabile di quella di un oc-

---

**2** Tra gli appunti oggi editi si ricordano le curatele di Lazzeri (1971), Cesarini Martinelli (1978), Fera (1983), Cesarini Martinelli, Ricciardi (1985), Castano Musicò (1990), Lo Monaco (1991) e Silvano (2019).

**3** N. diktyon 44628 (<https://pinakes.irht.cnrs.fr/notices/cote/44628/>), descritto in Hajdú 2012, 32-6; si vedano anche Perosa 1955 (79-80 nota 79), Maier 1965 (201-3) e Fiaschi 2016 (39 nota 17) per una bibliografia più completa sul codice. Per maggiore comprensione di quanto si andrà affermando nelle righe che seguono, si ricordi che l'attuale confezione del codice non è opera di Poliziano, bensì successiva, del suo allievo-erede Pietro Crinito (1474-1507), che rilegò gli appunti del maestro per motivi puramente contenutistici, cf. Silvano 2005, 410 nota 20 e 411.

**4** In realtà, questa data è più un'ipotesi che un dato di fatto: in tale giorno, infatti, Poliziano aveva apposto il colofone alla sezione precedente (estratti dal lessico *Suda*, ff. 1-58).

**5** Non essendo il presente un contributo di paleografia in senso stretto, si è optato per riportare i testi dai manoscritti direttamente seguendo i moderni criteri di ortografia e di interpunzione.



cultamento volontario della vera data». <sup>6</sup> Tra l'altro, a conferma della proposizione vi sarebbe il fatto che Poliziano nella primavera/estate del 1482 aveva avviato una serie di studi sugli autori antichi, così come si può intendere dal registro dei libri in prestito dalla biblioteca privata medicea: <sup>7</sup> stando all'elenco dei manoscritti di autori greci, si potrebbe pensare che avesse fatto richiesta di prestito di alcuni manoscritti per il confronto con gli altri estratti (lessicali e scolastici) di P. In realtà, il registro mediceo, da un lato, attesta che nell'estate 1482 Poliziano era a Firenze e non a Fiesole e, dall'altro, non riporta alcuna richiesta di prestito di manoscritti esiodei nei primi mesi di quell'anno. In tal senso, nel cercare una svista da parte di Poliziano, ritengo più realistico supporre che egli abbia sbagliato a indicare la prima cifra, e non il decimale: se infatti si osserva il colofone 'intermedio' al f. 71 (al termine del commento triciniano), emerge che egli completò quella sezione il 20 agosto dell'anno  $\alpha\upsilon\omicron\delta'$ , cioè 1474; tenendo conto della grafia estremamente corsiva dell'umanista, <sup>8</sup> si può realisticamente supporre che le cifre  $\beta'$  e  $\delta'$  (cioè 2 e 4) siano una svista per  $\theta'$ , ovvero 9: tenendo dunque conto delle motivazioni che qui sotto seguono, P sarebbe stato vergato nell'estate del 1479.

È ben noto che Poliziano in quell'estate si trovava a Fiesole e aveva avviato una serie di studi (e traduzioni) dai testi greci; <sup>9</sup> e tale datazione può essere supposta anche sulla base di alcuni elementi esterni, di cui né Cesarini Martinelli né Daneloni hanno tenuto conto: mi riferisco, in ispecie, ai corsi sugli autori antichi che tenne presso lo Studio fiorentino. Nel commentare un verso di Stazio, <sup>10</sup> Poliziano cita uno scolio alle *Opere* e uno alla *Teogonia*; <sup>11</sup> oppure, gli scolii a Esiodo sono citati tre volte (due dalle *Opere*, uno dalla *Teogonia*) <sup>12</sup> nel com-

---

<sup>6</sup> Cesarini Martinelli 1982, 191 nota 1. Perosa 1955, 79 riporta la data del 1482 senza indicare la svista di numerazione.

<sup>7</sup> Cf. Piccolomini 1875, 284-5.

<sup>8</sup> La miglior descrizione della scrittura poliziana è quella che Silvano 2019, VIII fornisce in riferimento allo zibaldone Par. gr. 3069 (n. diktyon 52714, <https://pinakes.irht.cnrs.fr/notices/cote/52714/>): «contorta, dal *ductus* irregolare e intricato, zeppa di compendi, risulta di ardua comprensione, e a tratti quasi indecifrabile». Escluderei a priori, tra l'altro, l'ipotesi che M sia stato copiato da dei collaboratori sotto dettatura del Poliziano stesso, teoria sulla quale cf. Supini 1998, 235 nota 52.

<sup>9</sup> Per una sintesi del contesto storico (e culturale) del soggiorno fiesolano nel 1479, Orvieto 2009, 88-98.

<sup>10</sup> *Comm. in Stat. Silv. I*, 1, 95 (Cesarini Martinelli 1978, 169-70).

<sup>11</sup> *Schol. vet. in Op.* 727-32 (Pertusi 1955, 222-3) e *Schol. vet. in Theog.* 123 (Di Gregorio 1975, 27).

<sup>12</sup> *Schol. vet. in Op.* 383-7 (Pertusi 1955, 129-31) e *Schol. vet. in Theog.* 116a-119, 267 (Di Gregorio 1975, 22-6, 53-4).

mento ai *Fasti* ovidiani;<sup>13</sup> o ancora, i vv. 196-8 della *Manto*<sup>14</sup> (composta prima dell'autunno 1482) lasciano intendere che Poliziano avesse già acquisito una solida conoscenza di Esiodo e dei suoi scolii. Se si confronta ciò che scrisse per i suoi corsi, ciò che copiò in P e come lo trascrisse dal suo modello (cf. *infra* per il modello), ci si rende subito conto che si tratta di un riadattamento tra testo greco e testo latino<sup>15</sup> dei medesimi estratti che l'Ambrogini aveva copiato. Nel computo dei suddetti fattori, dunque, soprattutto considerando che il corso su Stazio fu tenuto nell'anno accademico 1480-81 e quello su Ovidio nel successivo, ritengo assolutamente asseribile che l'anno di copia di P fu il 1479: d'altro canto, stando a questi elementi, accettare l'ipotesi di datazione al 1482 implicherebbe sostenere che Poliziano (in ordine d'azione) lesse interamente gli scolii esiodei, estrapolò ciò che gli serviva per le sue lezioni presso lo Studio<sup>16</sup> e infine, a distanza di un anno o due dai suoi corsi, recuperò ciò che aveva già annotato trascrivendolo in P.

Tirando le somme, si può affermare con relativa certezza che la prima parte di P (cioè gli estratti dal lessico *Suda* e gli scolii esiodei) fu scritta da Poliziano entro il 22-23 agosto 1479: nella numerazione greca, dunque, le indicazioni  $\kappa\upsilon\omicron\beta'$  e  $\kappa\upsilon\omicron\delta'$  nei colofoni devono essere corrette in  $\kappa\upsilon\omicron\theta'$ . Al 1482 si deve invece attribuire la copiatura delle sezioni successive: così almeno s'intende stando al colofone al f. 90v (al termine degli estratti da Apollodoro)<sup>17</sup> in cui il Poliziano annota, in latino e con le cifre arabe, di aver terminato la copiatura del testo a Firenze, proprio nel 1482. Diverso è invece il discorso per gli estratti dal commento di Eustazio all'*Odissea* (ff. 107-26), per i quali non è presente alcun colofone e la cui copiatura dev'essere avvenuta in un lasso di tempo abbastanza ampio, insieme a quelli del codice Par. gr. 3069,<sup>18</sup> tra la fine degli anni Settanta e gli ultimi Ottanta.<sup>19</sup>

**13** Cf. Lo Monaco 1991, 61, 229, 413.

**14** Cf. Bausi 1996, 27, in particolare l'apparato delle fonti.

**15** Cf. *infra* per la mescolanza delle lingue negli appunti poliziane.

**16** L'ipotesi di una stratificazione a più riprese degli appunti da parte del Poliziano è accettabile soltanto per quanto riguarda le *Georgiche* virgiliane, attribuibili tra gli anni Settanta e intorno al 1480. Cf. Castano Musicò 1990, XI-XIII.

**17** Per un *excursus* sulla storia testuale di Apollodoro, Degni 2008, 215-17 e Michels 2015.

**18** Cf. Pontani 2011, 395-402.

**19** Sugli appunti del Poliziano dal commento eustaziano, oltre al già citato Pontani 2011, Silvano 2005, in particolare 410-17, e 2019.

## 2 Dal codice allo zibaldone

Tale datazione, dunque, fornisce indirettamente informazioni sull'ubicazione della fonte poliziana: in altri termini, si può dire con relativa sicurezza che il modello di Poliziano nel 1479 si trovava a Fiesole; quale fu questo modello è stato indicato più di un secolo fa (cf. Schultz 1910, 15-16): si tratta di un apografo del celeberrimo codice Marc. Gr. Z 464 (coll. 762)<sup>20</sup> di Demetrio Triclinio,<sup>21</sup> ovvero il Laur. 31, 24<sup>22</sup> (da qui in avanti indicato come L), manoscritto composito del XV secolo vergato da Giovanni Sofiano e Giorgio Ermonimo<sup>23</sup> e donato poi da Lorenzo de' Medici al figlio Piero.<sup>24</sup>

Branca (1983, 170), pur parlando in un contesto più generale, sostiene che le fonti a disposizione di Poliziano per lo studio di Esiodo sono stati altri due codici laurenziani: il 31, 23<sup>25</sup> e il 31, 32,<sup>26</sup> entrambi del XV secolo. Se la prima fonte è verificabile per confronto con un passo dei *Miscellanea* II 50 (Dyck, Cottrell 2020, 2: 246-53),<sup>27</sup> la seconda (tra l'altro mutila: vi compaiono solo *Scudo* e *Teogonia* fino al v. 577) dovrebbe essere indagata più a fondo, in quanto Branca sospetta la derivazione tramite induzione, cioè per il fatto che, se tale codice è stato fittamente annotato dal Poliziano soprattutto nei fogli contenenti i *Fenomeni* di Arato, allora non si può escludere l'ipotesi che egli se ne sia servito anche per le opere esiodee.

In realtà, per quanto vero sia l'uso da parte di Poliziano dei codici individuati da Branca, entrambi questi laurenziani non possono essere considerati la fonte per gli *excerpta* scolastici, in quanto essi

**20** N. diktyon 69935 (<https://pinakes.irht.cnrs.fr/notices/cote/69935/>), descritto in Mioni 1985, 248-51; cf. anche Schultz 1910, 29-30; Livadaras 1963, 201-11; Turyn 1972, 26-8.

**21** Cf. RGK I 104, II 136, III 170.

**22** N. diktyon 16254 (<https://pinakes.irht.cnrs.fr/notices/cote/16254/>), descritto in Bandini 1768, 95-7. Nonostante Livadaras 1963, 211-15, non lo menzioni tra i discendenti del codice marciano, la discendenza è indubbia: come prova, infatti, è sufficiente notare che nella sottoscrizione al f. 141 si fa riferimento alle ἐκλογαί tricliniane.

**23** Cf. RGK I 61, II 80, III 102 per la mano di Ermonimo. Sull'attività di questi due copisti Speranzi 2016b, 71-91, in particolare 79-80 per la genesi di L.

**24** Così come per il Laur. 59, 22 di Dione Crisostomo (su cui Speranzi 2015, 83-4 note 1-2), ad apporre la nota di possesso per Piero de' Medici, in greco, fu il Poliziano stesso al f. 1v, cf. Speranzi 2016a, 59 nota 32. Più in generale, su Piero de' Medici e la sua educazione, Meli 2009.

**25** N. diktyon 16253 (<https://pinakes.irht.cnrs.fr/notices/cote/16253/>), descritto in Bandini 1768, 93-5.

**26** N. diktyon 16259 (<https://pinakes.irht.cnrs.fr/notices/cote/16259/>), descritto in Bandini 1768, 104-5; cf. anche Livadaras 1963, 173-4 e 193.

**27** Poliziano tratta della possibilità di espungere il v. 406 delle *Opere*, in quanto ritiene che il testo abbia 'assorbito' una glossa a margine, cf. Dyck, Cottrell 2020, 2: 353 nota 525. In generale, inoltre, sulle supposizioni filologiche poliziane, Rizzo 1973, 234-5.

non sono discendenti della redazione tricliniana ed è lo stesso umanista a dire, in *Misc.* II 50, 7 (Dyck, Cottrell 2020, 2: 250), che la sua fonte più importante per giustificare la sopracitata espunzione del verso esiodeo è proprio Demetrio Triclinio:

Incidi etiam in commentarios quosdam, quos ex Proclo et Zeze Demetrius Triclinius collegerat, in quibus nulla posterioris huius versiculi mentio fit tantumque dicunt ideo positam ut exciperet, mulierem sane ut serviret, bovem ut opus faceret.

Prestando particolare attenzione all'affermazione iniziale,<sup>28</sup> ci si rende subito conto che (com'è tipico del suo stile nel parafrasare citazioni)<sup>29</sup> «in commentarios [...] collegerat» è rielaborazione sia di quanto egli leggeva nella fonte sia (conseguentemente) di ciò che lui stesso aveva copiato dalla fonte:

f. 141 L (colofone)

Αἱ ἐκλογαὶ αὐταὶ αἱ ἀπὸ τῆς ἐξηγήσεως τοῦ Τζέτζου τε καὶ Πρόκλου εἰσὶν ἐκλεγεῖσαι παρὰ Δημητρίου τοῦ Τρικλινίου.

f. 64 P (intitolazione della sezione)

Ἐκ τῶν σχολίων τῶν ἀπὸ τῆς ἐξηγήσεως τοῦ Τζέτζου τε καὶ Πρόκλου παρὰ Δημητρίου τοῦ Τρικλινίου ἐκλεγέντων εἰς τὰ Ἡσιόδου Ἔργα τε καὶ ἡμέραι.

### 3 Alcuni aspetti lessicali della trascrizione

Prima di osservare alcuni aspetti della resa poliziana, una breve premessa. Al di là di tutte le possibili disquisizioni, chiaramente lo stile di traduzione per degli appunti d'uso personale non può però essere considerato sulla base di un 'peggioramento' (cf. *infra*) voluto da parte dell'umanista: le 'traduzioni' dagli scolii esiodei devono essere considerate soltanto sulla base dello scopo per cui furono redatte, cioè copiate a memoria all'interno di una copia di lavoro privata, non destinata alla divulgazione, a differenza di quanto si può constatare, ad esempio, nella traduzione delle *Amatoriae narrationes* plutarchee, opera di «precisione ermeneutica ed eleganza formale» (Bevegna 2018, X). Si tenga anche presente che, per dirla con le pa-

---

<sup>28</sup> Tangenzialmente, a proposito, si noti l'idea di casualità che Poliziano vuole dare con il verbo *incido*: nello scrivere delle sue 'scoperte' librerie, l'Ambrogini vuole sempre dare la parvenza di un puro caso che gli è capitato tra le mani. Allo stesso modo, si può leggere l'uso del verbo nell'epistola per Lorenzo de' Medici scritta a prefazione della traduzione del *Manuale* di Epitteto (*in duo omnino mendosissima exemplaria incidi*).

<sup>29</sup> Cf. *infra* §3.

role di Fiaschi (2016, 39) in riferimento agli estratti dal lessico *Suda* in P, la mescolanza tra latino e greco (di cui si parlerà qui di séguito) dà «luogo ad una sorta di intarsio linguistico che [...] diventa significativo per comprendere le ragioni alla base della scelta poliziana di riportare una fonte originale o in latino».

Alla stessa stregua del colofone, come sua abitudine nel copiare testi esegetici greci, Poliziano in parte copia *verbatim* il testo greco, in parte lo traduce in latino talora omettendo segmenti di frase.<sup>30</sup> Si osservi, a titolo esemplificativo, come viene resa l'introduzione alle *Opere*:<sup>31</sup>

f. 64 P

Ὁ σκοπὸς παιδευτικὸς ὅπως τὸν ἴδιον βίον κοσμήσαντες οὕτω καὶ τῆς περὶ τὸ θεῖον γνώσεως μέτοχοι γενώμεθα. Hoc metro utitur, ut auditores delectet et conciliet sibi. Musas non ex Helicone sed ex Pieria vocat, ne prorsus τὰ οἰκεῖα σεμνύων φανῆ, sed aliena bona τῶν οἰκείων προτιμώμενος.

Alioqui: si enim in Helicone χορεύειν dicuntur, sed in Pieria natae. Musas παρὰ τὸ μῶσθαι inquunt: αὐται γὰρ παιδείας εἰσὶ παρεκτικαί.

f. 104 L

Ὁ σκοπὸς τοῦ βιβλίου παιδευτικὸς ἐστίν, ὅπως τὸν ἴδιον βίον κοσμήσαντες οὕτω καὶ τῆς περὶ τὸ θεῖον γνώσεως μέτοχοι γενώμεθα. μέτρῳ δὲ τοιούτῳ διατίθεται, τὰς τῶν ἀκροατῶν ψυχὰς θέλων καὶ κατέχων εἰς τὴν πρὸς αὐτὸ φιλίαν. οὐκ ἐξ Ἑλικῶνος δὲ τὰς Μούσας, ἀλλ' ἐκ τῆς Πιερίας καλεῖ, ἵνα μὴ πάντως τὰ οἰκεῖα σεμνύων φανῆ, ἀλλὰ καὶ τὰ παρ' ἄλλοις ὄντα ἀγαθὰ τῶν οἰκείων προτιμώμενος.

Ἄλλως τε εἰ γὰρ καὶ ἐν τῷ Ἑλικῶνι χορεύειν λέγονται, ἀλλ' οὐκ ἐν τῇ Πιερίᾳ ταύτας φασὶ γενεῆσθαι. Μούσας δὲ ὠνομάσθαι λέγουσιν ἀπὸ τοῦ μῶσθαι τοῦ σημαίνοντος τὸ ζητεῖσθαι. αὐται γὰρ παιδείας εἰσὶ παρεκτικαί.

Leggendo la resa poliziana, il primo elemento che si riscontra è la semplificazione del linguaggio: i participi *θέλων* e *κατέχων* vengono tradotti con due proposizioni finali molto più 'sbrigative'. La traduzione del secondo participio, tra l'altro, potrebbe far perdere il senso della frase e stravolgerlo: da un lato, infatti, se la frase greca allude all'uso dell'esametro come espediente per rendere più grata l'opera

**30** Come dice Fiaschi 2016, 45, pur riferendosi nel caso specifico all'inserzione dei testi greci (in originale o tradotti che siano) nei *Miscellanea*, questa operazione «risultava funzionale alla poetica della *varietas*, della *poikilia* e della *dissimilitudo*». Su questo tema, Bevegny 2014.

**31** Cf. *Prolegomena* «F a», «F b» in Pertusi 1955, 4-5.

agli ascoltatori, la traduzione del Poliziano sorvola completamente il tema dell'uso esametrico limitandosi ad indicare una volontà del poeta di accattivarsi il pubblico, una frase dal tono particolarmente ridondante, che nel suo tentativo di semplificazione altro non fa che ripetere il medesimo concetto per due volte; dall'altro, tuttavia, non bisogna escludere anche la possibilità che il verbo *conciliet* regga un sottinteso *metrum*, non il precedente *auditores*, al che non vi sarebbe ragione di pensare a uno stravolgimento testuale. È interessante poi osservare la finale con congiunzione latina e verbo greco (*ne* [...] φανῆ) e la costruzione chiastica verso la fine, in cui Poliziano mantiene χορεύειν e traduce γεγενῆσθαι: i termini greci assumono qui il mero valore di *notabilia*, conservati molto probabilmente per ricordarne l'importanza contestuale.<sup>32</sup>

Una modalità alquanto simile nella resa degli scolii (ma con maggior preponderanza d'uso del latino) si può osservare nella copiatura dell'*incipit* del prolegomeno 'antico' e dello scolio 3b alla *Teogonia*:<sup>33</sup>

f. 71 P

Continet liber φυσικὴν διήγησιν τῶν ὄντων ...

ἰοειδέα: μελάνυδρον· ex colore viola, vel violis exscensum, vel purum καὶ διαυγῆ.

f. 67 L

Ἰστέον ὅτι ὁ περὶ τῆς Θεογονίας λόγος φυσικὴν διήγησιν τῶν ὄντων ὑπαγορεύει ...

ἰοειδέα: μελάνυδρον· ἴον γὰρ εἶδος ἄνθους· ἢ τὴν ἴοις περιπεφραγμένην· τὴν ἀνθώδη· ἢ τὴν διαυγῆ καὶ καθάραν.

Questo estratto, in maniera più preponderante del precedente (e del successivo), dimostra che Poliziano trascriveva a memoria ciò che leggeva: al di là dell'omissione dell'aggettivo verbale ἰστέον (che d'altro canto sarebbe stato superfluo riportare negli appunti personali), si ha quasi l'impressione che avesse prima letto l'originale greco e poi trascritto senza ricontrollare l'esattezza del testo. Tale ipotesi, secondo chi scrive, troverebbe conferma nell'inversione degli aggettivi διαυγῆς e καθάρως: in una citazione a memoria è sicuramente più semplice ricordarsi prima l'aggettivo che ricorre maggiormente rispetto a quello con una minore attestazione,<sup>34</sup> ma al tempo stesso

<sup>32</sup> Pur con la dovuta cautela, credo che Poliziano volle mantenere il verbo χορεύειν avendo in mente l'analogia (morfologica) con Aristoph. *Ran.* 1212-13: Παρνασσὸν κάτα | πηδᾶ χορεύων.

<sup>33</sup> Cf. Di Gregorio 1975, 1-2.

<sup>34</sup> Facendo una veloce ricerca nel *TLG* online (<http://stephanus.tlg.uci.edu/index.php>), si attestano tremila novanta presenze di καθάρως, contro le sole settantotto di διαυγῆς. Lo scolio, tra l'altro, sembra un 'rimaneggiamento' dal commento al li-

non si può escludere che Poliziano non sapesse come rendere correttamente in latino il termine.<sup>35</sup>

Terzo caso di traduzione si può osservare quando Poliziano inizia a trascrivere il commento di Tzetze alle *Opere* esiodee,<sup>36</sup> in cui la mescolanza tra greco e latino (anche all'interno della medesima frase) risulta più cospicua e quanto mai incalzante:

f. 59v P

Poetae sic qui κατ' ἔξοχην dicuntur ταῦτα χαρακτηρίζει τέσσαρα· metrum heroicum, fabula allegorica, historia, ἤτοι παλαιὰ ἀφήγησις καὶ ποιὰ λέξεις et heroica καὶ ἀξιωματικὴ et heroico metro accommodata, ἀλλὰ μὴ κατατετριμμένη καὶ χθαμαλή.

f. 64 L

Ποιητὰ δὲ ἀωνύμως καὶ κατ' ἔξοχην ἐκεῖνοι καλοῦνται, οὗσπερ ταῦτα χαρακτηρίζει τὰ τέσσαρα· μέτρον ἠρωϊκόν, μῦθος ἀλληγορικός, ἱστορίαν, ἤτοι παλαιὰ ἀφήγησις καὶ ποιὰ λέξεις, ἤτοι ἠρωϊκὴ καὶ ἀξιωματικὴ καὶ τῷ μέτρῳ ἠρωϊκῷ ἀρμόζουσα, ἀλλὰ μὴ κατατετριμμένη καὶ χθαμαλή.

Al di là delle omissioni e delle sviste di accentazione,<sup>37</sup> in apertura si nota subito un andamento che farebbe pensare a un costruito latino che andrà avanti per tutto il periodo, in cui le parole greche vengono inserite in forma di 'aulicismo' (se si dovesse cercare di rendere il senso della relativa, infatti, si potrebbe approssimativamente tradurre come «che si definiscono poeti *par excellence*»), mentre già a partire dal verbo principale il valore delle due lingue si inverte, usando i termini latini come semplice completamento di un concetto greco. In un certo senso, si potrebbe dire che i termini latini svolgono qui la medesima funzione che oggi giorno si attribuisce a espressioni sottolineate a penna o a matita sul libro da parte del lettore per facilitarne l'apprendimento. È interessante, inoltre, notare come il participio presente ἀρμόζουσα venga svolto al passato, *accommodata*: trascurando l'ipotesi che il participio perfetto latino sia mera e semplice analogia con il successivo κατατετριμμένη e nulla più, si po-

---

bro di Isaia di Procopio (Migne 1865, 2: 1909a): διὰ τὸ καθαρὸν αὐτῶν καὶ διαυγῆς τοῦ βίου; cf. anche Lampe 2008 (362, 684-5).

**35** Che il Poliziano riscontrasse difficoltà nel tradurre dal greco o che si concedesse alcune libertà espressive, è cosa ben nota agli studiosi. A titolo esemplificativo, si pensi ad alcune particolarità della sopracitata traduzione plutarchea, cf. Bevegna 2016, 26-32.

**36** Cf. Gaisford 1823, 13.

**37** Mi riferisco, ovviamente, al proparossitono ἔξοχην al posto della corretta forma ossitona ἐξοχίην. Non è cosa di cui tuttavia stupirsi: è molto probabile che, nella copiatura dei testi greci, si facesse maggiormente ricorso alla grafia bizantina e alle sue 'neoformazioni'.

trebbe dire che, mentre per Tzetze l'adattamento della λέξις all'esametro è fenomeno *in fieri* (qualcosa che si plasma con il procedere della composizione poetica), per Poliziano invece è già fatto associato e compiuto (come a dire che la ποίη λέξις è prerequisito essenziale dell'essere poeta epico).

#### 4 Riflessione conclusiva

Non è mai semplice trarre conclusioni su un tema poliziano, specie quando l'argomento è ampio, né si può ridurre a poche righe uno studio completo: si è qui cercato di mettere in luce alcuni aspetti chiave della cultura filologica dell'Ambrogini, e non a caso partendo dalla datazione (della sezione) del manoscritto, perché (come dimostra Supini 1998) la scrittura stessa può fornire una più precisa indicazione per la collocazione temporale del lavoro dell'umanista fiorentino. Credo che a una più attenta analisi paleografica si possa confermare con relativa certezza che questi scolii furono copiati poco prima del 1480.

Sicuramente la strada da percorrere è ancora molta: bisognerà anche indagare approfonditamente il rapporto tra gli appunti personali di Poliziano e i suoi corsi, i riferimenti nelle centurie dei *Miscellanea*, magari addentrandosi in quella 'fitta foresta' perlopiù inesplorata che è il suo ricco e vasto epistolario. Chi vorrà seguire questa strada sicuramente non mancherà di fornire un contributo degno di nota a un ambito di studi che, più si approfondisce, più rileva aspetti che ancor oggi ci sfuggono a distanza di seicento anni.



## Bibliografia

- Bandini, A.M. (1768). *Catalogus codicum graecorum Bibliothecae Laurentianae*, vol. 2. Florentiae: typis Regiis.
- Bevegni, C. (2014). «Osservazioni sul motivo della *poikilia* nella letteratura miscellanea greca di età imperiale e bizantina». *Paideia*, 59, 317-31.
- Bevegni, C. (2016). «Poliziano, Plutarco e le *Amatoriae narrationes*». Viti 2016, 21-32.
- Branca, V. (1983). *Poliziano e l'umanesimo della parola*. Torino: Einaudi.
- Cesarini Martinelli, L. (1982). «Un ritrovamento polizianesco: il fascicolo perduto del commento alle *Selve* di Stazio». *Rinascimento*, 22, 183-212.
- Daneloni, A. (2011). «Eschilo e la tradizione eschilea nel laboratorio filologico di Angelo Poliziano». *Itaca*, 27, 223-44.
- Daneloni, A. (2013). «Angelo Poliziano (Angelo Ambrogini)». Bausi, F. et al. (a cura di), *Autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento*, t. 1. Roma: Salerno editore, 295-329.
- Degni, P. (2008). «I manoscritti dello 'scriptorium' di Gioannicio». *Segno e Testo*, 6, 179-248.
- Di Gregorio L. (ed.) (1975). *Scholia vetera in Hesiodi Theogoniam*. Milano: Vita e Pensiero.
- Fiaschi, S. (2016). «Traduzioni dal greco nei *Miscellanea*. Percorsi di riflessione». Viti 2016, 33-50.
- Gaisford T. (ed.) (1823). *Poetae Minores Graeci*, vol. 2. Lipsiae: apud S. Hirzelium.
- Hajdú, K. (2012). *Katalog der griechischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München*. Bd. 4, *Codices 181-265*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Lampe, G. W. H. [1961] (2008). *A Patristic Greek Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Livadaras, N. A. (1963). *Ἱστορία τῆς παραδόσεως τοῦ κειμένου τοῦ Ἡσιόδου*. En Athenais: Myrtide.
- Maier, I. (1965). *Les manuscrits d'Ange Politien*. Genève: Libraire Droz.
- Meli, P. (2009). s.v. «Medici, Piero de'». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 158-61.
- Michels, J. (2020). «Tzetzes Epitomator or Epitomatus? Excerpts from Ps.-Apolodorus' *Bibliotheca*, John Tzetzes' Lycophron Commentary and *Chiliades* in *Vaticanus gr. 950*». *Byzantion*, 90, 115-32.
- Migne J.-P. (ed.) (1865). *Patrologiae cursus completus. Series graeca*. Vol. 87. Parisiis.
- Mioni, E. (1985) *Bibliothecae Divi Marci Venetiarum Codices Graeci Manuscripti. Volumen II. Codices 300-625*. Roma: Istituto Poligrafo e Zecca dello Stato.
- Orvieto, P. (2009). *Poliziano e l'ambiente mediceo*. Roma: Salerno Editore.
- Perosa, A. (1955). *Mostra del Poliziano nella Biblioteca Medicea Laurenziana: manoscritti, libri rari, autografi e documenti = Catalogo della Mostra* (Firenze, 23 settembre-30 novembre 1954). Firenze: Sansoni.
- Pertusi A. (ed.) (1955). *Scholia vetera in Hesiodi Opera et dies*. Milano: Vita e Pensiero.
- Piccolomini, S. E. (1875). «Ricerche intorno alle condizioni e alle vicende della libreria medicea privata dal 1494 al 1508». *Archivio Storico Italiano*, III.21(86), 282-96.
- Poliziano, A. (1971). *Angelo Poliziano. Commento inedito all'epistola ovidiana di Saffo a Faone*. A cura di E. Lazzeri. Firenze: Sansoni.

- Poliziano, A. (1978). *Commento inedito alle Selve di Stazio*. A cura di L. Cesarini Martinelli. Firenze: Sansoni Editore.
- Poliziano, A. (1983). *Una ignota "Expositio Suetoni" del Poliziano*. A cura di V. Ferrara. Messina: Centro di Studi Umanistici.
- Poliziano, Angelo (1985). *Commento inedito alle Satire di Persio*. A cura di L. Cesarini Martinelli; R. Ricciardi. Firenze: Leo S. Olschki.
- Poliziano, A. (1990). *Commento inedito alle Georgiche di Virgilio*. A cura di A. Castano Musicò. Firenze: Leo S. Olschki.
- Poliziano, A. (1991). *Angelo Poliziano. Commento inedito ai Fasti di Ovidio*. A cura di F. Lo Monaco. Firenze: Leo S. Olschki.
- Poliziano, A. (1996). *Silvae*. A cura di F. Bausi. Firenze: Leo S. Olschki.
- Poliziano, A. (2018). *Angelo Poliziano. Traduzione delle "Amatoriae narrationes" di Plutarco*. A cura di A. Bevegni. Firenze: Leo S. Olschki.
- Poliziano, A. [2010] (2019). *Angelo Poliziano. Appunti per un corso sull'"Odissea"*. A cura di L. Silvano. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Poliziano, A. (2020). *Miscellanies*. A cura di A.R. Dyck; A. Cottrell. 2 voll. Cambridge (MA); London: Harvard University Press.
- Pontani, F. [2005] (2011). *Sguardi su Ulisse. La tradizione esegetica greca all'"Odissea"*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Rizzo, S. (1973). *Il lessico filologico degli umanisti*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- RGK (1981-97). Gamillscheg, E.; Harlfinger, D.; Hunger, H. (Hrsgg), *Repertorium der griechischen Kopisten (800-1600) I-III*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Schultz, H. (Hrsg.) (1910). *Die handschriftliche Überlieferung der Hesiod-Scholien*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Silvano, L. (2005). «Estratti dal *Commento all'Odissea* di Eustazio di Tessalonica in due zibaldoni autografi di Angelo Poliziano (mss. Mon. gr. 182 e Par. gr. 3069)». Piccione, R.M.; Perkams, M. (Hrsgg), *Selecta colligere*. Bd. 2, *Beiträge zur Technik des Sammelns und Kompilierens griechischer Texte von der Antike bis zum Humanismus*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 403-33.
- Speranzi, D. (2015). «Su due codici filelfiani e un loro lettore (con alcune osservazioni sullo Strabone Ambr. G 93 sup.)». Fiaschi, S. (a cura di), *Philelfiana. Nuove prospettive di ricerca sulla figura di Francesco Filelfo = Atti del seminario di studi* (Macerata, 6-7 novembre 2013). Firenze: Leo S. Olschki, 83-117.
- Speranzi, D. (2016a). «Poliziano, i codici di Filelfo, la Medicea privata. Tre schede». *Viti* 2016, 51-68.
- Speranzi, D. (2016b). *Omero, i cardinali e gli esuli. Copisti greci di un manoscritto di Stoccarda*. Madrid: Dykinson.
- Supini, P. (1998). «La scrittura di Angelo Poliziano». Fera, V.; Martelli, M. (a cura di), *Agnolo Poliziano poeta scrittore filologo = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Montepulciano 3-6 novembre 1994). Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 223-44.
- Turyn, A. (1972). *Dated Greek Manuscripts of the Thirteenth and Fourteenth Centuries in the Libraries of Italy*. Urbana: University of Illinois Press.
- Viti P. (a cura di) (2016). *Cultura e filologia di Angelo Poliziano. Traduzioni e commenti = Atti del Convegno* (Firenze, 27-29 novembre 2014). Firenze: Leo S. Olschki.

# Re e baroni: l'obbedienza nel IV libro del *De obedientia* di Giovanni Pontano

Irene Mamprin

**Abstract** The essay examines the political thought of Giovanni Pontano (1429-1503), expressed in his treatise *De obedientia*. Pontano analyses obedience in all its forms and how it should proceed from below starting from the subjects up to the king. The focus on the obedience that the barons owe to the sovereign is interesting: in the fifteenth century the kingdom of Naples, ruled by King Ferrante, was shaken by the baronial claims and by an aristocracy opposed to the new Aragonese dynasty. Pontano tries to legitimise his sovereign and to instruct the barons to respect the new government.

**Keywords** Giovanni Pontano. Politics. Obedience. Humanism. *De obedientia*.

Nel 1470 Giovanni Pontano iniziò la stesura del *De obedientia*, che completò intorno al 1472. Solo cinque anni prima, nel 1465, l'umanista si era posto il problema dell'educazione della più importante figura nella gerarchia del potere politico, ovvero il principe. Nel suo trattato *De Principe* Pontano trova negli *studia humanitatis* la soluzione: l'esempio storico, le azioni dei grandi uomini si integrano con la cultura filosofica, dalla quale provengono gli ammonimenti degli autori classici sulle insidie della realtà (Finzi 2004, 17). Una volta educato il sovrano, Pontano sentì la necessità di offrire un prontuario di precetti anche ai sudditi del regno di Napoli, a seguito della prima rivolta baronale, protrattasi dal 1458 al 1465.

La successione al trono di Ferrante non fu ben accolta dalla nobiltà napoletana, che mal sopportava il suo essere figlio naturale del precedente sovrano, nonostante fosse stato riconosciuto dal padre come

legittimo erede al trono. Il malcontento dei baroni spinse la monarchia francese a opporgli Giovanni d'Angiò e a scatenare, con l'appoggio dell'aristocrazia meridionale, una rivolta contro Ferrante (Monti Sabia, Monti 2010, 11). La guerra fu molto aspra e dura per il nuovo re e solo dopo la morte di Giovanni Antonio di Balzo Orsini, principe di Taranto, e del leader della coalizione filoangioina, Marino Marzano, nel 1463, la situazione si risolse in favore degli Aragonesi e Ferrante ottenne il potere (Nuovo 2004, 119-40). Nonostante la vittoria del figlio del Magnanimo, Pontano avvertì il pericolo di uno sgretolamento del regno, esposto alle continue turbolenze dell'aristocrazia. Il ruolo dell'aristocrazia baronale era così radicato nella società meridionale che il potere regio ne risultava gravemente condizionato e inferiore a quello di molte altre monarchie europee: sin dai tempi di Federico II di Svevia si avvertiva l'urgenza di conferire maggior peso e stabilità all'autorità del sovrano contro l'anarchia nobiliare, ma non si erano mai ottenuti risultati concreti (Finzi 2004, 40).

Pontano raccolse questa necessità e le diede forma in un trattato in latino, che si proponeva di porre un argine alle insubordinazioni e di attribuire un assetto più stabile alla complessa e articolata società napoletana (Nuovo 2004, 119).

Al vertice dello stato si pone il sovrano, ma, per quanto possa essere un uomo superiore, intelligente, abile, accorto, non può tenere unita la vasta moltitudine dei suoi sudditi da solo (Finzi 2004, 40): questi ultimi, infatti, non sono tutti uguali e se alcuni possono definirsi semplicemente tali, come la massa anonima della plebe, altri ricoprono un ruolo di rilievo grazie alla liberalità del sovrano, che concede loro di possedere terre e castelli e che riconosce il loro valore, com'è appunto il caso dei baroni, dei conti e dei duchi (Nuovo 2004, 119). Questi sono tenuti a pagare tributi annui e a fornire al re sostegno militare, ma troppo spesso sono responsabili di perfidie e ribellioni: al fine di ampliare i loro possedimenti sono favorevoli alle novità e poco soddisfatti della politica ordinaria (Nuovo 2004, 119-20). Il leader dei baroni fu riconosciuto in Roberto Sanseverino, investito del titolo di principe di Salerno nel gennaio del 1463 (Finzi 2004, 40-1). E proprio a lui Pontano decise di dedicare il trattato sull'obbedienza.

Il *De obedientia* nasce nell'Italia del XV secolo, nella quale stanno scomparendo - se non sono ormai scomparse del tutto - le realtà comunali: è subentrata l'era dei principati, dei poteri regionali.<sup>1</sup> La penisola è sconvolta da una serie di disordini e di motivi di instabilità che favorirono l'ascesa al potere in modo violento e illegale di personalità forti e autoritarie. Serve, però, una fonte di legittimità per ottenere il consenso popolare e il riconoscimento da parte dei due maggiori poteri europei, il papato e l'impero (Pontano 2003, XXII).

<sup>1</sup> Pontano 2003, XXI; Cappelli 2010, 48.

Chi meglio degli umanisti, protetti e stipendiati dai signori, poteva con il prestigio della nuova cultura conferire un'aura di legittimità a questi 'usurpatori' e propagandare la nuova immagine del principe (somministrando magari anche alcuni consigli per la buona condotta del sovrano e il comportamento dei sudditi)?

Al regno di Napoli serviva più che mai l'aiuto della nuova cultura. Già lacerato da lotte intestine durante il dominio degli Angioini, il regno vide negli anni Trenta del Quattrocento l'ascesa di una nuova dinastia, quella della casa di Tastàmara, gli Aragonesi, che ambirono sempre al riconoscimento ufficiale del loro dominio, prima da parte del pontefice, poi dei baroni del regno. Alfonso aveva riunito tutti i domini catalano-aragonesi, spostando il suo potere da Barcellona a Napoli, e avviò una serie di riforme politico-giuridiche, istituzionali ed economiche. La sua morte e la successione di Ferrante avevano risvegliato il fuoco che covava sotto la cenere e molti feudatari tradirono il nuovo sovrano: nella guerra contro i baroni e i Francesi, infatti, fu fondamentale l'aiuto di Roberto Sanseverino, che a breve sarebbe diventato il più potente nobile del regno. La sua fedeltà e il suo coraggio in battaglia determinarono le sorti di Ferrante, che uscì vincitore dalla rivolta. Il *De obedientia* si pone come dedicatario e modello proprio il Sanseverino: il suo esempio doveva essere seguito da qualunque suddito del regno, indipendentemente dal suo rango.

Il *De obedientia* è suddiviso in cinque libri di varia estensione, il cui scopo è definire che cosa sia l'obbedienza, da dove abbia origine e in quali forme si manifesti. L'obbedienza si divide in due categorie: la prima, di cui il Pontano parla nel libro iniziale, è l'obbedienza alle norme della nostra ragione e delle leggi, mentre la seconda, presa in esame negli altri quattro libri, è da intendersi nell'accezione più concreta dell'obbedienza a chi ci è superiore. A questa si può aggiungere un'ulteriore suddivisione tra l'obbedienza privata (analizzata nei primi tre libri e rivolta alla ragione e alla famiglia) e l'obbedienza pubblica (rivolta ai magistrati, al sovrano e ai funzionari di governo). Pontano decide volontariamente di escludere dal trattato l'obbedienza interna alla Chiesa, che coinvolge la struttura ecclesiastica dai sacerdoti fino al pontefice, per lasciare l'argomento alla competenza dei teologi (Finzi 2004, 41-2).

Innanzitutto, Pontano si trova di fronte alla complessa e articolata società del regno di Napoli, profondamente divisa dalle lotte tra nobili che sfociavano spesso in ribellioni contro il sovrano, e cerca un elemento di coesione, un legame indissolubile che possa unire tutti gli strati sociali, dai baroni ai contadini. Questo legame è appunto l'obbedienza, che procede dal basso verso l'alto, dai sudditi di più basso rango fino ai nobili, ai magistrati e infine al re: simmetricamente, però, dall'alto verso il basso si muove la giustizia, che deve essere garantita *in primis* dal sovrano, onde soltanto grazie alla giustizia una società può definirsi organicamente funzionante e corretta (Finzi 2004, 52).

In particolare, riprendendo Aristotele e Cicerone, l'autore intende la giustizia, da una parte, come *tota virtus*, ovvero come giustizia assoluta e virtù in generale, dall'altra, come giustizia distributiva e commutativa, che consiste nell'obbedienza e nell'ottemperanza alla legalità e ai suoi rappresentanti. Il legame *iustitia-obedientia* mostra come Pontano concepisca lo Stato, in linea con l'ideale umanistico, come un organismo unitario, formato da membra interdipendenti tra loro alla maniera del corpo umano, così da rispecchiare l'ordine naturale del cosmo: infatti, esso può sopravvivere solo grazie a una forte coesione e collaborazione tra le varie parti, ma deve essere soprattutto retto dalla figura eccezionale del *princeps*, un uomo dalle straordinarie qualità morali e politiche, atte a preservare la giustizia e la pace (Cappelli 2010, 49-51).

Seguendo Aristotele, e poi Cicerone, Pontano afferma che la società umana ha base naturale e deriva dal bisogno primario dell'uomo di sopperire alla penuria originaria grazie alla sua innata socievolenza: l'essere umano possiede il dono della parola, di conseguenza non può che essere naturalmente portato alla vita civile, nonché la ragione, che lo distingue dai bruti e dalle bestie.<sup>2</sup> D'altra parte la socievolenza si esplica in forme sempre più complesse di organizzazione, dalla famiglia ai villaggi, fino alla città, articolata e sorretta da leggi e normative: riprendendo ancora Cicerone e la sua idea di *res publica*, l'autore definisce la città come un gruppo di uomini legati da un vincolo giuridico. A questo punto la società cresce sempre di più fino ad arrivare al regno – la forma di governo perfetta – e questa nuova realtà trova il fondamento della sua coesione nell'obbedienza: senza di essa mancherebbe ogni garanzia di coesione e di unità e quindi il desiderio primario dell'uomo resterebbe inappagato e irrealizzato (Finzi 2004, 42).

L'obbedienza è la base della vita stessa e non è possibile immaginare un ordinamento giuridico, una struttura politica e sociale, senza che la maggioranza si adegui al comportamento previsto dalla legge. Solo grazie a una regolata costrizione la società può prendere forma.

Qualcuno, però, potrebbe domandarsi come sia possibile per l'uomo, che è nato libero, preservare la sua libertà, vivendo secondo obbedienza. Parrebbe non esserci modo di seguire il proprio volere obbedendo agli altri, ma tale idea non potrebbe essere più sbagliata: secondo il pensiero di Seneca, infatti, tutto ciò che è indicato dalla natura è giusto e va seguito; quindi, se è stata la natura stessa a insegnarci l'obbedienza per riunirci in civile consorzio, obbedire non significa rinunciare alla propria libertà (Finzi 1991, 271-2). Anzi, l'obbedienza risiede in natura esattamente come la libertà, non entra in contrasto con essa e la nostra ragione ci suggerisce di osservarla: in-

<sup>2</sup> Cappelli 2010, 50; Finzi 2004, 42.

fatti, la ragione ci impone di rispettare l'ordine prestabilito, poiché solo l'ordine può salvarci e liberarci; pertanto, solo chi obbedisce al re, si dà delle leggi e le segue è veramente libero, mentre chi non lo fa perde la sua libertà. I barbari, per esempio, non hanno regole e seguono istintivamente le loro passioni, perciò sono schiavi (Finzi 1991, 272). A riprova di questa tesi basta considerare l'esempio di Cristo, che scese in terra e si incarnò per compiere la volontà del Padre. Inoltre, anche Mosè, Salomone e i grandi legislatori del passato, civili e religiosi, hanno richiamato i loro popoli all'obbedienza, alla rigida fedeltà ai loro superiori, sebbene le loro leggi possano sembrare a volte fin troppo severe: ma furono decisioni accorte, affinché gli uomini si ricordassero dell'importanza dell'obbedire.<sup>3</sup> Soltanto un essere in tutto l'universo è privo di obbedienza, cioè Dio. Non potrebbe essere diversamente: Dio è l'essere supremo e, in quanto assoluto e unico governatore di tutto il creato, non può avere nessuno a lui superiore.

Fissate queste premesse, Pontano, consapevole che già molti altri prima di lui hanno trattato dell'obbedienza, decide che si occuperà di questa virtù non soltanto in rapporto al popolo, ma a tutti gli strati sociali, giungendo addirittura fino al principe: se esiste sempre un sistema di regole e relazioni a cui dobbiamo rispondere, anche il principe dovrà seguire la ragione e obbedirle. Questa dichiarazione è importante, poiché stabilisce che l'obbedienza non è solo una virtù passiva fondata sulla subordinazione, ma anche un effettivo legame sociale e politico, che unisce attivamente tutti gli uomini (Finzi 2004, 46).

Ricercando l'origine dell'obbedienza, Pontano riprende e approfondisce il discorso aristotelico sulla giustizia: nel quinto libro dell'*Etica Nicomachea* il filosofo greco discuteva sull'essenza della giustizia e sulle sue partizioni, ma ora l'umanista vuole superare lo Stagirita e non intende limitarsi a trasmettere meccanicamente le sue idee. Infatti, con Pontano la giustizia accentua il suo valore politico e sociale, come regolatrice dei rapporti umani, e si pone come requisito essenziale per la buona riuscita della ricerca del bene comune, fondamento dell'autorità del sovrano e della sopravvivenza stessa dello Stato (Finzi 2004, 47).

Se da parte sua Aristotele si concentra sul bene dell'uomo come individuo, Pontano guarda piuttosto alla comunità, definendo veramente giusto l'uomo che si adopererà in azioni utili e benefiche a favore di tutti gli altri cittadini e dell'intera patria.

Lo Stagirita individuava due tipi di giustizia: il primo tipo si definisce in relazione alla virtù, che fa degli uomini i suoi adepti, vive dentro di noi e quindi non ha bisogno di mantenerci a confronto con gli altri, ma solo con la virtù stessa. Da questa virtù così elevata, com-

<sup>3</sup> Finzi 2004, 43. Nel trattato Pontano riporterà, tra le altre citazioni bibliche, l'esaltazione dell'obbedienza di Salomone.

pleta e generale, tramite la quale l'uomo è indotto a rispettare la legge e ad essere equo, Pontano fa derivare una prima forma di obbedienza, il rispetto dei dettami della ragione e della legge (Finzi 2004, 52). Il secondo tipo, invece, che è parte della virtù, è la giustizia che si preoccupa di dare a ciascuno ciò che gli spetta in ricchezze, onori, cariche pubbliche: in questa giustizia concreta, associativa e distributiva, l'umanista individua l'origine dell'obbedienza verso i vari tipi di superiori, privati o pubblici, che incontriamo nella nostra esistenza. In definitiva, l'obbedienza deriva sia dalla virtù della giustizia, che ci consente di vivere secondo ragione, sia dall'abitudine e dal dovere di rispettare gli ordini di coloro che ci governano per legge e diritto.<sup>4</sup>

Nel quarto libro la materia si fa più direttamente politica, poiché il tema è l'obbedienza che ogni suddito deve al proprio sovrano.

La monarchia è la forma di governo migliore, come molti altri trattatisti prima di Pontano avevano sostenuto, ma per l'umanista la tesi non è affatto scontata: non basta pensare al regime monarchico come a un dato di fatto, che non abbia bisogno di alternative o di solide basi teoriche, anzi è necessario dimostrarla l'indiscutibilità della monarchia (Finzi 2004, 58). Pontano non presenterà modelli di sovrani virtuosi, ma con l'aiuto dei classici proverà il bisogno naturale e razionale del potere monarchico: il regno, secondo la teoria di Cicerone, è la forma primigenia di organizzazione politica e tutti i popoli antichi, tra cui anche il popolo di Roma, obbedirono ai monarchi.<sup>5</sup>

L'umanista si richiama, dunque, al concetto di re come padre e pastore proprio di Aristotele, Sant'Agostino e San Tommaso d'Aquino, nonché al parallelismo tra autorità paterna e dominio monarchico di Senofonte, Cicerone e Seneca. Inoltre, ancora una volta la risposta la troviamo nella natura, che è maestra di ogni virtù: in natura tutto è finalizzato all'unità, un solo cuore governa l'uomo, una sola ragione governa la nostra anima e un solo Dio governa l'universo.<sup>6</sup> Se Dio è l'unico re di tutto il creato, significa che il potere monarchico rispetta pienamente la sua volontà e anzi è speculare al suo. Perciò, se il potere di uno solo è una regola naturale e divina, perché desiderare di essere governati diversamente? Se l'arte politica deve essere il più possibile perfetta, perché non dovrebbe avvicinarsi alla natura e ispirarsi ad essa e alla sua unità?<sup>7</sup>

Le città rette da un unico governante, quindi, sono le migliori e le più sicure, poiché, come la storia insegna, il governo di molti compor-

<sup>4</sup> Finzi 2004, 47; Cappelli 2010, 52.

<sup>5</sup> Finzi 2004, 58; Cappelli 2012, 7. Il riferimento è al *De legibus* (III 4).

<sup>6</sup> Cappelli 2012, 7. Il concetto di 'padre-pastore' è ricavato da San Tommaso, attraverso la mediazione delle Sacre Scritture. La metafora, inoltre, era già presente in Platone (*Repubblica*, 343b).

<sup>7</sup> Finzi 1991, 268. Il governo monarchico, anzi, è così naturale che, come afferma Pontano, anche i bambini nelle loro filastrocche proclamano 'uno è Dio ed uno solo è il re' (Finzi 2004, 58).



ta un rischio molto serio, la tirannide: non solo Aristotele metteva in guardia i popoli con l'esempio di Corinto, Mileto e Atene, ma anche San Tommaso affermava che la democrazia fosse una prima forma di tirannide, poiché è un potere che nasce dal volgo ignorante e incolto.<sup>8</sup> Certo, anche da una monarchia può scaturire un regime tirannico, ma, secondo Pontano, questo è un evento rarissimo e, quando accade, si rivela meno crudele di una tirannide di origine popolare.<sup>9</sup>

Riprendendo ancora una volta il discorso di Cicerone sulle origini della monarchia, Pontano osserva che il consenso sancì il principio della vita associativa e la nascita delle prime forme di città, ma le pulsioni irrazionali dell'uomo, unite all'espandersi degli insediamenti, resero necessaria la nomina degli uomini più sapienti e onesti come garanti di giustizia. Le istituzioni politiche nascono ancora una volta dal consenso umano, elemento fondamentale per la costituzione di un governo equilibrato, e rispondono alla naturale necessità di rivolgersi ai migliori contro il rischio di sopraffazione della libertà e per meglio tutelare la città e i deboli. Del resto, anche gli animali e i vegetali si organizzano naturalmente per obbedire a un capo, quindi, adeguandoci alla natura e obbedendo spontaneamente, saremo liberi.

La figura del re deve essere analizzata perciò in rapporto alla legge e al diritto, come già emergeva nel primo libro, quando l'umanista aveva distinto le leggi in naturali, umane e divine. Le leggi di natura derivano direttamente dall'indole umana e sono immutabili nel tempo e nello spazio: esse ci impongono la sopravvivenza, la conservazione della specie, l'amore per i nostri simili e il desiderio di conoscenza. Invece, le leggi divine si dividono in quelle stabilite direttamente da Dio tramite le Sacre Scritture e in quelle ordinate dai sacerdoti e dal pontefice.

Le leggi umane, infine, sono state promulgate dall'umanità, affinché il bene comune e il vivere con rettitudine fossero preservati: la loro forma è usualmente scritta, benché influenzata dalla consuetudine, e si distinguono in diritto civile, diritto municipale delle città e diritto delle genti (Finzi 2004, 63-4). Soltanto obbedendo a queste leggi possiamo preservare la comunità e definirci veramente liberi: per conoscerle e conservarle è necessario, appunto, che le leggi siano scritte; solo così si avrà una documentazione certa e oggettiva, esente da dubbi e arbitrii interpretativi.

Il re, per parte sua, è il garante della legge, colui che ha il dovere di assicurarne l'applicazione e il rispetto: proprio per questo tutti i governatori delle province del regno, quanto al loro compito di ammi-

<sup>8</sup> Cappelli 2012, 9. Per l'umanista è evidente che il governo di un singolo è il più duraturo, libero e ragionevole, mentre da una molteplicità di opinioni non può che nascere discordia.

<sup>9</sup> Cappelli 2012, 9; Finzi 2004, 60-1.

nistrare il diritto nei propri territori, devono rendere conto soltanto al sovrano. In questo senso a essere chiamati in causa sono i baroni, i quali dovranno attenersi a tre doveri fondamentali: dovranno sempre riferire al sovrano o al supremo magistrato, dovranno studiare e rispettare il diritto del regno in generale e quello della loro provincia e infine dovranno tenere in considerazione sia il diritto comune sia quello imperiale. Si aggiunga a ciò che il diritto del regno e il diritto cittadino prevarranno sempre sul diritto civile.<sup>10</sup>

Il dovere di magistrati e governatori è amministrare con giustizia, ma, se non ci fosse il sovrano, non sapremmo mai se la loro azione coincide effettivamente con le necessità del regno e con il bene comune: soltanto il re, al centro del suo dominio, ha una compiuta visione d'insieme ed è in grado di stabilire quale sia il bene di tutto il regno (Finzi 2004, 66). Dunque, la volontà del sovrano deve prevalere su tutte le altre, anzi egli stesso è legge vivente, animata, parlante: la volontà del re è legge e l'integrità del suo potere deve restare indiscussa.

Ciò non significa che Pontano teorizzi una sorta di tirannide. Il suo pensiero va piuttosto a un uomo eccezionale capace di frenare l'intemperanza e l'arroganza dei baroni, che troppo spesso si ritengono veri e propri monarchi nei loro possedimenti: dalla loro prepotenza sono derivate tutte le discordie all'interno del regno di Napoli e l'umanista auspica un rafforzamento della dinastia aragonese e del suo potere (Finzi 2004, 67).

Soltanto una cosa può tenere uniti i sudditi, dai più umili fino ai grandi feudatari, e il sovrano: ogni suddito deve sapere che suo obbligo, oltre all'obbedienza, è la fedeltà. L'origine della fedeltà è l'amore inteso come *mutua caritas* tra gli uomini, una virtù che porta alla coesione e alla persuasione nei rapporti di comando, piuttosto che alla repressione e alla coercizione: il principe, rispettando un patto implicito con i sottoposti, osserva scrupolosamente le virtù morali e, trasformandosi in un modello esemplare, vincola tutta la comunità a una sorta di volontaria obbedienza (Cappelli 2012, 12).

Fedeltà e obbedienza, però, andranno messe in campo con accuratezza, prudenza e saggezza, affinché non divengano sterili e irragionevoli (Finzi 2004, 69). Pontano ha ben presente sia Cicerone, il quale definiva la fedeltà come sincerità e concordia nelle parole e nei patti, che le teorie giuridiche medievali, incentrate sul significato pattizio del termine.<sup>11</sup> Il patto di fedeltà tra sovrano e sudditi viene istituzionalizzato e forma la base politica ed etica del rapporto di obbedienza: in questo modo il suddito aderisce spontaneamente alla volontà del monarca e riceve la giusta pena in caso di disobbedienza (Finzi 2004, 70).

<sup>10</sup> Cappelli 2012, 12-13; Finzi 2004, 64-5.

<sup>11</sup> Cappelli 2012, 14. Secondo Papia la *fidelitas* è un *quasi foedus*.

Se il sovrano occupa il vertice della gerarchia e incarna la patria e la legge, i sudditi si dividono in diverse classi sociali, che Pontano raggruppa in due principali categorie: i sudditi semplici, ovvero il popolo, e gli aristocratici, ovvero i baroni, i grandi proprietari terrieri.

I nobili diventano ora il soggetto principale della trattazione e vengono presi in esame tutti i loro doveri: dal momento che il loro potere e i loro benefici derivano direttamente dalla liberalità della corona, il loro primo dovere è, ovviamente, la fedeltà e l'obbedienza al sovrano.<sup>12</sup> Inoltre, grazie al patto feudale stipulato al momento della loro investitura, hanno l'obbligo di riscuotere i tributi e prestare servizio militare: si può affermare che i loro doveri sono di gran lunga superiori e più numerosi rispetto a quelli degli altri sudditi. La violazione della fedeltà da parte di un barone è un fatto gravissimo, ben più pericoloso del tradimento di un qualsiasi altro suddito, e va punito nella maniera più severa possibile: è compito del re processare e giudicare i ribelli e i colpevoli di lesa maestà e nessuno deve intromettersi nel suo operato, nemmeno il pontefice (Finzi 2004, 71). Pontano propone un'unica, chiara e indiscutibile regola per i baroni: giurare e osservare fedeltà, eseguendo sempre e comunque gli ordini del re, in pace e in guerra. Donde l'appello all'aristocrazia che emerge da queste pagine: perseguire egoisticamente il proprio interesse non porterà ad altro che alla rovina della patria, metterà fine alla pacifica convivenza della comunità e distruggerà il potere del sovrano. Soltanto l'obbedienza può salvare lo Stato e tenerlo compatto: a un nobile disobbediente Pontano riserva un giudizio severissimo e reclama contro di lui la più pesante sanzione penale (Finzi 2004, 71). Un barone dovrebbe restare fedele al proprio sovrano in ogni circostanza della vita, e d'altra parte la stessa famiglia reale dovrebbe essere devota al monarca, laddove purtroppo molti regni sono caduti in rovina a causa dell'infedeltà diffusa nelle casate regnanti.<sup>13</sup>

Così Pontano sperava che il suo trattato potesse diventare la virtù guida dell'aristocrazia baronale del Regno di Napoli. Se i baroni avessero rinunciato a qualcuno dei privilegi derivanti dal loro rango e dal prestigio delle loro famiglie, l'ideale pontaniano si sarebbe potuto realizzare (Nuovo 2004, 138). Se Antonello Sanseverino avesse

<sup>12</sup> Finzi 2004, 70; Cappelli 2012, 13. Esempi di baroni sleali sono il principe di Taranto, Giovan Antonio del Balzo Orsini, filoangioino, e Giovanni Torella, che, come narrato dall'umanista nel *De bello Neapolitano*, era stato beneficiato dal Magnanimo e aveva giurato fedeltà a Ferrante, salvo poi appoggiare il nemico francese. Alla sua slealtà si contrappone la clemenza di Ferrante, che lo ha sconfitto e lo ha invitato a restare a Napoli.

<sup>13</sup> Finzi 2004, 71. Un esempio di questa natura può essere rappresentato da Carlo di Viana (1421-61), figlio di Giovanni II d'Aragona: il principe non esitò a muovere guerra contro suo padre per impossessarsi della corona. Sconfitto, era stato accolto dallo zio, Alfonso il Magnanimo, a Napoli nel marzo 1457, ma alla morte di quest'ultimo tramò senza successo per salire al trono al posto del cugino Ferrante. Cacciato da Napoli, tornò in Catalogna, dove morì (Finzi 2004, 72).

seguito le orme del padre, il principe di Salerno Roberto, non sarebbe scoppiata la seconda congiura dei baroni - nella quale peraltro fu coinvolto anche il supremo magistrato del regno, Antonello Petrucci - e il potere aragonese avrebbe potuto rafforzare ulteriormente la sua autorità. Ma, data l'indisponibilità di Ferrante I a elargire concessioni ai baroni, l'inettitudine dei suoi successori Alfonso II e Ferrante II e l'alleanza dei nobili con gli Angioini, il regno degli Aragonesi non poteva durare a lungo e crollò di lì a poco.

La società governata da giustizia e obbedienza, promossa dal trattato di Pontano, rimase - e ancora rimane - utopia.

## Bibliografia

- Cappelli, G.M. (2010). *Prolegomeni al "De obedientia" di Pontano. Saggio interpretativo*. Madrid: Universidad Carlos III.
- Cappelli, G.M. (2012). «Umanesimo politico. La monarchia organicista del IV libro del *De obedientia* di Giovanni Pontano». *eScholarship: California Italian Studies*, 3(1). <https://doi.org/10.5070/C331008998>.
- Finzi, C. (1991). «Il principe e l'obbedienza. I primi scritti politici di Giovanni Pontano». *Théologie et droit dans la science politique de l'état moderne = Actes de la Table ronde organisée par l'École française de Rome avec le concours du CNRS* (Roma, 12-14 novembre 1987). Roma: École française de Rome, 263-79.
- Finzi, C. (2004). *Re, baroni, popolo. La politica di Giovanni Pontano*. Rimini: Il Cerchio. *Ioannis Ioviani Pontani ad Robertum Sanseverinum principem Salernitanum De obedientia libri quinque* (1490). Neapoli: per Mathiam Moravum.
- Monti Sabia, L.; Monti, S. (2010). *Studi su Giovanni Pontano*. A cura di G. Germano. 2 voll. Messina: Centro interdipartimentale di studi umanistici.
- Nuovo, I. (2004). «Potere aragonese e ideologia nobiliare nel *De obedientia* di Giovanni Pontano». Santoro, M. (a cura di), *Le carte aragonesi = Atti del convegno* (Ravello, 3-4 ottobre 2002). Pisa; Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 119-40.
- Pontano, G. (2003). *De principe*. A cura di G.M. Cappelli. Roma: Salerno Editore.

# La prima bibliografia della letteratura italiana su Anton Francesco Doni fiorentino

Valentina Modolo

**Abstract** The essay focuses on the first and second edition of the *Libreria* of Anton Francesco Doni, trying to systematically present the various stages of composition, publication and reception of the work; known as the first bibliography of the Italian literature, as well as one of the major source on the culture of 16th century.

**Keywords** Anton Francesco Doni. Publishing history. Typography. Querelle des anciens et de modernes. Bibliography.

**Sommario** 1 I Cataloghi a stampa e la *Libreria* di Doni. – 2 La struttura del volume. – 3 Un'operazione d'avanguardia. – 4 La difficoltà nell'organizzazione bibliografica. – 5 La 'Seconda Libreria'.

## 1 I Cataloghi a stampa e la *Libreria* di Doni

Se si leggono la *Libreria* (Doni 1972) e *I Mondi e gli Inferni* (Doni 1994) di Anton Francesco Doni, emerge chiaramente l'importanza del grande 'trovato' di Gutenberg: la macchina a stampa. Ad essa Doni riconosce, ancor più che alla poesia e alla letteratura, la capacità di eternare l'opera spirituale e intellettuale degli uomini: senza la stampa ogni attività del pensiero, sebbene affidata alla scrittura, si perderebbe sotto l'inesorabile azione del tempo senza lasciare alcuna traccia.

È facile, dunque, capire come abbia potuto concepire e realizzare l'ambizioso progetto di «dar cognizione di tutti i libri stampati vulgari» affinché gli uomini «che si dilettono di leggere in questa nostra lingua, avessino cognizione quante e quali opere sieno in luce» (Do-

ni 1972, 61). Un programma, definito nell'*Avvertenza a i Lettori*, con cui Doni, già editore in proprio, ma anche stretto collaboratore di importanti tipografi della Venezia del Cinquecento, decise di rivolgersi al proprio lettore «promettendogli di guidarlo nella terra malferma della produzione in volgare» (Castellani 2012, 328) e di mappare per lui una biblioteca 'ideale' di libri da richiedere e da comperare.<sup>1</sup>

Infatti, nel grande marasma di copie in circolazione, i primi «cataloghi officinali, editoriali, o commerciali» (Serrai 1993, 5) del libro prodotto o venduto in città, come ha osservato Konrad Gesner nel «Titulus XIII del 1. Libro delle Pandectae, intitolato De Grammatica»,<sup>2</sup> ebbero una grande importanza, perché, «rappresentando i migliori indicatori della produzione libraria, [costituiscono] delle fonti preziose per la informazione bibliografica, e di conseguenza, per l'aggiornamento e la diffusione delle novità scientifiche, dottrinali e letterarie» (Serrai 1993, 5).

Al genere appartiene anche l'opera di Anton Francesco Doni, sebbene essa superi di gran lunga il 'tipo' da cui deriva assurgendo a prima bibliografia della letteratura italiana del Quattro-Cinquecento.

Era il 1550 quando il fiorentino Doni,<sup>3</sup> giunto da due anni a Venezia, ebbe finito di compilare la *Prima Libreria* (A),<sup>4</sup> un'opera dal frontespizio invitante, sostenuta da uno dei più importanti editori presenti nella città lagunare, Gabriele Giolito de' Ferrari,<sup>5</sup> che seppe riconoscere tutte le potenzialità commerciali di una formazione dei clienti in un'epoca in cui la stampa «non si riversava nelle biblioteche pubbliche» (Castellani 2012, 329).

Questa probabilmente la ragione per cui la *Libreria* fu ristampata in più edizioni nonostante fosse stata, da molti, ritenuta «gran fallo».<sup>6</sup> Quando uscì la prima edizione, il libro non si guadagnò grande simpatia da parte del pubblico degli eruditi e degli intenditori in materia:<sup>7</sup>

Volevano alcuni che io ci ponessi un breve sommario dell'opere, a una per una [...] alcuni altri ch'io scrivessi il nome de traduttori [...]. Non è restato ancora qualcuno di consigliarmi che io ci pon-

<sup>1</sup> Sulla rivoluzione apportata dalla stampa e sulle condizioni dell'editoria a Venezia cf. Dondi 2020. Collaborò con lui nell'impresa Giovanni Iacopo Cappello, a cui è indirizzata la lettera dedicatoria della *Prima* e della *Seconda Libreria*: Nuovo, Coppens 2005, 98.

<sup>2</sup> Il confronto è suggerito da Antonio Possevino. *Le Pandectae* (1548-49) sono un'importante opera bibliografica divisa per materie, uscita successivamente alla celebre *Bibliotheca Universalis* (repertorio bibliografico di autori classici, 1545) del Gesner.

<sup>3</sup> Per la biografia approfondita si legga l'introduzione di V. Bramanti in Doni 1972 e Romei 1992.

<sup>4</sup> Le sigle sono riprese da Pellizzari 2010, 76.

<sup>5</sup> Sull'attività del Giolito si veda Nuovo, Coppens 2005.

<sup>6</sup> Come ha rilevato Bramanti in Doni 1972.

<sup>7</sup> Cf. Romei 1992.

ga almanco dove i libri sono stampati, acciò che gli uomini possano elegerli le migliori stampe. (Doni 1972, 62-3)

Nell'*Avvertenza a i Lettori* Doni respinge una per una le proposte di perfezionamento dichiarando che: 1) la compilazione di sommari avrebbe travalicato di gran lunga lo scopo principale della *Libreria* di «dare cognizione di tutti i libri stampati vulgari» senza voler esprimere giudizi in merito alle opere «buone come delle cattive» (cosa per la quale il poligrafo non si sentiva intellettualmente attrezzato: «a questo io non sono sufficiente» e «non voglio farmi nimico nessuno»); 2) l'inserimento dei traduttori era altrettanto difficile per il gran numero di traduzioni messe in circolazione per uno stesso testo (persino in questo caso, poi, Doni avrebbe dovuto operare una scelta sulle migliori traduzioni, senza contare che «molte opere [...] tradotte dagli antichi [furono] da' moderni rubate e date fuori alla stampa con il loro nome») 3) la citazione del luogo di pubblicazione avrebbe significato inoltrarsi su un terreno per nulla dissodato, giacché molte opere si trovavano prive delle indicazioni tipografiche necessarie, mentre altre erano state edite fin da troppi stampatori. Accolto positivamente è, invece, il quarto e ultimo invito a inserire dei «discorsetti» in elogio degli autori presenti in catalogo:

Ultimamente sono stato pregato, e con assai buone ragioni datemi a conoscere, che io dovrei attorno ad alcuni autori, così amici, come nimici, far certi discorsetti, lodandogli e facendone menzione onorata: e quegli da chi mi puo comandare sono stato forzato a questo. Ne m'è giovato rispondere che lodando gli'amici, mi sarà messo accanto d'obbligo l'opere che meritano, sarò tenuto goffo, come dalla mia penna abbia da uscire la grandezza dalle loro composizioni. Lodando poi coloro, che non meritano (perché io non voglio biasimare) subito fare posto nel numero degli appassionati. (Doni 1972, 62-3)

Doni scelse di arricchire le schede di cento autori di discorsi elogiativi per lo più brevi, rimandando invece a un futuro volume di *Vite dei poeti*,<sup>8</sup> già in corso di redazione, la volontà di integrare le notizie mancanti.

Benché dichiarati di aver dovuto escludere dal suo catalogo gli autori e le opere «proibiti, [...] sospetti o dannati dalla Chiesa e dal mondo» (Doni 1972, 63), nella *Libreria* sono registrati nomi di scrittori non solo sospetti, ma anche esplicitamente condannati dalla Chiesa: è il caso di Bernardino Tomitano citato per i suoi scritti volgari «delle cose della *Scrittura*», dell'*Alfabeto cristiano* di Juan de Valdès o di Erasmo presente nel catalogo con ben 8 titoli. Avverte, invece, di

<sup>8</sup> L'opera è citata nella chiusura della *Prima parte* della *Libreria* (Doni 1972, 170).

aver estromesso i libri di cattiva qualità: «ancora si sarebbe potuto registrarci un'infinità di cosacce, ma troppo mi pareva di fare ingiuria a questi singolari ingegni» (Doni 1972, 170). È una dichiarazione in un certo senso in controtendenza con quanto dichiarato all'inizio, ma che aiuta a capire la natura della *Libreria*, finalizzata, anzitutto, a fare il punto sulla offerta editoriale contemporanea (con estromissioni personali e soggettive).

Consapevole di aver dimenticato o ignorato molte cose, chiede al lettore di informarlo di tutti i libri volgari di cui è a conoscenza. In questo senso, secondo Patrizia Pellizzari (2010), è possibile parlare della *Libreria* come di un'opera 'aperta', che Doni si augura di poter continuare ad aggiornare con l'aiuto del pubblico per il quale ha intrapreso questa fatica. Difatti, se si osserva l'impaginazione, si noterà che, benché di piccolo formato (mm. 75 x 133-7), il libro presenta margini abbastanza ampi da lasciare al lettore lo spazio per annotazioni di titoli aggiuntivi.

Si deve, pertanto, a Doni il merito di aver redatto un regesto della nostra tradizione italiana quattro-cinquecentesca e di aver riportato «alla chiarezza di questa età» (Doni 1972, 67-8) molti libri che, «soffocati dalla moltitudine de' libracci, si muffavano» e che solo attraverso operazioni bibliografiche di questo tipo potevano tornare ad aprirsi all'intelligenza e all'esperienza collettiva dei lettori.

La *Libreria* fu seguita nello stesso anno da una nuova edizione (B), nonostante il fiorentino non pensasse a una continuazione (se non nel senso dei continui aggiornamenti che la produzione di nuove stampe impone). Nel 1551 venne pubblicata la *Seconda Libreria* (C) (riedita nel 1555: D) sotto il nuovo editore Francesco Marcolini da Forlì, grande amico dell'Aretino: in essa si aggiungevano autori e opere del tutto inventati, oltreché una sorta di censimento delle Accademie italiane, di cui l'autore mostrava di cogliere l'importanza istituzionale.

La terza e la quarta edizione, infine, uscirono rispettivamente nel 1557 e nel 1558 (T) presso il primo editore Giolito. La principale novità consistette nel fondere insieme la *Prima* e la *Seconda Libreria*, distribuendo i materiali bibliografici in tre trattati: nel primo veniva fatta rifluire la prima *Libreria*, la *Seconda* era ripartita tra il secondo e il terzo trattato (quest'ultimo riservato alle Accademie in Italia). Erano presenti, infine, numerose aggiunte, modifiche ed espunzioni che ritoccavano l'opera rispetto alla veste originale.



## 2 La struttura del volume

Il volume è diviso in sei parti.<sup>9</sup>

La prima, la vetrina della *Libreria* (68 pagine per un totale di 159 autori e 383 opere), presenta un elenco degli autori contemporanei ordinati alfabeticamente per nome più alcune opere ordinate per titolo anonimo (es. *Cento novelle antiche* sotto la lettera C) e un'occorrenza di natura accademica (*Intronati Accademici*). I nomi degli scrittori sono in maiuscolo e sotto ciascuno vi è l'elenco dei titoli. Ogni lettera alfabetica è inoltre introdotta da una dedicatoria che inizia con la stessa lettera della rubrica alfabetica: le dedicatorie<sup>10</sup> della prima sezione sono rivolte per lo più a protettori, amici e ad altri intellettuali contemporanei ai quali Doni rivolge parole di elogio e di devozione. Dediche e lettere servirebbero non solo a creare un cenacolo di Signori Accademici Pellegrini, ma, soprattutto, a prefigurare un certo numero di lettori-acquirenti, ognuno con la sua rete di amicizie e di conoscenti, su cui poter fare affidamento. La prima sezione contiene anche considerazioni sugli autori e sulle opere, che diventano, non di rado, uno spunto per sviluppare tematiche intellettuali (Calmo è unito alla questione della lingua; Caro alle reazioni dei letterati alle lodi; Castiglione e Ariosto alla fama elargita dalla stampa...). Interessante infine notare come tra gli autori contemporanei Doni inserisca anche sé stesso (Doni 1972, 80-1), con una ventina di titoli, per lo più inattendibili, visto che, in larga maggioranza, si tratta di lavori non ancora conclusi o neppure iniziati.

La seconda parte è rivolta, invece, ad Agostino Bonucci (Doni 1972, 171), padre generale dei Serviti, al quale viene riservato un elenco alfabetico di traduzioni di autori e di opere «dalle altre lingue al volgare», per un totale di 185 registrazioni.

Nella terza parte indirizzata a Francesco Salviati (Doni 1972, 181-2) e nella quarta dedicata a Iacomo Moro (191-2), Doni sistema le opere e gli autori per «materie». In particolare, la terza sezione raccoglie 217 opere originali in volgare, catalogandole alfabeticamente sotto le seguenti «materie»: *Humanità, Dialoghi, Comedie, Tragedie, Rime, Lettere, Romanzi, Storie* (182-90); la quarta registra allo stesso modo altre 123 opere sotto le nuove categorie: *Sacra Scrittura e spirituali, Da lo Spagnolo, Historie, Epistole tradotte, Comedie-Tragedie, Medicina* (192-6). Come si può osservare, gli scritti sono ripartiti in maniera in un certo senso caotica, dal momento che nelle «materie»

<sup>9</sup> Affrontiamo l'organizzazione dell'opera ripercorrendo le linee direttrici dello studio di Pellizzari 2010, 52-62.

<sup>10</sup> Doni segue il costume del tempo: «In bibliografia l'esempio delle dediche particolari era stato dato da Gesner, che nelle sezioni per materia delle *Pandectae* (1548) aveva elogiato 18 librai-editori considerati preminenti» (Castellani 2012, 331).

sono mescolate insieme «opere di lingue diverse, generi letterari e residui dell'antica partizione delle arti liberali (ad *Humanità* corrispondono essenzialmente testi di grammatica)» (Pellizzari 2010, 55).

La quinta parte è offerta a Pietro Orsilago (Doni 1972, 197-9): gli autori e le opere, tradotti dalle altre lingue o registrati in lingua straniera, sono disposti in una *Tavola generale* di 887 'voci', spia più evidente della natura fortemente editoriale della *Libreria* («come si costuma fra Librari»). Poiché un simile catalogo veniva allestito in gran fretta, senza preoccupazioni di esattezza e di scrupolo, con la funzione di mero annuncio pubblicitario, Doni ricorre a un metodo descrittivo sommario.<sup>11</sup>

Non sarà, dunque, sbagliato definire la prima *Libreria* come un «virtuale negozio di libri» (Pellizzari 2010, 56). Per non trascurare nessun settore nella quinta sezione appare una lista di dieci *Libri da ricami* dedicata a Gieronima Gozzadina (Doni 1972, 231) e nella sesta sezione viene inclusa tutta la *Musica stampata* ripartita in otto sottosezioni. Così Doni abbraccia un intero mondo di saperi, con la sola esclusione del diritto e della filosofia ancora dominati dalla supremazia linguistica del latino.

### 3 Un'operazione d'avanguardia

La *Libreria* «prende le distanze tanto dalla *Bibliotheca Universalis* del Gesner tutto orientata alla cultura classica e umanistica» (Pellizzari 2010, 63), quanto dal Lando della *Sferza* (per altro inserito nella *Seconda Libreria*). Essa celebra la cultura volgare e plurilinguistica del Cinquecento («si pensi ad Andrea Calmo, di cui vengono citate le *Lettere* e *Las Spagnolas* da A, *Il rimanente delle Lettere* e *Rime pescatorie* da T; o a Ruzante di cui si cita la *Piovana*): Pellizzari 2010, 63) rivelando in Anton Francesco Doni uno spirito d'avanguardia giacché egli celebra gli autori italiani contemporanei come «i classici di domani» (Fumaroli 2005, 30) sostituendoli «ai classici della Grecia e di Roma».

Il fiorentino non ebbe timore di affermare che il volgare poteva essere abilitato a lingua della cultura e dei saperi e che esistevano libri nei quali le discipline umane più alte non si rifiutavano di «lasciarsi ridurre alle ispide circonlocuzioni dell'italiano» (Fumaroli 2005, 55). E così, nella *Libreria*, pochi sono gli autori delle origini; pochi anche

<sup>11</sup> Le sezioni 2-4 sono semplici liste alfabetiche di autori e di titoli in parte riprese dalla prima sezione con aggiunte nuove: colpisce l'arbitrarietà dell'elencazione. Come ha osservato Castellani (2012, 332) non è raro trovare titoli senza autore: (*Amorosi ragionamenti* o *Astutie militari*); titoli generici (*Guerra de La Magna*, *Guerra de Goti*); abbreviazioni (*Eutropia isola* per l'opera di Thomas More) o autori senza opere (come avviene regolarmente per gli autori latini).

gli scrittori quattrocenteschi, mentre dominano quelli cinquecenteschi. Come ha osservato Patrizia Pellizzari (2010, 63), nell'insieme della *Libreria* «colpisce l'importanza riconosciuta ai volgarizzamenti, cui Doni riserva una sezione e, in quest'ambito [...] di particolare rilievo il censimento delle traduzioni dallo spagnolo, per le quali Venezia costituiva un centro importante». Meritevole di qualche osservazione è anche il versante delle traduzioni di Erasmo e del Savonarola a cui si aggiungono «quelle di diversi classici greci e latini, ma anche *l'Eutopia isola* del More, *l'Imitazione di Cristo* e il *Dispiego del mondo* di Giovanni Gerson, nonché una serie di testi [...] come *l'Agrippa: 'Della vanità delle scienze'* volgarizzato dal Domenichi».

Sorvolando sulla registrazione di raccolte di rime, di romanzi cavallereschi e del teatro (in particolare della commedia) o dell'epistolografia volgare (genere nuovo), è interessante notare la consacrazione della letteratura femminile, particolarmente rigogliosa nella metà del Cinquecento. È il caso delle *Rime* di Gaspara Stampa (Venezia, Plinio Pietrasanta 1554), *Della vera tranquillità dell'animo* di Isabella Sforza (Venezia, eredi di Aldo, 1544) o del *Discorso sopra tutti li primi canti d'Orlando furioso* di Laura Terracina (Venezia, Giolito 1549). Da segnalare è anche l'attenzione dedicata alla novella, di cui si registra la fortuna cinquecentesca, alla letteratura odeporica e alla letteratura artistica.

Ci si trova, dunque, davanti a un'opera d'avanguardia, condotta su basi nuove e più decisamente moderne, frutto di chi era «consapevole di appartenere a un'età di volgarizzamenti e non di filologi, ormai lungi dall'inutile ciarpame delle anticaglie classicheggianti». <sup>12</sup> In concreto, un'opera che rivela ancor oggi lo sguardo lungimirante dell'autore, il quale, attraverso di essa, riuscì a compendiare le molteplici attività e scritture a cui si stava interessando l'età coeva.

#### 4 La difficoltà nell'organizzazione bibliografica

Nel lavoro di risistemazione e razionalizzazione che ebbe inizio dopo A Patrizia Pellizzari ha segnalato la difficoltà di Doni a organizzare il materiale in maniera non ridondante. Molte incoerenze, infatti, obbligano i moderni a setacciare una dopo l'altra le successive edizioni, allo scopo di sapere con certezza quali siano gli autori e le opere effettivamente inclusi nel catalogo e quali quelli omessi, cancellati, esclusi o dimenticati.

Nell'edizione B (1550) non si trova la dedica ad Alberto Accarisi, che figurava in A, ma ad un immaginario Abate Abati, autore di un improbabile *Oceano de Furbi*. Compagno 17 nuovi autori (Castella-

<sup>12</sup> L'osservazione si legge nell'introduzione di V. Bramanti a Doni 1972, 20.

ni 2012, 336), tra i quali Petrarca, stranamente dimenticato in A, e 51 nuove opere. Vi sono diverse sostituzioni, spesso imprevedibili: scompare Lodovico Domenichi (*Rime, primo libro*, della *Nobiltà delle donne, Facetie*) sostituito da Leandro Frate (*Deche della storia di Bologna, Italia*); spariscono anche Maggio Philosopho (*Dell'eccellenza delle donne*) e Paolo Pino (*Dialogo della Pittura*).

Un simile modo di procedere mette in discussione la stessa organizzazione dei dati raccolti, frutto di un tentativo di organizzazione bibliografica ancora incerto.

## 5 La 'Seconda Libreria'

Qualche anno prima del 1557-58, quando la *Prima* e la *Seconda Libreria* vennero fuse, fu pubblicata la *Seconda Libreria* (1555). Sebbene la suddivisione in sezioni rimanesse la stessa, il carattere del libro risultava profondamente cambiato: non più un catalogo bibliografico, ma un paradosso e un rovesciamento.

Infatti, mentre la dedica della *Prima Libreria* si rivolgeva *A i Lettori*, la dedica della *Seconda* si indirizzava *A coloro che non leggono*, in cui Doni attaccava l'intero mondo della produzione libraria, denunciando mancanza di cultura nei contemporanei: fare un libro nell'età della stampa significava spesso imitare, copiare e riciclare i componimenti del passato. In questo senso si appellava «a coloro che non leggono», perché la maggior parte degli scrittori del Cinquecento si limitava ad affastellare parole attinte ora da un'opera, ora da un'altra portando alle estreme conseguenze la teoria classicista dell'*imitatio*. Così, se la *Prima Libreria* era stata un tentativo di sistemazione bibliografica della letteratura e insieme di celebrazione di quella produzione, la *Seconda* è un'evidente parodia e presa in giro di un mondo dove gli scrittori erano diventati degli «scacazza-carte», dei «ciurmadori» e dei «cicalatori» (Doni 1972, 244-51) e i loro lettori dei «perdi-giornate», tutti attenti a non farsi sfuggire le ultime novità editoriali, privi di qualunque coscienza letteraria.

Per il resto, l'incatenamento della materia è pressoché uguale alla *Prima Libreria*. Alla dedica segue il regesto degli autori e delle opere; sotto a ciascuna lettera dell'alfabeto (sotto cui si trovano le schede rubricate) c'è un testo introduttivo, in forma di novelle. Interessante notare come tra le schede (in buona misura recuperate dalla *Prima Libreria*) figurino autori mai esistiti e opere inventate, accompagnate da commenti graffianti sulla loro inutilità. Un'«onomastica di conio doniano» davvero esilarante: ad esempio, «ad Amanio Lettieri si attribuiscono varie opere sui cavalli (*Memoria del cavallo, Natura delle razze, De' balzani, Del pelo, Trattato dei freni*); a Leprone Mignatta un *Trattato di tutte le sorti rete, paste, trappole e istrumenti da pigliar pesci, nuovi modi da star molto sotto l'acqua*» (Pellizza-

ri 2010, 70). Nonostante la grande fantasia di Doni, che qui davvero raggiunge l'apice, vi sono anche molte schede di scrittori autentici, che il fiorentino con grande ingegno mostra di conoscere, come la traduzione della *Monarchia* di Dante fatta da Ficino.

Si tratta di un esempio di 'opera mescolata' con cui Doni si diverte a mescolare realtà e fantasia, scrittori e libri realmente esistiti e letteratura d'invenzione, quasi a voler parodiare, paradossalmente, la fragilità e l'incertezza dello stesso genere bibliografico da lui iniziato. E difatti, come era avvenuto per la *Prima*, anche la *Seconda Libreria* ebbe numerose edizioni, un dinamismo segno della difficoltà di controllare un mondo così caotico come quello librario.

Insomma, se con la *Prima Libreria* Anton Francesco Doni cercò di propagare il ricordo di autori e opere stampati (e talvolta dimenticati) a partire dal punto di vista del raccoglitore contemporaneo, con la *Seconda Libreria* sembra 'ammalnare le vele', consapevole di avere un metodo bibliografico ancora troppo approssimativo per riuscire nell'impresa. In un vero prodotto della fantasia Doni annovera soprattutto quanto il mercato non poteva offrire e vuole affermare il valore della letteratura e della finzione sopra ogni cosa:

Quel che io ho sognato vale assai più che tutto codesto e quel che voi farete oggi. Potrebbe tirare a proposito che c'è tal cosa in questa Libreria la quale è sognata che val più che non varranno tutte l'opere che faranno certi biasimatori novelli. (Doni 1972, 398)

Alla luce delle considerazioni di Pellizzari (2010, 75), verrebbe da consigliare al lettore d'oggi di accostarsi alla *Libreria* come si entra «nello spazio fisico di una biblioteca privata, dove i libri non sono tutti al loro posto»; dove spesso manca il frontespizio e «dove opere importanti sono affianco a titoli strani [...], ma comunque, girando, ci si rende conto di essere in una grande biblioteca, dove non c'è tutto ma di tutto a specchio della poliedrica personalità del Doni» (Castellani 2012, 347). Così facendo, si potrà certo cogliere il dono di Anton Francesco Doni e vedere in lui un poligrafo lungimirante e un maturo organizzatore di cultura che ha saputo rendere accessibili interi mondi di sapere, registrandoli nella maniera più precisa e fededegna possibile.

## Bibliografia

- Castellani, G. (2012). «“Non tutto ma di tutto”: *La Libreria del Doni*». *La Bibliofilia*, 114(3), 327-51.
- Dondi, C. (a cura di) (2020). *Printing R-Evolution and Society 1450-1500: Fifty Years that Changed Europe*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-332-8>.
- Doni, A.F. (1972). *La libreria*. A cura di V. Bramanti. Milano: Longanesi.
- Doni, A.F. (1994). *I Mondi e gli inferni*. A cura di P. Pellizzari, introduzione di M. Guglielminetti. Torino: Einaudi.
- Fumaroli, M. [2001] (2005). *Le api e i ragni, La disputa degli Antichi e dei Moderni*. Milano: Adelphi.
- Nuovo, A.; Coppens, C. (2005). *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*. Genève: Droz.
- Pellizzari, P. (2010). «“Per dar cognizione di tutti i libri stampati vulgari”: ‘La Libreria’ del Doni». Mattioda, E. (a cura di), *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi = Atti del Convegno internazionale di studi* (Torino, 20-22 maggio 2009). Firenze: Olschki.
- Procaccioli, P.; Temeroli, P.; Tesei, V. (a cura di) (2009). *Un giardino per le arti*. Bologna: Compositori.
- Romei, G. (1992). s.v. «Doni, Anton Francesco». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. [https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-francesco-doni\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-francesco-doni_(Dizionario-Biografico)).
- Serrai, A. (1993). *Storia della Bibliografia*. Vol. 4: *Cataloghi a stampa, Bibliografie teologiche, Bibliografie filosofiche, Antonio Possevino*. Roma: Bulzoni.

# Tracce reboriane nei *Frantumi* di Boine

Enrico Riccardo Orlando

**Abstract** Giovanni Boine and Clemente Rebora were two young protagonists of the Italian literary scene in the early 20th century: the first was mainly a critic, the second was a poet. The letters written immediately before the WWI testify that there were a great mutual esteem between them. A few weeks before writing the lyrical proses of *Frantumi*, Boine read Rebora's *Frammenti lirici*, his masterpiece: this essay wants to explore the presence of Rebora's poems inside Boine's *Frantumi*, focusing on references and contacts between the two works.

**Keywords** Boine. Rebora. Poetry. Literary criticism. Fragment.

A tagliare gli ormecci il vento via  
ci soffia. Però non si sa dove.

(Giovanni Boine, *A tagliare gli ormecci*, 1917)

Quando nel settembre 1914 Giovanni Boine pubblica ne *La Riviera Ligure* la sua celebre recensione ai *Frammenti Lirici* di Rebora, ha sicuramente già letto la silloge poetica da qualche mese (Boine 1977, 835). Sulle colonne della rivista culturale diretta da Mario Novaro e pubblicata a Oneglia tra il 1903 e il 1919, il giovane critico rileva nella poesia di Rebora un «meraviglioso divampare di elettrici sprazzi» che avvolge un lettore totalmente incapace di comprendere se ogni verso sia «l'elegia o il peana della vita breve d'ogni giorno», un'esistenza che «ti lascia in cuore lo sconforto e l'amaro» ma che «è pre-gna dell'infinito, ma di cui il pensiero ti assicura ch'è il ritmo stesso dell'universo, ma in cui nella rinunzia del singolo, del gramo atto tro- vi l'esaltazione della divina pienezza» (Boine 1983, 134).

Siamo di fronte a un'analisi stilistica, spesso etichettata come impressionistica, che «rifiuta la critica estetica, mostra la inconsistenza della critica stilistica, esprime fastidio per la critica storica, polemica con la critica idealistica, nega la possibilità stessa della critica» (Benvenuto 1986, 68), ma che ha l'accortezza di segnalare – con precoce lungimiranza – alcuni dei giovani talenti del tempo, essendo in grado di scandagliare persino i versi reboriani con un tale trasporto da rilevare al loro interno un profondo «sforzo morale» e il «lamento di una intimità musicale che l'esteriorità rumorosa, quasi il moto, dell'atto, soffoca e ad ogni momento nega» (Boine 1983, 135). Se è vero che nella rubrica di critica letteraria boiniana «né Sbarbaro né Campana sono celebrati quanto lo è Reborà» (Ramat 2002, 50), il saggio sull'autore milanese svela, già a questa altezza cronologica, l'intimo legame artistico tra i due giovani intellettuali, un sodalizio che sarà d'ispirazione per Boine fin dalla stesura dei suoi primi *Frantumi*.

Alla luce della sua personalissima concezione estetica, Boine, «sotto e prima della purezza espressiva formale, voleva sentire la pienezza e la ricchezza della vita morale: l'etica prima dell'estetica, l'umanità prima della bellezza, la vita prima delle impressioni», a tal punto che «l'estetica, la bellezza, le impressioni sono tali in quanto profondamente connaturate all'esperienza morale, dell'umano, del vitale che sono in noi e, attraverso di noi, nella storia» (Valli 1978, 321).

Leggendo Reborà, il critico ligure non fa altro che confermare ciò che convintamente ribadiva fin dagli esordi, i tratti personalissimi di un gusto letterario che aveva sostenuto con vigore sia nella polemica innescata dalla pubblicazione di un libro di Tommaso Gallarati Scotti (Gallarati Scotti 1911) sia nell'ambito del duro scambio di opinioni, apparso sulle colonne de *La Voce*, nientemeno che con Benedetto Croce, coraggiosamente accusato di essere incapace di schierarsi «per un assorbimento immediatamente statico dell'essenza di bellezza e di vita che è nell'opera d'arte» (Boine 1997, 20), testo letterario che è ormai inerme, nelle grinfie di una critica che «non ti fa penetrare nell'intimità organica» di esso (20).

Non sorprende, quindi, che l'avvicinamento tra Boine e Reborà sia stato da subito profondamente sentito, una vicinanza data da una comune sofferenza fisica ed esistenziale che condividevano con altri giovani intellettuali del tempo e che «non fu un atteggiamento, o peggio un alibi», ma che «fu un problema di coscienza, a volte un modo di vivere, la compagna inesorabile dei giorni inutile e delle notti insonni» (Valli 1978, 321).

Proprio nell'estate del 1914, il periodo delle prime letture boiniane dell'opera di Reborà, è chiaro come il critico ligure – soprattutto nella vasta corrispondenza che ci è giunta – manifesti distintamente un insopprimibile «accumulo di dolore, di questa crescente disperazione, di questo senso del vuoto, di questa irreparabile solitudine fino a quel sentirsi straccio dimenticato fuori della vita» (Valli 1978, 321)



che qualche mese dopo sfoceranno in quelle prose liriche dei *Frantumi*, nelle quali un critico dell'acutezza di Emilio Cecchi non tarderà a rilevare soluzioni stilistiche straordinariamente «accorate» (Boine 1972, 193-5). Sia Reborà che Boine sono alla ricerca in quei mesi di un linguaggio efficace per esprimere il dolore senza sfociare nella retorica, un metro concreto ed efficace per ordinare un'interiorità in tumulto esprimendone - non senza inevitabili contraddizioni e contrasti - l'essenza. Boine sente ormai la necessità di un'«obiettivazione descrittiva, che comporta quasi una volontà di sottrarsi alla sofferenza e al male di vivere» ricercando in «un ritmo elementare, martellante, perfino grossolano» (Valli 1978, 323) la via d'uscita del proprio ripiegamento interiore.

L'unica strada che gli appare percorribile è il frammento, un metro personalissimo e duttile che non può non nutrirsi delle numerosissime letture che il critico ligure aveva condotto nella sua precoce esperienza letteraria, avviata nel febbraio 1907 - sulle colonne della rivista di modernisti lombardi *Il Rinascimento* sotto la guida dell'amico Alessandro Casati - con la pubblicazione di un saggio su Miguel de Unamuno (Boine 1983, 345-51): ed è proprio l'indagine della presenza dei testi reboriani all'interno dei *Frantumi* di Boine a rivelare la profondità di un legame intellettuale sincero che va oltre la mera corrispondenza o un comune senso di appartenenza ad un periodo storico «che seppe, pur nella confusione dei tempi, porre con una vivacità e un'urgenza forse mai più ritrovate questioni tutt'altro che risolte e ancor oggi per vari aspetti irrinunciabili» (Bettinzoli 2002, 13).

Evidenti tracce reboriane sono riscontrabili già nella prima prosa lirica che andrà a costituire il corpus del *Frantumi*, uscita con il titolo complessivo di *Frammenti* sia nell'*Almanacco della Voce* sia - poco più tardi - nel numero di marzo de *La Riviera Ligure* (Orlando 2018, 135-60). Pur non possedendo alcun manoscritto, contrariamente a quanto accadrà per molte altre prose boiniane (si veda Boine 1998), è possibile datare il testo al novembre 1914 grazie a una lettera nella quale Giuseppe Prezzolini - probabilmente nella prima metà del mese - avvisa Boine di «aver ricevuto le sue bellissime pagine per l'almanacco» (Boine 1979, 394). Qualche settimana dopo, il 1° dicembre, l'autore chiede all'amico di restituirgli il manoscritto per apportare «qualche piccola correzione» (Boine 1971, 132), che, oltre a spiegare la disomogeneità delle due redazioni pubblicate, palesa già in questa fase quell'«irrisolta tensione che a volte conduce ad un'intricata proliferazione di varianti» (Bertone 1977, 3) di cui scrive Giorgio Bertone nel fondamentale *Per un'edizione critica dei Frantumi di Boine*, strumento insostituibile per mettere ordine nell'intricata storia editoriale dalla raccolta boiniana.

La collocazione dei *Frantumi* di Boine in un arco compreso tra la fine del 1914 e l'inizio del 1915 non è marginale, se si considera che

proprio questa fase della breve esistenza dell'autore ligure è tra le più importanti per delinearne il profilo letterario. Nel 1914, infatti, Boine prende definitivamente le distanze dalla redazione de *La Voce*, abbracciando l'ambizioso progetto editoriale di Mario Novaro che ne *La Riviera Ligure* intendeva, astenendosi da programmi e orientamenti di poetica uniformi (Puccini 1977, 208), assecondare in modo libero giovani collaboratori alla ricerca di un proprio indirizzo critico autentico e originale.

Nella medesima rivista di Oneglia, tra l'ottobre 1913 e il luglio 1914, era apparso anche il *Peccato*, unico romanzo scritto da Boine e tramite indispensabile nella comprensione dei successivi *Frantumi*. Nella prima metà del 1914, inoltre, l'autore ligure conduce alcuni studi sui testi di Nietzsche, «lettura tra le più ovvie negli anni della formazione» (Bettinzoli 2002, 25) sia di Boine che di Rebor, ma filosofo che finisce per lasciare numerose tracce concrete nell'opera di entrambi gli autori. Boine traduce, in particolare, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, lavoro inedito che si legge in un quaderno di appunti costituito da 184 pagine - interamente datato al 1914 - contenente in gran parte note filosofiche e appunti personali (Bertone 1978, 72). Infine, proprio nel mese di settembre 1914 e quindi nel periodo di stesura dei *Frammenti*, è collocabile il tumultuoso rapporto sentimentale tra l'autore e Eva Kühn, moglie di Giovanni Amendola (Boine 1983, XV), episodio che sembra avere riscontri nella decifrazione di alcune porzioni del testo.

La seconda metà del 1914 è quindi un crocevia di eventi ed esperienze chiave per delineare la poetica dell'autore ligure, contribuendo ad avvicinarlo a una lettura profondamente sentita della silloge poetica reboriana. In linea generale i *Frammenti* si presentano come un elenco ordinato e numerato di 53 porzioni testuali di varie dimensioni, oscillando dalla semplice frase retta da un singolo predicato a strutture più complesse, ma mai in grado di oltrepassare un'estensione di poche righe, che trattano il disagio esistenziale di un io poetico nell'affrontare le insidie tese da un presente che costantemente esclude il passato e le sue certezze dall'orizzonte dell'esistere. Se la coscienza tenta di aggrapparsi, fin dai primi versi, a labili appigli di carattere sensoriale, lessicale e numerico, vero motore del crollo di ogni certezza consolidata e della crisi del soggetto è l'attimo, vortice incontrollabile e distruttivo dell'esistenza. Il soggetto, incolpevole vittima dello scorrere del tempo e incapace di ancorarsi ad alcunché di stabile in un mondo che rapidamente si scrolla di dosso il passato, rovina in un abisso indeterminato e oscuro in una dimensione costantemente evocata da elementi legati a circolarità e rotolamento continui.

Si avverte da subito la stretta vicinanza con i *Frammenti lirici*, opera che ruota «attorno alle vicissitudini di un'impossibile conciliazione, di un dualismo che perennemente e dolorosamente risorge dalle proprie ceneri» scritta da un poeta che «urta di volta in volta contro

l'astrattezza e l'angustia di un'idea senza corpo né soffio vitale e la distruttività e la rapina di un divenire cieco e insensato» (Bettinzoli 2002, 17). Già nel primo dei *Frammenti*, sembra così nascondersi qualche riferimento alla poesia di Rebora:

1) Talvolta quando al tramonto passeggiavo stanco per Corso (ch'è vuoto), uno che incontro dice, forte, il mio nome e fa: «buona sera!» Allora d'un tratto, lì sul Corso ch'è vuoto, m'imbatto stupito alle cose d'ieri e sono pur io una cosa col nome. (Boine 2007, 47)

Se l'*incipit* non può che rimandare a celebri versi del *Pianissimo* di Sbarbaro (Sbarbaro 2001, 42, 52, 75, 81), altro autore letto nel medesimo periodo e recensito con entusiasmo ne *La Riviera Ligure* (Boine 1977, 382), l'atmosfera serale delle viuzze del borgo ricorda il Reboro del dodicesimo componimento dei *Frammenti lirici*:

Sgorga lucendo un ventilato ardore  
[...]  
Giù si dipana in ombra sulle vie,  
Dove assopito è il vorticoso squillo  
Fra chi va lento a digerire il giorno [...]  
Sguardo nel barlume chi cammina  
Per il corso che pullula luci (Rebora 1999, 35-6)

Anche se la probabile ispirazione comune ai due giovani autori è riscontrabile nel Baudelaire che percorre la «triste rue» ne *I sette vecchioni* e nel «vous cheminez [...] | à travers le chaos des vivantes cités» de *Le Vecchierelle* (Baudelaire 1999, 172), l'atmosfera nella quale si muovono i due protagonisti è indubbiamente affine e a tratti quasi sovrapponibile.

Nel corso della passeggiata, l'io lirico boiniano incontra una persona che lo saluta, ma l'autore si accorge che il soggetto che aveva di fronte si è irrimediabilmente dissolto, portando all'estremo la consapevolezza nicciana, letta in quei mesi in *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, che l'essere umano «deve avere e, di tempo in tempo impiegare, la forza di infrangere e di dissolvere un passato per poter vivere, e che ogni passato merita invero di essere condannato - giacché così vanno le cose umane» (Nietzsche 2009, 28). Boine risponde al conoscente con un perentorio «Fingo d'essere con te e non ho cuore a dirti d'un tratto: 'Non so chi tu sia!' Amico, in verità, non so chi tu sia» (Boine 2007, 47), un passo che sembra evocare un paio di versi del secondo dei *Frammenti lirici* reboriani:

Non vi conosco, non v'inghirlando  
Nell'ora che giunge e diletta  
Rimandando i consensi più in là! (Rebora 1999, 18)

Anche nel frammento successivo l'autore ligure insiste sul medesimo tema, virando però verso le torbide oscurità di un'atmosfera cupa e lugubre:

Mi fermi per via chiamandomi a nome, col mio nome di ieri. Ora cos'è questo spettro che torna (l'ieri nell'oggi) e questa immobile tomba del nome? (Boine 2007, 47)

Se certo è ancora Baudelaire con il suo *Revenant* a costituire il motivo di ispirazione maggiore di questa porzione testuale (Baudelaire 1999, 118-19), nitidamente caratterizzata da una figura che si materializza all'improvviso tra le nebbie serali di un borgo deserto, non può non sfuggire un punto di contatto con il venticinquesimo componimento della silloge reboriana:

Son dentro nella vita;  
Incertamente la memoria grava  
Il mucchio del passato,  
E preciso al suo luogo spietato  
Con paura e dolore il presente s'incasta. (Rebora 1999, 54-5)

Nelle vesti dell'ignoto, incrociato tra le vie del borgo deserto, è il passato che torna a presentarsi di fronte a un soggetto che si sente ormai imprigionato da questa rete che lo trattiene e lo logora. Proprio alla luce di questa metafora, va letto l'ottavo frammento boiniano, brevissima frase che ha il sapore definitivo della sentenza: «Trama tessuta, conti le fila della tua vita e nessuna è strappata» (Boine 2007, 48). Oltre a richiamare riflessioni già espresse dal ligure nel *Peccato*, dove la vita all'improvviso irrompe nella vicenda del protagonista strappandolo al giogo del passato (Boine 1983, 58), la porzione testuale sembra evocare Rebora che, nel sesto componimento dei *Frammenti lirici*, scrive:

Oh per l'umano divenir possente  
Certezza ineluttabile del vero,  
Ordisci, ordisci de' tuoi fili il panno  
Che saldamente nel tessuto è storia  
E nel disegno eternamente è Dio. (Rebora 1999, 26)

Sono le tracce di quella «improvvisa intensità vitale», di quell'imprevisto «afflusso di energie sovrabbondanti e ingovernabili» che «travolge nella sua piena il corso» (Bettinzoli 2002, 19) della vita apparentemente «monotona» (Rebora 1976, 19-20) del giovane professore milanese all'alba del 1914, rilevabili nell'intensità e nella potenza espressiva delle lettere che - specificamente in questo periodo - presentano spesso un linguaggio «convulso e febbricitante più di quanto non fos-

se già nelle consuetudini di uno scrittore per natura poco incline, sul piano stilistico, alla virtù della temperanza» (Bettinzoli 2002, 19).

Poco oltre, Boine torna sulla questione del passato con la rassicurante immagine della rotta tracciata dal comandante di una nave che si dirige con coraggio «ai ghiacci del Nord» (Boine 2007, 50), presto turbata da «bonaccie liscie del Cancro» che finiscono per avere il sopravvento, intrappolando l'imbarcazione in uno spettrale ed eterno dondolio degno de «les marais énormes» o delle «bonaces» del *Bateau Ivre* di Rimbaud (Rimbaud 2006, 145). L'io lirico boiniano non appare molto distante dal reboriano «pilota che ha perso la via» (Rebora 1999, 95), un soggetto incapace di agire che ricorda alcuni versi dell'ultimo componimento dei *Frammenti lirici*, porzione che - anche grazie a un sapiente utilizzo delle risorse foniche - trasmette il cadenzato e lento sciabordare sulla chiglia dell'imbarcazione da parte di un mare ormai quasi completamente calmo:

Son sponda per il mare:  
Altri assetti le navi,  
Altri spinga le prore,  
Altri diriga il viaggio,  
Altri tocchi le mete. (Rebora 1999, 134)

L'analisi minuziosa dei rimandi testuali presenti all'interno dei *Frammenti* di Boine consente di scandagliare alcuni dei motivi ispiratori della produzione frammentistica boiniana, scorgendo riferimenti nei quali - accanto a Baudelaire, Rimbaud e Sbarbaro - il ruolo delle poesie di Rebora non sembra essere marginale.

L'indagine qui proposta non si limita alla prima prosa lirica scritta da Boine, ma si può estendere ai testi immediatamente successivi. Un esempio in tal senso è offerto dal *Resoconto dell'escursione*, brano uscito nel medesimo fascicolo del marzo 1915 nel quale erano stati pubblicati i *Frammenti*. Contrariamente al primo testo, di questo ci resta una copia manoscritta (Boine 1998, 1-25) che tuttavia presenta profonde differenze con il testo a stampa, frutto dell'incessante e mai soddisfacente lavoro di revisione al quale Boine sottoponeva i propri lavori prima della definitiva pubblicazione. Il brano, più lineare e compatto del precedente, riscuote da subito un discreto successo tra gli amici e in particolare in Cecchi, che ne ravvisa una qualità maggiore dei pur elogiati *Frammenti* (Boine 1972, 150). Si tratta del racconto di una gita in montagna, realmente effettuata da Boine in compagnia di Mario Novaro e della sua famiglia sulle alture innevate di Ormea, esperienza coinvolgente che però, a causa della precaria salute fisica del giovane già minato dalla tubercolosi, sarà per lui alquanto faticosa. La semplice cronaca di una vicenda autobiografica assume, nello spiegarsi del testo, i caratteri di una vera e propria esperienza mistica, intrisa di simbologie, riferi-

menti ai testi sacri e vivaci immagini letterarie – consolidate nell’esperienza poetica di Boine – tra le quali non mancano alcuni celati spunti reboriani.

Fin dall’inizio, l’ascesa appare agli occhi di Boine irta di difficoltà e insidie. Il suo corpo, per nulla avvezzo a sopportare ore di cammino, sembra un mucchio d’ossa dolenti che ballano scomposte assecondando i graduali cedimenti delle giunture che le trattengono, un io lirico scaraventato nel cuore di una danza macabra avvolta nella soffice coltre della neve. Il sentiero s’inerpica accanto a un burrone con i suoi «mille metri a strapiombo su te e quelle rotte creste, muraglie del mondo, sul vetro verde, sul pungente ghiaccio» (Boine 2007, 54) di un’aria troppo fredda e umida per non impedire a Boine un’adeguata respirazione. Lo scorrere d’un funereo e «nero torrente» (54) trasmette una sensazione di vertigine che non può non ricordare alcuni versi del trentanovesimo componimento dei *Frammenti lirici*:

Il dolor viva come buona madre  
Che trae dal penar la sua speranza,  
Il dolor fiammi con la lanterna  
Che dal nostro cammin svela degli altri.  
Ciascun apra suo gorgo e lo fluisca  
Ruscello all’acqua altrui.  
[...]  
Ma prodigiosa è la tragica pena  
D’abissi e vertigini  
Di smarrimenti e lena. (Rebora 1999, 74)

La comune ricerca formale che ricade sull’uso insistito della consonante ‘r’ è comune ai due autori, a tal punto da ripresentarsi anche in passo successivo del *Resoconto* boiniano. La fase più critica dell’ascesa al monte non è ancora completamente alle spalle, e l’asperità del luogo si avverte in tutta la sua ostilità:

E dalla vitrea chiarezza degli spazi quella luna agghiacciata, quelle  
frecciate dell’Orsa! e quegli immobili gridi di creste che uno per  
uno e fin chissà dove, netti li conti, quegli artigli di rocce in ag-  
guato nella vastità così lucida e zitta! (Boine 2007, 59)

Ed è proprio qui che si legge, tra le righe, l’ennesimo riferimento dal gusto reboriano, segno di una vicinanza di rara intensità tra le soluzioni stilistiche esplorate dai due giovani autori:

Dall’assalto impennato in tormento  
Dalle tragiche catene  
[...]  
Con dure bocche in morsi di pietra,

[...]

Nei ghiacci protesi sui lividi artigli. (Rebora 1999, 128-9)

Di poco successivo al *Resoconto dell'escursione* è un'altra prosa lirica boiniana, uscita nella *Riviera ligure* dell'agosto 1915. Si tratta di *Delirii*, un testo più articolato e suddiviso in cinque sezioni intitolate *L'equivalente*, *Trasfigurazione*, *Idillio*, *Veggio al di là* e *Risveglio*. La ricerca artistica dell'autore ligure appare qui più matura, ispirata da una sofferenza fisica e interiore che finisce irrimediabilmente per marcare la sentita drammaticità di molti passi, come non tarderà a segnalare all'amico Cecchi in una lettera del 9 settembre 1915:

Quanto a quella febrilità dei 'Delirii' che ti piace, tenta anche me. Bisogna però soffrire molto, proprio realmente sdegnare il mondo così che l'anima fuggendo ne crei un altro di disperazione, perché ciò abbia consistenza. (Boine 1972, 167)

La prosa rivela effettivamente un'anima fortemente espressionista e, pur legandosi in modo stretto alla sofferta vicenda autobiografica dell'autore, non trascura continui riferimenti alla poesia simbolista, ai grandi maestri Baudelaire e Rimbaud e ai *Canti Orfici* di quel Dino Campana che, in una lettera del dicembre 1915, scriverà dei *Delirii* con vivace apprezzamento allo stesso Boine (Boine 1979, 519).

Tra i molti rimandi che, a una lettura attenta, si rintracciano nel testo, vi è anche una sottile vena reboriana che si svela fin dall'*incipit* del primo brano. L'io lirico è prigioniero di un'atmosfera cupa e tenebrosa, di una notte di nebbia nella quale «escono quatti gli spettri dal cimitero» che «lenti flottando con molli dita ungon fi febbre ogni via» (Boine 2007, 62), un'immagine che ricorda sì i baudelariani «ombres de la nuit» de *Le Revenant* (Baudelaire 1999, 118), i «peuples de l'histoire ancienne et moderne» che percorrono «le cimetière immense et froid» di *Un Gravure fantastique* (128), i «pâles habitants du voisin cimetière» di *Spleen* (132), i «démons malsains» de *Le crépuscule du soir* (180), gli «spectres baroques» che marcia-no «du même pas vers un but inconnu» ne *Le sept Vieillards* (166), ma anche alcuni versi reboriani del cinquantesimo componimento dei *Frammenti lirici*: «Sudavo eterne notti di paura | Nell'ascoltare il passo d'un fantasma» (Rebora 1999, 95). L'ambiente circostante si anima di allucinazioni e ombre che assomigliano a creature viscide e ributtanti che contribuiscono a rendere il luogo ancora più ostile. Se alberi e arbusti appaiono come «tentacolari meduse di vermini in sgusciamenti tetanici» (Boine 2007, 64), le rogge sono «fiotti liquefatti di purulenza carnosa» (64) e le case sono «anatomie di flaccidi muscoli» (64), lo stesso soggetto appare come «un gonfio cadavere con ripugnevoli macchie pel viscidume del corpo» (64), un *topos* caratteristico «della retorica della poesia scapigliata» (Carnero 2007,

487) che al contempo svela alcuni spunti reboriani. Le «ripugnevoli macchie» dei *Delirii* (Boine 2007, 64) ricordano «le rogne» lavate via dalla pelle dei «morti viventi» nel componimento LXIX dei *Frammenti lirici* (Rebora 1999, 126), mentre nel «dissoluto carname» (Boine 2007, 65) che costituisce il corpo dell'io lirico boineiano non è difficile scorgere il «carname riverso» della sessantasettesima poesia della silloge reboriana (Rebora 1999, 122). L'ambiente urbano, trasfigurato e ostile, si anima di carri lenti e dall'incedere ipnotico, che procedono con i versi gutturali dei cocchieri e con uno sbatacchiare (Boine 2007, 65) che ricorda analoghe atmosfere del trentaseiesimo componimento dei *Frammenti lirici*:

Risbaldiscono i passanti,  
Schìoccano i cavallanti  
Dei carri nei mozzi sonanti. (Rebora 1999, 70)

Poco oltre, nella porzione testuale intitolata *Trasfigurazione*, sono i «minacciosi pennacchi» dei «quattro questi cipressi del Monte Calvario» (Boine 2007, 67) ad annerire l'aria con la loro austera presenza, decisamente simili agli alberi che svettano nel cinquantesimo dei *Frammenti lirici*: «Quassù fra proni tetti | Aspri cipressi nereggiano» (Rebora 1999, 94). Versi, questi ultimi, che hanno il sapore luttuoso della premonizione: poco più tardi, la guerra sconvolgerà i destini dell'Europa, fagocitando Rebora in quell'esperienza «orrenda e necessaria» (Rebora 2004, 255) che sarà per lui «l'inizio del suo sfacelo interiore e fisico» (Cicala-Rossi 2015, 141). Dopo un'esperienza bellica vissuta «in modo quasi totalmente indiretto» (Orlando 2015, 243), il 1917 sarà per Boine l'anno fatidico della morte, sopraggiunta a Porto Maurizio quando l'autore non ha ancora compiuto trent'anni.

Esperienze artistiche e intellettuali apparentemente lontane, quindi, ma che – all'interno della produzione frammentistica boiniana – è possibile riscoprire straordinariamente affini. La presenza di frequenti punti di contatto tra le prose liriche boiniane e la poesia di Clemente Rebora consente di ipotizzare come la vicinanza umana e intellettuale tra i due autori sia tale da riscontrare soluzioni simili in testi strutturalmente diversi. La comunanza di intenti e spesso un *corpus* di letture simili, e a tratti sovrapponibili, pongono i due nella medesima direzione, ovvero nel tentativo – mai sopito – di trovare un'espressione al proprio sentire, al proprio dolore, al proprio desiderio di rendere comunicabile e trasmissibile la propria esperienza esistenziale che «fa tutt'uno con la sua autenticità, con il suo essere scritta nel sangue di una contraddizione, sofferta senza perdono, senza indulgere a provvidenziali scappatoie e uscite di sicurezza» (Bettinzoli 2002, 17).



## Bibliografia

- Baudelaire, C. (1999). *I Fiori del Male*. A cura di L. De Nardis. Milano: Feltrinelli.
- Benvenuto, A. (1986). «La critica come genere letterario. 'Plausi e botte' di Giovanni Boine». *Primo Novecento. Saggi su Giovanni Boine e Piero Jahier*. Napoli: Loffredo, 47-75.
- Bertone, G. (1978). «Gli inediti. Dall'autoritratto intellettuale e psicologico alla ricerca di una forma ritmica». Contorbia, F. (a cura di), *Giovanni Boine = Atti del convegno nazionale di studi* (Imperia, 25-27 novembre 1977). Genova: il Melangolo, 67-107.
- Bettinzoli (2002). *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora. 1913-1920*. Venezia: Marsilio.
- Boine, G. (1972). *Carteggio II. Giovanni Boine – Emilio Cecchi (1911-1917)*. A cura di M. Marchione; S.E. Scalia. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Boine, G. (1977). *Carteggio III. Giovanni Boine – Amici del Rinnovamento (1905-1917)*. A cura di M. Marchione; S.E. Scalia. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Boine, G. (1979). *Carteggio IV. Giovanni Boine – Amici della 'Voce' – Vari (1904-1917)*. A cura di M. Marchione; S.E. Scalia. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Boine, G. (1983). *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*. A cura di D. Puccini. Milano: Garzanti.
- Boine, G. (1997). *L'esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e di letteratura*. A cura di G. Benvenuti; F. Curi. Bologna: Pendragon.
- Boine, G. (1998). *Frantumi. I materiali preparatori*. A cura di L. Gatti. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Boine, G. (2007). *Frantumi*. A cura di V. Pesce. Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Carnero, R. (a cura di) (2007). *La poesia scapigliata*. Milano: Rizzoli.
- Cicala-Rossi (2015). «Lazzaro in guerra. Esperienza e trasfigurazione della trincea in Clemente Rebora (con frammenti inediti)». *Cuadernos de Filología Italiana*, 22, 137-54.
- Gallarati Scotti, T. (1911). *Storie dell'amor sacro e dell'amor profano*. Milano: Treves.
- Orlando, E.R. (2015). «L'esperienza della Grande Guerra in Giovanni Boine». *Rappresentazioni della Grande Guerra = Atti delle Rencontres de l'Archet* (Morgex, 15-20 settembre 2014). Morgex: Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus», 243-9.
- Orlando, E.R. (2018). «I Frammenti di Giovanni Boine». Pradel, S.; Tirinanzi De Medici, C. (a cura di), *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*. Trento: Università degli Studi di Trento, 135-59.
- Puccini, D. (1978). «Boine e la 'Riviera Ligure'». Contorbia, F. (a cura di), *Giovanni Boine = Atti del convegno nazionale di studi* (Imperia, 25-27 novembre 1977). Genova: il Melangolo, 207-19.
- Ramat, S. (2002). «La poesia di Rebora nel giudizio dei suoi primi lettori». *I passi della poesia. Argomenti di un secolo finito*. Novara: Interlinea, 47-65.
- Rebora (1976). *Lettere I (1893-1930)*. A cura di M. Marchione. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Rebora, C. (1999). *Le poesie (1913-1957)*. A cura di G. Mussini; V. Scheiwiller. Milano: Garzanti.
- Rimbaud, A. (2006). *Opere*. A cura di D. Grange Fiori. Milano: Mondadori.
- Sbarbaro, C. (2001). *Pianissimo*. A cura di L. Polato. Venezia: Marsilio.
- Valli, D. (1978). «I 'Frantumi' e la tecnica del frammento». Contorbia, F. (a cura di), *Giovanni Boine = Atti del convegno nazionale di studi* (Imperia, 25-27 novembre 1977). Genova: il Melangolo, 319-30.



«L'umanesimo della parola»

Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli

a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

# Da *Amers* di Saint-John Perse

## Brani e note da una traduzione *in fieri* del poema

Federico Pietrobelli

**Abstract** Excerpts from a translation in progress of *Amers* by Saint-John Perse. Notes on the translation of *Amers*. Notes on the poetics of Saint-John Perse. Notes on the theory of language.

**Keywords** Saint-John Perse. *Amers*. Translation. Poetry. Theory of language.

superius, ordine essenziali, totum inest et totum est  
extra suum inferius.

essenzialmente, il superiore è tutto dentro e tutto  
fuori il suo inferiore.

Meister Eckhart, *Expositio libri Genesis* 1, II, 61

Es ist eine wunderliche Sache, dass ein Ding aus-  
fließt und doch innen bleibt. Dass das Wort aus-  
fließt und doch innen bleibt, das ist gar wunderbar.  
È cosa mirabile che qualcosa fluisca all'esterno e  
tuttavia permanga all'interno. Che la parola fluisca  
all'esterno e tuttavia permanga all'interno è davve-  
ro meraviglioso.

Meister Eckhart, *Deutsche Predigten* 30

Per il parlante, il superiore è la parola, *che fluisce all'esterno e tut-  
tavia permane all'interno*. Sul superiore, che è *tutto dentro e tutto  
fuori il suo inferiore*, l'inferiore non ha potere, solo può cercare di

comprenderlo. Perciò la parola non si mercanteggia come se essa appartenesse a qualcuno e questi avesse il potere di serbarla per sé o separarsene offrendola. Non v'è scambio né proprietà della parola, ma eredità e comunione. Essenzialmente ogni immagine, ogni idea dell'uno è dell'altro se comunicata ossia posta in comunione, perché la *comunicazione* è, nel penetrare del suo etimo, una *comunione*, la quale è a sua volta, passivamente, indistinzione dei soggetti che a essa partecipano, tanto quanto, attivamente, unione degli stessi soggetti. Nel mondo della coscienza e del continuo, di cui la parola è l'espressione più lontana e alta, le posture mentali che ci fanno dire *io* e *tu* hanno sussistenza esclusivamente analitica. Sono distinzioni necessarie alla dialettica e alla logica, che segnano un passo, forse il primo, ma solo uno, nel cammino senza orizzonte della conoscenza.

È la parola stessa a rivelarcelo. La parola è un unico evento che ha luogo in più menti, che si fanno *una* nell'uno che è l'evento della parola. Uno perché l'evento del dire è coincidente con quello dell'ascoltare. La parola è simultanea in chi parla e in chi ascolta. Nemmeno la mia parola esiste se a essa non presto ascolto: la parola è *tutta dentro e tutta fuori*, sicché possa dirla e ascoltarla, simultaneamente. Né esiste la parola altrui se non posso dirla: essa è *tutta fuori e tutta dentro*, sicché possa ascoltarla e dirla, simultaneamente. Così la parola che viene da molto dentro è quella che fluisce molto fuori, ed è quella che necessita dell'ascolto più penetrante, essendo la parola più lontana e intima.

È a questa *cosa mirabile* che tenta di esercitare la poesia di Saint-John Perse: «*Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais l'éclat*», «Mi hanno chiamato l'Oscurò e abitavo il fulgore» scrive il Poeta in un nodo cruciale per la trama del suo poema *Amers*,<sup>1</sup> dove vengono a intrecciarsi motivi personali, la supposta impenetrabilità razionale dei suoi scritti, con motivi storici, l'oscurità addebitata alla poesia moderna, insieme a motivi propriamente poetici: la parola è luce, la stessa che in natura ci viene da distanze siderali.

*Amers* è un grande poema diviso in canti affidati per invenzione drammatica a un recitante, a dei cori, a delle *personae*, concorrenti a comporre un unitario «verbal rite»<sup>2</sup> od oratorio in onore del mare, con voce che abbracciando tutto diviene immagine del mare stesso. E gli *amers* sono i *segnali di mare*,<sup>3</sup> lumi per i naviganti, mede o dromi; ma è anche l'aggettivo *amari*, in cui, come in italiano, risuona il vocativo *ah mari*.

<sup>1</sup> Saint-John Perse, *Amers*. Una buona biografia di St.-J. Perse in italiano è offerta da J. Gardes, *Vita di Alexis Léger/Saint-John Perse*, in St.-J. Perse 2016.

<sup>2</sup> Auden 1955, in *The Shield of Achilles*. Poesia dedicata ad Alexis Léger, *alias* Saint-John Perse.

<sup>3</sup> È questo il titolo dell'onesta traduzione di *Amers* offerta da R. Lucchese, in St.-J. Perse 1969.

Ci avventuriamo a offrire alcuni brani di una traduzione *in fieri* di *Amers*.<sup>4</sup> Opera in cui massimamente, per Saint-John Perse, la progressione epica cerca sfogo nell'inno e nella lode. Lode al Mare, mare moderno cioè esplorabile e desiderabile, quale lavacro di rigenerazione, *topos* di morte e amore, arena di rischi e di gioie. È sempre vero che *caelum non animus mutant qui trans mare currunt* - ma se il mare fosse lo stesso *animus*? Tale è la chiave di *Amers*: il mare è immagine della coscienza, nel suo abbraccio alla terra storicizzata degli uomini, al luogo in cui la loro eredità fenotipica e genotipica è garantita. Coscienza lodata e lodante, attraverso personaggi e cori nominati come in un atto teatrale, a prendere parte al rito verbale che è il poema, con un espediente che testimonia del luminoso classicismo di Saint-John Perse: si dà distanza artistica tra opera e io. Non è l'io che parla. L'opera manifesta ciò a cui l'io, nel suo studio drammatico, dà voce. A chi dà voce, chi parla dunque? Ovviamente il Mare ovvero la coscienza, che si sarebbe tentati di chiamare anche *Logos*, o *Sé*. Una coscienza che si incarna fra l'altro, ed è questo uno degli apici espressivi del Francese, nel Poeta stesso: anche il Poeta è un personaggio che agisce con gli altri per il bene del dramma.

Distanziamento, oggettivazione, forma, proprio laddove saremmo pronti a vedere ammasso di immagini in libertà. Invece il flusso espressivo è canalizzato in un letto innologico. Lo spaesamento nel seguire il dettato di Saint-John Perse è spesso provocato da una sorta di inversione nel rapporto tra diffrazione e illuminazione poetiche: il momento gnomico, luminoso, viene a concludere e non ad aprire il prisma di metafore e immagini che lo incarnano, prefiguranti così la realtà logica che le ha convocate. Sincronicamente invece un'altra similitudine, cinetica stavolta, ci dà conto di questo *provocare* poetico: quella di una forza centrifuga, apparente, dell'impressione, e di una forza centripeta, reale, della lode. Più il Poeta espande il mondo apparente dell'impressione per adunare creature di ogni ordine e specie, più il pensiero si fa stringente, reale ma inapparente, della loro remota perché intima unità. Unità che è la fonte stessa della lode. È questo anelito al legame che rende il versetto di Saint-John Perse inconfondibile con la muta di lasse in fuga del Novecento occidentale. Esplorare è possibile solo laddove si abbia un luogo proprio, da cui partire e a cui tornare. Nel caso del Poeta, questo luogo è la parola, una parola che persista nel legare alla propria radice logica, al *Logos* che era in principio, le avventure plurime e disarticolate di cui si fa testimone.

<sup>4</sup> Gli originali sono tratti da St.-J. Perse 1972.

Che la poesia viva di occasioni è forse vero, ma per la coscienza, l'occasione è il mondo; come per la psiche l'occasione è l'esistenza corporea. Altrimenti detto l'occasione, per ciò che è immortale, è l'esperienza mortale. Gli spazi evocati e testuali in Saint-John Perse sono tipici di un instancabile nomade terracqueo quale egli fu, nelle vesti di esiliato, proscritto, conquistatore, nelle vesti di Odisseo, Enea, Giasone, e con il rovello che sempre manca al vacanziero e che solo importa al pellegrino: trovare nel diverso l'uguale, trovare le *correspondances*. In fondo questo gusto di Saint-John Perse per la dilatazione e la meticolosità descrittive, che si pasce di vocabolari tecnici, evocando enciclopedicamente il creato, viene a comporre un sogno primevo, l'arabesco in cui natura e cultura si confondono. Così l'uomo tesse con le creature il proprio ambiente, né selva né piazza, bensì giardino. Così l'arte, lontana dal giardino, attraverso un insonne raffinamento, tenta di esprimere il punto di indifferenza tra cultura e natura, quel punto in cui si colloca, sempre possibile e mai data perché interiore, l'antropogenesi stessa. Ostinatamente Saint-John Perse ci invita a vedere nella terra un testo e nel testo una terra.

Questo invito che è *Amers* comincia da un'*Invocazione*, perché il Mare ascolti e partecipi al canto degli uomini. Si prosegue con delle *Strofe* (secondo etimo, «evoluzioni del coro attorno all'altare»,<sup>5</sup> l'altare, è fatto pensare, del Verbo) in cui compaiono, su un fondale che è una città rivierasca,<sup>6</sup> figure definite di un dramma indefinito: le Tragedianti, le Patrizie, una ragazza tra i Preti, una ragazza-Poesia, un Comandante d'astri e di navigazione,<sup>7</sup> uno Straniero, donne e uomini che cantano di addii e di rinnovamenti, di maestà perdute e di presagi per il risollevarsi della parola e dell'intelligenza umane; e infine, e culminante, una coppia di Amanti,<sup>8</sup> che dai vascelli con cui hanno lasciato la città, prendono il largo nel loro sogno, cantando l'una all'altro il proprio desio: echeggia il *Cantico dei Cantici* in questa *ars amandi* memore di una stagione cavalleresca, insomma cristiana, in cui Amato e Amata, Mare e Terra, intonano mutue lodi nell'aurora dell'unione delle psiche, nel crepuscolo della separazione dei corpi, per le *cerche* solitarie di entrambi. Un *Coro* finale raccoglie anonimamente le comparse e le genti in un'ubiqua comunione di acqua e canto, dove il Poeta figura quale Corifeo.<sup>9</sup> L'uscita di scena è affidata a una *Dedica*:<sup>10</sup> è meriggio, quel meriggio che «in

5 St.-J. Perse 1972, *Note pour un écrivain suédois, sur la thématique d'Amers* (traduzione nostra).

6 Vedi il brano *STROFA I*, 4.

7 Vedi il brano *STROFA II*.

8 Vedi il brano *STROFA IX (I, II)*.

9 Vedi il brano *CORO*, 5.

10 Vedi il brano *DEDICA*.

fuoco ricrea | il mare, il mare, sempre rinnovato»,<sup>11</sup> è il tempo dello scintillio sulle acque, è l'ora in cui «l'uomo dalla maschera d'oro si spoglia del suo oro in onore del mare». L'oro dell'uomo e del mare è riconosciuto uno nella luce del sole. L'uomo non ha più bisogno di vestirsene, conscio, dopo il lungo viaggio in poesia, questa maschera d'oro, che la luce non è altrove né può essere indossata, se solo la luce riconosce la luce.

---

**11** Valéry 1957 (I, vv. 3-4) : *Cimetière Marin* (traduzione nostra).

**Brani da *Amers*****STROPHE I, 4**

*Tu t'en venais, rire des eaux, jusqu'à ces aîtres du terrien.*

*Au loin l'averse traversée d'iris et de faucilles lumineuses s'ouvrait la charité des plaines ; les porcs sauvages fouillaient la terre aux masques d'or ; les vieillards attaquaient au bâton les vergers ; et par-dessus les vallons bleus peuplés d'aboies, la corne brève du messier rejoignait dans le soir la conque vaste du mareyeur... Des hommes avaient un bruant jaune dans une cage d'osier vert.*

*Ah ! qu'un plus large mouvement des choses à leur rive, de toutes choses à leur rive et comme en d'autres mains, nous aliénât enfin l'antique Magicienne : la Terre et ses glands fauves, la lourde tresse circéenne, et les rousseurs du soir en marche dans les prunelles domestiques !*

*Une heure avide s'empourprait dans les lavandes maritimes. Des astres s'éveillèrent dans la couleur des menthes du désert. Et le Soleil du pâtre, à son déclin, sous les huées d'abeilles, beau comme un forcené dans les débris du temple, descendit aux chantiers vers les bassins de carénage.*

*Là s'avaient, parmi les hommes de labour et les forgerons de mer, les étrangers vainqueurs d'énigmes de la route. Là s'échauffait, avant la nuit, l'odeur de vulve des eaux basses. Les feux d'asile rougeoyaient dans leurs paniers de fer. L'aveugle décelait le crabe des tombeaux. Et la lune au quartier des pythonisses noires*

*Se grisait d'aigres flûtes et de clameurs d'étain : « Tourment des hommes, feu du soir ! Cent dieux muets sur leurs tables de pierre ! Mais la mer à jamais derrière vos tables de famille, et tout ce parfum d'algue de la femme, moins fade que le pain des prêtres... Ton cœur d'homme, ô passant, campera ce soir avec les gens du port, comme un chaudron de flammes rouges sur la proue étrangère. »*

*Avis au Maître d'astres et de navigation.*



## STROFA I, 4

Te ne venivi, ridere delle acque, fino a questi sagrati dell'entroterra.

Lontano il rovescio trafitto d'iridi e falci luminose si apriva la carità delle pianure; maiali selvatici grufolavano sulla terra dalle maschere d'oro; vegliardi battevano coi bastoni i frutteti; e al di sopra delle valli azzurre popolate di latrati, il breve corno del capo delle messi raggiungeva, nella sera, la vasta conca del pescaiolo... Degli uomini tenevano uno zigolo giallo in una gabbia verde di vimini.

Ah! che un movimento più largo delle cose alla loro riva, di tutte le cose alla loro riva e come in altrui mani, ci alienasse infine l'antica Maga: la Terra e le sue ghiande fulve, la greve treccia circeide, e i rossori della sera in marcia nelle pupille domestiche.

Un'avida ora s'imporporava nelle lavande selvatiche. Astri si destarono nel color di menta del deserto. E il sole del pastore al suo declino, nel ronzio delle api, bello come un forsennato tra le macerie del tempio, scendeva per i cantieri verso i bacini di carenaggio.

Lì si sborniarono, tra uomini di fatica e febbri di mare, gli stranieri vincitori di enigmi della strada. Lì si scaldava, innanzi la notte, l'odor di vulva delle acque basse. Lumi di ospizio rosseggiavano nei loro cesti di ferro. Il cieco svelava il granchio delle tombe. E la luna nel sobborgo delle pitonesse nere

S'inebriava di flauti striduli e clamori di stagno: «Tormento degli uomini, lume della sera! Cento dèi muti sulle tavole di pietra! Ma il mare per sempre oltre le vostre tavole di famiglia, e tutto il profumo d'alga della donna, meno insipido del pane dei preti... Il tuo cuore d'uomo, o passante, si accamperà stasera con la gente del porto, come un paiolo di fiamme rosse sulla prora straniera.»

Avviso al Comandante d'astri e di navigazione.

## STROPHE II

*Du Maître d'astres et de navigation :*

[...]

« Révérence à ton dire, Pilote. Ceci n'est point pour l'œil de chair,  
 « Ni pour l'œil blanc cilié de rouge que l'on peint au plat-bord des  
 vaisseaux. Ma chance est dans l'adulation du soir et dans l'ivresse  
 bleu d'argus où court l'haleine prophétique, comme la flamme de  
 feu vert parmi la flore récifale.

« Dieux ! nul besoin d'arômes ni d'essences sur les réchauds de  
 fer, à bout de promontoires,

« Pour voir passer avant le jour, et sous ses voiles déliés, au pas  
 de sa féminité, la grande aube délienne en marche sur les eaux...

« - Toutes choses dites dans le soir et dans l'adulation du soir.

« Et toi qui sais, Songe incréé, et moi, créé, qui ne sais pas,  
 que faisons-nous d'autre, sur ces bords, que disposer ensemble nos  
 pièges pour la nuit ?

« Et Celles qui baignent dans la nuit, au bout des îles à rotondes,

« Leurs grandes urnes ceintes d'un bras nu, que font-elles  
 d'autre, ô pieuses, que nous-mêmes ?... Ils m'ont appelé l'Obscur  
 et j'habitais l'éclat ».

## STROFA II

Dal Comandante d'astri e di navigazione:

[...]

«Riverenza al tuo dire, o Pilota. Né ciò è per l'occhio di carne,  
Né per l'occhio bianco ciliato di rosso dipinto sulla frisata dei  
vascelli. La mia sorte è nell'adulazione della sera e nell'ebbrezza  
azzurro d'argento su cui corre l'alito profetico, come la fiamma ver-  
de tra la flora costiera.

Dèi! Nessun bisogno di aromi o di essenze sui fornelli di ferro  
in capo ai promontori

Per vedere passare innanzi il giorno, e sotto la sua apertura ve-  
lica, al passo della sua femminilità, l'alba deliaca in marcia sul-  
le acque...

- Tutte cose dette nella sera e nell'adulazione della sera.

E tu che sai, Sogno increato, ed io, creato, che non so, che altro  
facciamo su queste rive, se non disporre insieme le nostre trappo-  
le per la notte?

E Quelle che immergono nella notte, in capo alle cupole delle isole,

Le loro grandi urne cinte con braccio nudo, che fanno, o devote, di  
diverso da noi?... Mi hanno chiamato l'Oscuro e abitavo il fulgore.»

## STROPHE IX (I, II)

*Amants, ô tard venus parmi les marbres et les bronzes, dans l'al-  
longement des premiers feux du soir,  
Amants qui vous taisiez au sein des foules étrangères, Vous té-  
moignerez aussi ce soir en l'honneur de la Mer :*

## I

*...Étroits sont les vaisseaux, étroite notre couche.  
Immense l'étendue des eaux, plus vaste notre empire  
Aux chambres closes du désir.*

*Entre l'Été, qui vient de mer. À la mer seule, nous dirons  
Quels étrangers nous fûmes aux fêtes de la Ville, et quel astre  
montant des fêtes sous-marines  
S'en vint un soir, sur notre couche, flairer la couche du  
divin.*

*En vain la terre proche nous trace sa frontière. Une même vague  
par le monde, une même vague depuis Troie  
Roule sa hanche jusqu'à nous. Au très grand large loin de nous  
fut imprimé jadis ce souffle...  
Et la rumeur un soir fut grande dans les chambres : la mort elle-  
même, à son de conques, ne s'y ferait point entendre !*

*Aimez, ô couples, les vaisseaux ; et la mer haute dans les  
chambres !  
La terre un soir pleure ses dieux, et l'homme chasse aux bêtes  
rousses ; les villes s'usent, les femmes songent... Qu'il y ait tou-  
jours à notre porte  
Cette aube immense appelée mer - élite d'ailes et levée d'armes,  
amour et mer de même lit, amour et mer au même lit —*

*et ce dialogue encore dans les chambres :*

## II

## 1 —

*« ...Amour, amour, qui tiens si haut le cri de ma naissance,  
qu'il est de mer en marche vers l'Amante ! Vigne foulée sur toutes  
grèves, bienfait d'écume en toute chair, et chant de bulles sur les  
sables... Hommage, hommage à la Vivacité divine !*

## STROFA IX (I, II)

Amanti, o tardovenuti tra i marmi ed i bronzi, nell'allungamento dei primi lumi della sera,  
Amanti che tacevate in mezzo alle folle straniere,  
Voi anche stasera testimonierete in onore del Mare:

## I

...Stretti sono i vascelli, stretto il nostro letto,  
Immensa la distesa delle acque, più vasto il nostro impero  
Nelle camere chiuse del desio.

Entra l'Estate, che viene dal mare. Al mare solo noi diremo  
Quali stranieri fummo alle feste cittadine, e quale astro dalle  
feste sottomarine  
Salì un giorno al nostro letto, a odorare il letto del divino.

Invano la terra vicina ci segna la sua frontiera. Una stessa onda  
da attraverso il mondo, la stessa onda fin da Troia

Rotola la sua anca fino a noi. Così al largo lontano da noi fu impresso un tempo questo soffio...

E il vocio una sera fu alto nelle camere: la morte stessa, a suon di conche, non si farebbe udire!

Amate, o coppie, i vascelli, e il mare alto nelle camere.

La terra piange una sera i suoi dèi, e l'uomo va a caccia di belve rosse; le città si usurano, le donne sognano... Che sempre vi sia alla nostra porta

Quest'alba immensa chiamata mare - fior fiore d'ali e levata d'armi, amore e mare di stesso letto, amore e mare nello stesso letto -

e questo dialogo nelle camere ancora:

## II

1 —

«...Amore, che tanto in alto reggi il grido della mia nascita, amore, quanto mare è in marcia incontro all'Amata! Vigna pigiata su ogni riva, beneficio di schiuma in ogni carne, e canto di bolle sulle sabbie... Omaggio alla Vivacità divina!

« Toi, l'homme avide, me dévêts : maître plus calme qu'à son bord le maître du navire. Et tant de toile se défait, il n'est plus femme qu'agrée. S'ouvre l'Été, qui vit de mer. Et mon cœur t'ouvre femme plus fraîche que l'eau verte : semence et sève de douceur, l'acide avec le lait mêlé, le sel avec le sang très vif, et l'or et l'iode, et la saveur aussi du cuivre et son principe d'amertume — toute la mer en moi portée comme dans l'urne maternelle...

« Et sur la grève de mon corps l'homme né de mer s'est allongé. Qu'il rafraîchisse son visage à même la source sous les sables ; et se réjouisse sur mon aire, comme le dieu tatoué de fougère mâle... Mon amour, as-tu soif ? Je suis femme à tes lèvres plus neuve que la soif. Et mon visage entre tes mains comme aux mains fraîches du naufrage, ah ! qu'il te soit dans la nuit chaude fraîcheur d'amande et saveur d'aube, et connaissance première du fruit sur la rive étrangère.

« J'ai rêvé, l'autre soir, d'îles plus vertes que le songe... Et les navigateurs descendent au rivage en quête d'une eau bleue ; ils voient - c'est le reflux - le lit refait des sables ruisselants : la mer arborescente y laisse, s'enlisant, ces pures empreintes capillaires, comme de grandes palmes suppliciées, de grandes filles extasiées qu'elle couche en larmes dans leurs pagnes et dans leurs tresses dénouées.

« Et ce sont là figurations du songe. Mais toi l'homme au front droit, couché dans la réalité du songe, tu bois à même la bouche ronde, et sais son revêtement punique : chair de grenade et cœur d'oponce, figue d'Afrique et fruit d'Asie... Fruits de la femme, ô mon amour, sont plus que fruits de mer : de moi non peinte ni parée, recois les arrhes de l'Été de mer... »

## 2 —

«...Au cœur de l'homme, solitude. Étrange l'homme, sans rivage, près de la femme, riveraine. Et mer moi-même à ton orient, comme à ton sable d'or mêlé, que j'aille encore et tarde, sur ta rive, dans le déroulement très lent de tes anneaux d'argile - femme qui se fait et se défait avec la vague qui l'engendre...

« Et toi plus chaste d'être plus nue, de tes seules mains vêtue, tu n'es point Vierge des grands fonds, Victoire de bronze ou de pierre blanche que l'on ramène, avec l'amphore, dans les grandes mailles chargées d'algues des tâcherons de mer ; mais chair de femme à mon visage, chaleur de femme sous mon flair, et femme qu'éclairie son arôme comme la flamme de feu rose entre les doigts mi-joints.

Tu, l'uomo avido, mi svesti: più calmo comandante che il comandante sulla sua nave. E tanta tela si disfa, e non v'è più donna che accolta. Si apre l'Estate, che vive di mare. E il cuore mio ti apre donna più fresca dell'acqua verde: semenza e linfa di dolcezza, acido mischiato a latte, sale con sangue forte, l'oro e lo iodio, sapor di rame e il suo principio di amaro - tutto il mare portato in me come nell'urna materna...

E sulla riva del mio corpo, l'uomo nato dal mare si è disteso. Si rinfreschi il volto alla fonte stessa sotto le sabbie; e gioisca, sul mio dominio, come il dio tatuato di felci maschio... Mio amore, hai sete? Donna sono alle tue labbra più nuova della sete. E il mio volto fra le tue mani come in quelle fresche del naufragio, ah! nella calda notte ti sia freschezza di mandorla e sapore d'alba, e conoscenza originaria del frutto sulla riva straniera.

Ho avuto un sogno, l'altra sera, d'isole più verdi del sogno... E i naviganti scendono a riva in cerca di un'acqua azzurra; vedono - è il riflusso - il letto rifatto delle sabbie grondanti: sprofondando il mare arborecente lascia queste pure impronte capillari, come alte palme suppliziate, o lunghe ragazze estasiare, che corica in lacrime nei loro parei e nelle trecce sciolte.

E sono figurazioni del sogno. Ma tu, l'uomo dalla fronte retta, coricato nella realtà del sogno, bevi dalla stessa bocca tonda, e sai il suo rivestimento punico: polpa di melagrana e cuore d'opuntia, fico d'Africa e frutto d'Asia... Frutti di donna, amore, sono più di frutti di mare: da me disadorna, e non dipinta, ricevi le arce dell'Estate di mare...»

## 2 —

«...Nel cuore d'uomo, solitudine. Strano, l'uomo, senza riva, accanto alla donna, rivierasca. E mare io stesso al tuo oriente, come mischiato alle tue sabbie d'oro, che vada ancora e che tardi, sulla tua sponda, nel lentissimo svolgersi dei tuoi anelli di argilla - donna che si fa e si sfa nell'onda che la genera...

E tu più casta di essere più nuda, vestita delle tue sole mani, tu non sei Vergine di alti fondi, Vittoria di bronzo o pietra bianca che si tragga, assieme all'anfora, in grandi maglie colme d'alghe dei cottimisti di mare; ma carne di donna sul mio volto, calore di donna al mio fiuto, e donna che nel suo aroma si rischiara, come la fiamma rosa fra le dita semigiunte.

« Et comme le sel est dans le blé, la mer en toi dans son principe, la chose en toi qui fut de mer, t'a fait ce goût de femme heureuse et qu'on approche... Et ton visage est renversé, ta bouche est fruit à consommer, à fond de barque, dans la nuit. Libre mon souffle sur ta gorge, et la montée, de toutes parts, des nappes du désir, comme aux marées de lune proche, lorsque la terre femelle s'ouvre à la mer salace et souple, ornée de bulles, jusqu'en ses mares, ses marmes, et la mer haute dans l'herbage fait son bruit de noria, la nuit est pleine d'éclosions...

« Ô mon amour au goût de mer, que d'autres paissent loin de mer l'églogue au fond des vallons clos - menthes, mélisse et mélilot, tièdeurs d'alyse et d'origan - et l'un y parle d'abeillage et l'autre y traite d'agnelage, et la brebis feutrée baise la terre au bas des murs de pollen noir. Dans le temps où les pêches se nouent, et les liens sont triés pour la vigne, moi j'ai tranché le nœud de chanvre qui tient la coque sur son ber, à son berceau de bois. Et mon amour est sur les mers et ma brûlure est sur les mers !...

« Étroits sont les vaisseaux, étroite l'alliance ; et plus étroite ta mesure, ô corps fidèle de l'Amante... Et qu'est ce corps lui-même, qu'image et forme du navire ? nacelle et nave, et nef votive, jusqu'en son ouverture médiane ; instruit en forme de carène, et sur ses courbes façonné, ployant le double arceau d'ivoire au vœu des courbes nées de mer... Les assembleurs de coques, en tout temps, ont eu cette façon de lier la quille au jeu des couples et varangues.

« Vaisseau, mon beau vaisseau, qui cède sur ses couples et porte la charge d'une nuit d'homme, tu m'es vaisseau qui porte roses. Tu romps sur l'eau chaîne d'offrandes. Et nous voici, contre la mort, sur les chemins d'acanthes noires de la mer écarlate... Immense l'aube appelée mer, immense l'étendue des eaux, et sur la terre faite songe à nos confins violets, toute la houle au loin qui lève et se couronne d'hyacinthes comme un peuple d'amants !

« Il n'est d'usurpation plus haute qu'au vaisseau de l'amour. »



E come il sale è nel grano, il mare è in te nel suo principio, la cosa in te che fu di mare, ti ha fatto questo gusto di donna felice, e accostabile... E il tuo volto è capovolto, la tua bocca è frutto da consumare, nottetempo, nel fondobarca. Libero il mio soffio sulla tua gola, e il montare ovunque delle falde del desio, come nelle maree di luna vicina, quando femmina la terra si apre al flessibile mare salace, ornata di bolle fin nelle sue gore e maremme, e il mare alto nelle praterie fa il suo rumore di noria, la notte è colma di fioriture...

O amore dal gusto di mare, che altri pasca lontano dal mare l'e-gloga nei chiusi fondovalle - menta, melissa e meliloto, tepori di alisso e di origano - e vi discorra di apicoltura e vi tratti di agnellatura, e la pecora infeltrita baci la terra sotto il muricciolo nero di polline. Nel tempo in cui le pesche si annodano e sono scelti i lacci per le vigne, ho reciso il nodo di canapa che tiene lo scafo sulla sua invasatura, sulla sua culla legnosa. E il mio amore è sui mari! e la mia bruciatura è sui mari!

Stretti sono i vascelli, stretto il nostro anello; e più stretta la tua misura, o corpo fedele dell'Amata... E questo stesso corpo che è se non immagine e forma della nave? navicella e naviglio e nave votiva, fin nella sua apertura mediana; istruito a forma di carena, e modellato nelle sue curve nate dal mare... Sempre gli assemblatori di scafi hanno avuto questo modo di legare la chiglia nel giro delle ossature e dei madieri...

O mio bel vascello, che cede sulla sua ossatura e porta il carico di una notte d'uomo, tu mi sei vascello che porta rose. Tu rompi sulle acque la catena di offerte. Ed eccoci contro la morte sui cammini di acanti neri del mare scarlatto... Immensa l'alba chiamata mare, immensa la distesa delle acque, e sulla terra fatta sogno ai nostri confini viola, tutte le onde in lontananza che sorgono e si coronano di giacinti come un popolo di amanti!

Non v'è usurpazione più alta che sul vascello dell'amore.»

## CHŒUR, 5

*Sur la Ville déserte, au-dessus de l'arène, une feuille errante  
dans l'or du soir, en quête encore du front d'homme... Dieu l'étran-  
ger est à la ville, et le Poète, qui rentre seul avec les Filles moroses  
de la gloire :*

« ...Mer de Baal, Mer de Mammon ; Mer de tout âge et de tout  
nom !

« Mer utérine de nos songes et Mer hantée du songe vrai,

« Blessure ouverte à notre flanc, et chœur antique à notre porte

[...]

« Mer à jamais irrépudiable, et Mer enfin inséparable ! Fléau  
d'honneur, pieuvre d'amour ! ô Mer plénière conciliée,

« Est-ce toi, Nomade, qui nous passeras ce soir aux rives du  
Réal ? »

CORO, 5

- Sulla Città deserta, in alto sull'arena, una foglia errante nell'oro della sera, in cerca ancora della fronte d'uomo... Dio lo straniero è in città, e solo, il Poeta rincasa con le lugubri Figlie della gloria:

«...Mare di Baal, Mare di Mammona; Mare di ogni età e di ogni nome!

Mare uterino del nostro sognare e assillato dal sogno verace,  
Ferita aperta nel nostro fianco e coro antico alla nostra porta,

[...]

Mare per sempre irripudiabile, infine inseparabile! Flagello d'onore, piovra d'amore, o Mare conciliato e plenario,

Sei tu, Nomade, che ci tragherai questa sera sulle rive del Reale?»

## DÉDICACE

*Midi, ses fauves, ses famines, et l'An de mer à son plus haut sur la table des Eaux...*

— *Quelles filles noires et sanglantes vont sur les sables violents longeant l'effacement des choses ?*

*Midi, son peuple, ses lois fortes... L'oiseau plus vaste sur son erre voit l'homme libre de son ombre, à la limite de son bien.*

*Mais notre front n'est point sans or. Et victorieuses encore de la nuit sont nos montures écarlates.*

*Ainsi les Cavaliers en armes, à bout de Continents, font au bord des falaises le tour des péninsules.*

— *Midi, ses forges, son grand ordre... Les promontoires ailés s'ouvrent au loin leur voie d'écume bleuissante.*

*Les temples brillent de tout leur sel. Les dieux s'éveillent dans le quartz.*

*Et l'homme de vigie, là-haut, parmi ses ocres, ses craies fauves, sonne midi le rouge dans sa corne de fer.*

*Midi, sa foudre, ses présages ; Midi, ses fauves au forum, et son cri de pygargue sur les rades désertes !...*

— *Nous qui mourrons peut-être un jour disons l'homme immortel au foyer de l'instant.*

*L'Usurpateur se lève sur sa chaise d'ivoire. L'amant se lave de ses nuits.*

*Et l'homme au masque d'or se dévêt de son or en l'honneur de la Mer.*

## DEDICA

Meriggio, le sue belve, le sue carestie, e l'Anno di mare al suo sommo sulla tavola delle Acque...

- Quali nere e sanguigne ragazze avanzano sulle sabbie violente costeggiando la cancellazione delle cose?

Meriggio, il suo popolo, le sue leggi forti... L'uccello più grande sul suo abbrivio vede l'uomo libero dalla sua ombra, al limite del suo bene.

Ma non è priva d'oro la nostra fronte. E ancora vittoriose della notte sono le nostre cavalcature scarlatte.

Così i Cavalieri in armi, in capo ai Continenti, fanno il giro delle penisole sull'orlo delle scogliere.

- Meriggio, le sue fucine, il suo grande ordine... I promontori alati si aprono al largo una via di spuma che si azzurra.

I templi brillano di tutto il loro sale. Gli dèi si destano nel quarzo.

E l'uomo di vedetta, in alto tra i suoi ocri, i suoi gessi fulvi, suona meriggio il rosso nel suo corno di ferro.

Meriggio, il suo fulmine, i suoi presagi; Meriggio, le sue belve al foro, e il suo grido di pigargo sulle rade deserte!

- Noi che un giorno forse morremo, diciamo l'uomo immortale nel focolare dell'attimo.

L'Usurpatore si leva sulla sua sedia d'avorio. L'amante si lava delle sue notti.

E l'uomo dalla maschera d'oro si spoglia del suo oro in onore del Mare.

## Bibliografia

- Auden, W.H. (1955). «Bucolics, I – Winds». *The Shield of Achilles*. Londra: Faber and Faber.
- St.-J. Perse (1969). «Segnali di mare». Perse, St.-J.. *Opere Poetiche*. Trad. it. di R. Lucchese. Milano: Lerici.
- St.-J. Perse (1972). *Œuvres Complètes*. Parigi: Gallimard.
- St.-J. Perse (2016). *I Poemi Provenzali*. A cura di G. Cittadini e J. Gardes. Milano: Crocetti.
- Valery, P. (1957). *Œuvres Complètes*, vol. 1. Parigi: Gallimard.

«L'umanesimo della parola»  
Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli  
a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

# L'uomo-massa in Elémire Zolla

Giulia Tomba

**Abstract** The essay illustrates the mass-men concept depicted by Elémire Zolla (1926-2022), writer, philosopher, and historian of religion, in the context of the Italian debate in the 50s. After a biographical introduction, the essay proceeds to focus on Zolla's strong positions on modernity and mass society. In particular, mass society is described in-depth as guilty for the culture's loss of holiness.

**Keywords** Italian writers. Elémire Zolla. Social criticism. Mass-men. 20th century writers. Industry and literature. Literature and industry.

**Sommario** 1 Letteratura e industria. – 2 Elémire Zolla. Profilo biografico e letterario. – 3 Antropologia negativa. La critica antimoderna e l'uomo-massa. – 4 L'eclissi dell'intellettuale e il ruolo dell'educazione.

## 1 Letteratura e industria

Tra il XVII e il XX secolo l'Europa ha assistito ad un formidabile progresso tecnico-scientifico che si è tradotto in un nuovo ordine economico e, di conseguenza, in una diversa gerarchia sociale ad esso subordinata. Dal paesaggio naturale al senso dell'identità umana, questi cambiamenti incisero sulla fisionomia della realtà e trovarono ampia trattazione in tutta la maggiore letteratura del periodo, soprattutto di tradizione inglese e francese. Oltre a quanti furono entusiasti di tali innovazioni, vi fu una consistente schiera di scrittori che narrò il malessere e la spersonalizzazione dell'individuo in un mondo che diventava sempre più concentrato sugli interessi economici.

Negli anni Cinquanta del Novecento, più tardi rispetto al resto d'Europa e quasi sull'onda estrema di quel ciclo, tale malessere non mancò di infiammare il dibattito culturale anche del nostro paese, in un momento in cui si risolleleva dalle terribili perdite economiche e umane del secondo conflitto mondiale. L'interrogativo che ci si poneva con sempre maggiore urgenza riguardava, in primo luogo, il ruolo dell'intellettuale in una società che stava abbandonando ogni forma di appoggio sacrale alla cultura.

Una sfera che l'egemonia sociale messa in atto dalle nuove élites economiche andò a plasmare in maniera sempre più diretta fu, infatti, proprio quella della cultura e dell'educazione. Ciò avvenne perché, come in ogni cambiamento profondo degli equilibri costituiti, la più immediata e garantita strategia di consenso popolare passava attraverso quei canali di informazione che più capillarmente erano in grado di giungere tra la popolazione. Fu così che la società industriale forgiò i caratteri non solo di una nuova politica lavorativa, ma anche di ciò che poteva garantire l'adesione dell'individuo al suo nuovo ruolo nella società: il tempo libero. Si perse la secolare distinzione tra arte colta e popolare: la musica, la pittura, la letteratura, scesero dal piedistallo su cui si erano sempre innalzate e ad esse si affiancarono nuove forme di espressione e di comunicazione come la fotografia, il cinema e la televisione. Anche la conoscenza si trasformò in un'ennesima occasione di profitto per lo stesso sistema produttivistico, impegnato a creare una cultura estremamente omogenea, che calcolava i suoi effetti in ragione della vendibilità e alla quale diedero un enorme contributo i nuovi mezzi di comunicazione di massa.

Nel dibattito italiano emersero sostanzialmente due schieramenti.

Il primo, alla luce di un impegno politico segnato da una visione riformista, si riconosceva in un'accettazione mediata del mondo industriale, riassunta in Italo Calvino nella resa al labirinto «della molteplicità e complessità di rappresentazioni del mondo che la cultura contemporanea ci offre» (Calvino 1962, 93-9). Di fronte alle inevita-



bili trasformazioni dell'età industriale, il letterato non doveva dunque cercare di uscire dal sistema, ma tentare di governarlo, sfidarlo dall'interno, proponendosi come una voce critica delle sue contraddizioni e visioni deformanti. In questo modo, il sistema industriale non avrebbe prodotto solo alienazione ma si sarebbe configurato come un nuovo Umanesimo.

Nel secondo caso, invece, una prospettiva di matrice rivoluzionaria rifiutava il nuovo *status quo* socio-economico e sottolineava l'impossibilità per il singolo di governare un sistema di forze alienante e soffocante. L'ottica rivoluzionaria, considerando le posizioni riformiste non meno nocive del sistema stesso, riteneva che qualsiasi contatto, anche se dialettico, con la realtà neocapitalistica avrebbe portato solo ad essere complici di un tale sistema e delle sue aberrazioni. «Capire il mondo intorno a sé è anche occuparsi di industria» scrive Franco Fortini, ma soprattutto «agirvi dentro», alla maniera di colui che non si confonde nel rifiuto o accettazione dei temi prestabiliti dal potere, ma, apparendo non impegnato, falsamente lusinghiero, quasi reazionario, riesce ad essere «come la lima fine d'acciaio che va nascosta nella pagnotta dell'ergastolano» (Fortini 2003, 67-8).

Una figura che non si inserisce in nessuna di queste correnti è quella di Elémire Zolla, che già aveva anticipato i termini essenziali del dibattito nel primo dei suoi scritti polemici, *Eclissi dell'intellettuale*, pubblicato da Bompiani nel 1959: una raccolta di saggi di critica della cultura, feroce e totale negazione di tutto il sistema dell'industria culturale.

## 2 Elémire Zolla. Profilo biografico e letterario

Elémire Zolla nasce a Torino il 9 luglio 1926, figlio del pittore Vincenzo Venanzio Zolla, animo distratto e *bohémien* nato a Colchester però di origini vigevanesi, e della musicista Blanche Smith, inglese del Kent. L'ambiente di formazione del giovane Zolla è fervido di suggestioni intellettuali e ricco di spunti critici per quanto permeato dal rigore e dalla disciplina, ossimoricamente ribelle, dei genitori.

Come è naturale, sarà questo ambiente a caratterizzarlo nella sua *forma mentis*, che lo renderà presto convinto della necessità di una meticolosa e globale preparazione per affacciarsi allo scenario dell'esistenza. I frequenti spostamenti del padre, soprattutto a Londra e Parigi, gli permetteranno presto di padroneggiare l'inglese e il francese; fin dai primi anni della scuola dell'obbligo Zolla riterrà il sapere la forza fondamentale da cui dipende l'evolversi dell'esistenza. L'*establishment* culturale e sociale che dominava nel nostro paese durante il ventennio della dittatura fascista fu da lui sempre esecrato, mentre trovava occasioni di più ampio respiro durante i suoi soggiorni all'estero.

Si laureò in diritto commerciale con una tesi che in più parti richiama alle idee poi sviluppate in *Eclissi dell'intellettuale*, riguardanti in particolar modo l'assenza di sensibilità nella società contemporanea, assediata da molteplici forme di volgarità che impediscono la formazione di un giudizio critico sul presente. I suoi studi furono, d'altra parte, perennemente affiancati dall'esercizio dell'attività letteraria, che considerava l'unico piacere di una vita destinata altrimenti ad apparire priva di significato.

L'esordio di una carriera lunga, estremamente erudita e caratterizzata da una vastissima produzione letteraria in italiano ed inglese, avvenne nel 1947, con i *Saggi di etica ed estetica* in cui fa la sua apparizione un tema tra i più spinosi nell'opera zolliana, quello riguardante l'idea di persona.

Negli stessi anni pubblicò molti saggi ed articoli in riviste come *Letterature moderne*, diretta da Francesco Flora, *Il pensiero critico* di Remo Cantoni, *Lo spettatore italiano*, ma la prima grande attenzione gli venne, nel panorama intellettuale del tempo, con la pubblicazione nel 1956 dell'opera narrativa *Minuetto all'inferno* (Einaudi), per cui riceverà il Premio Strega: storia torinese di un dittatore complice di Satana e dei diavolacci al suo servizio. Un'opera in cui atmosfere cupe, surreali, quasi di esorcismo fungono solo da piano superiore ad un ulteriore livello, più criptico, che pervade interamente il racconto e trova la sua prima linfa negli inizi della produzione zolliana, e che poi è l'iniziazione al significato occulto ed esoterico dell'esistenza.

La valutazione del romanzo quando era ancora in fase di pubblicazione per Einaudi, aprirà una delle prime ondate di critica e avversione nei confronti dell'autore, in particolar modo da parte di Elio Vittorini, dichiaratosi allergico a tutta quella letteratura che 'ama sataneggiare', come si esprime in un carteggio con Carlo Fruttero. Tuttavia il giudizio implacabile, non solo del Vittorini, muterà all'inizio del 1955 e il panorama intellettuale inizierà ad aprirsi a Zolla per giungere fino al riconoscimento del Premio Strega come opera prima, con cui verranno accolte e sancite le qualità innovative del libro, in un'oscillazione tra realismo magico e moderno razionalismo.

Nel 1957 lo scrittore si trasferì nella capitale, dove vivrà per trentaquattro anni. Un periodo in cui si aprì per lui la possibilità di frequentazioni e stimoli che non era riuscito a trovare nel capoluogo piemontese, ma che, benché desiderata, fu sempre vissuta con notevole distacco e indipendenza intellettuale, in una sacrale difesa della sua vita privata, tra le vie capitoline e i suoi appartamenti, tra gatti ed odore di essenze.

Furono gli anni della collaborazione con la rivista *Tempo Presente* e della prima cattedra all'Università La Sapienza. Il primo periodo romano ci rivela uno Zolla appena trentenne, le cui riflessioni vertono essenzialmente attorno alla critica sociale e alla polemica anti-moderna, che si dispiegherà diffusamente negli scritti di quegli anni,

tracciando un ritratto dell'autore in cui eresia e libertà si mescolano, onestà e coerenza intellettuale si fanno feroci nell'indignazione, nella presa di posizione decisa e solitaria.

Gli anni Sessanta non furono tuttavia per Zolla permeati unicamente dalle prese di posizione antimoderne: crebbe in lui una consapevolezza spirituale che era andata formandosi e fu coltivata fin da quando, ventiduenne, rischiò la vita per la tisi, malattia che lo colpì nuovamente in quegli anni e durante la quale concepì l'opera *I mistici dell'Occidente*. Nelle millesettecento pagine di questa antologia, uscita nel 1962, si delinea - sempre sorretto da una solida e sconfinata erudizione - l'affresco completo e circolare dei temi di fondo che verranno sviluppati poi in tutto l'arco dell'attività intellettuale dell'autore, incentrati soprattutto sulla creazione di una morfologia elementare della vita religiosa dei popoli antichi.

Ad esso daranno compimento, negli anni successivi, le indagini sulla *otherness*, la diversità, esplorata dall'autore nelle culture extra-occidentali. Zolla nega vi sia una semplificazione dell'istanza religiosa nelle tribù primitive (per cui si veda *I letterati e lo sciamano*, opera del 1969 cui toccò una notevole fortuna critica) e va alla ricerca degli elementi orientali e non cristiani presenti nel mondo moderno, secondo una prospettiva volta ad affermare l'unicità dell'elemento spirituale in qualsiasi manifestazione della civiltà umana.

Un tema che sta al fondo della visione intellettuale di Zolla fu anche il ritorno ad una visione del mondo naturale pre-scientifica, in cui saperi tradizionali si affiancano e si ritrovano nel sapere alchemico quale punto di sintesi e di raccolta delle restanti scienze, come mostrano le ricerche pubblicate nel 1975 sotto il titolo *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia*.

Infine l'ultimo tema fondamentale in Zolla riguarda lo studio degli archetipi, con riferimento a Platone e al maggiore teorico moderno di questa materia, Carl Gustav Jung. Un argomento che ritorna in numerosi saggi e pagine sparse e in cui si crea un tessuto di tratti unificanti che permettono l'interpretazione universale della storia e della politica, come dell'arte e dell'immaginazione.

Questo sunto della mente intellettuale dell'autore fa emergere già di per sé la sua posizione di *outsider* nella cultura italiana. Il misticismo diventa in lui la chiave fondamentale per il ritorno alla tradizione in una società che ha subordinato il trascendentale al divenire storico - un'ipotesi allarmante nel panorama intellettuale di metà secolo, la quale portò a reazioni di rifiuto e di striscianti ostracismo.

Una notevole importanza nella produzione dell'autore è da attribuirsi a *Conoscenza religiosa*, la rivista da lui fondata nel 1968 e a cui collaborarono molte eminenti figure di pensatori, etnologi e studiosi della materia. Dichiarando il carattere non confessionale dei temi affrontati, la pubblicazione mirava ad un'indagine epistemolo-

gica della dimensione del sacro in senso laico, oltrepassando le singole confessioni e incentrandosi soprattutto sull'analisi del dispositivo religioso nel processo culturale.

Fu negli anni Ottanta, quando lo scrittore, rifiutando l'editoria nazionale, pubblicava in buona parte in lingua inglese, che la casa editrice veneziana Marsilio infranse le molte riserve venutesi a creare nei suoi confronti e pubblicò alcuni tra i suoi migliori libri come *Aure. I luoghi, i riti* (1985), *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica* (1986) e *Verità segrete esposte in evidenza* (1990), in cui compare il tema del sincretismo che sarà sempre più rilevante nella produzione dello scrittore. Nel sincretismo verranno fatti rifluire i concetti di tradizione, esperienza metafisica e mente naturale, ritenendo che le diversità culturali siano aspetti diversi di un'istanza metafisica fondamentalmente unitaria.

Un interesse che l'autore sviluppò trasversalmente alla sua intera produzione, e che forse fu l'unico campo in cui, liberato del fardello della sua conoscenza, si mosse con un occhio più sospeso che richiama all'età ingenua della fanciullezza, fu quello per lo Zodiaco e il destino.

Elémire Zolla morì il 29 maggio 2002 nel paese toscano di Montepulciano, dove si era ritirato negli ultimi anni della sua vita. La sua eredità rimane sicuramente affidata alla sua sconfinata produzione: pensatore ribelle ma intensamente spirituale, che riteneva l'antica sapienza la chiave, disponibile ad ogni uomo, per aprire le porte della conoscenza e realizzare pienamente sé stesso. Un *outsider*, un eretico, che per la sua unicità non può che rimanere una figura di rilievo nel panorama intellettuale italiano del secolo scorso.

### **3 Antropologia negativa. La critica antimoderna e l'uomo-massa**

A differenza delle posizioni assunte nel dibattito italiano da riformisti e rivoluzionari, il rifiuto del mondo contemporaneo in Zolla è radicale e totalizzante, ma non riconducibile ad alcuna espressione politica. Due istanze coesistono fin dall'inizio nel suo pensiero: un'istanza eretica, di colui che volontariamente sceglie di stare dalla parte contraria, cosciente dei rischi che questo comporta, e un'istanza metafisica, lontana dalla maniera occidentale.

L'unica salvezza per lui raggiungibile è quella individuale, che può essere ottenuta solo attraverso una fuga dal mondo, sulla via di un sapere tradizionale e sapienziale, di cui sono stati ancora capaci, però con decrescente vigore, alcuni fra i maggiori pensatori e scrittori degli ultimi due secoli. Un tipo di sapere che può solo essere rizomatico, trasversale, sincretistico. Non vi è ideologia o credo religioso a

cui Zolla si sentisse di appartenere: la sua formazione traeva nutrimento dai campi più lontani, tutti però estremamente interiorizzati e riutilizzati senza preconcetti di appartenenza, cosa che probabilmente aiutò la sua lucidità d'analisi ed intelligenza politica.

Quanto sia riformista che rivoluzionari traevano le loro basi ideologiche dagli studi sociali, tanto Zolla se ne allontanava, più vicino forse ad una posizione estetizzante e baudelairiana, benché fosse in quegli anni assai attento, ma di un'attenzione all'occorrenza marcatamente critica, a quelle dei pensatori dell'*Institut für Sozialforschung*, la Scuola di Francoforte, e in particolare di Theodor W. Adorno, condividendo con loro la presa di posizione anti-illuminista e la tesi di una critica radicale alla società di massa.

Una simile demistificazione dell'industria culturale, tuttavia, non trovò facile adesione e, quando non considerata completamente reazionaria, venne ritenuta slegata dalla concretezza della realtà storica contemporanea. Fondate su un approccio troppo erudito e complesso, non erano posizioni che il Sessantotto potesse accettare.

Nelle opere a sfondo marcatamente sociologico del primo periodo della produzione zolliana, quali la già citata *Eclissi dell'intellettuale* (1959), ma anche *Volgarità e dolore* (1962), *Storia del fantastico* (1964) e successivamente *Che cos'è la tradizione* (1971), emerge il prodotto finale del mondo moderno, il tipo umano ultimo e categorico generato dall'abbruttimento industriale: l'uomo-massa.

La folla e il *trauma della folla* andarono infatti a delineare un nuovo concetto di uomo che, per far fronte ad un mondo rapido e automatizzato, aveva perduto qualsiasi attitudine alla contemplazione. Un uomo che perde la centralità e il potere di intervento sul reale che gli era stato riconosciuto nell'età dei lumi per diventare l'ingranaggio di un meccanismo non-umano, a cui partecipa non da protagonista ma da spettatore, privato dei suoi moti vitali. Un consumatore onnivoro e disattento, che accoglie ciecamente qualsiasi desiderio gli venga indotto dalla macchina produttiva.

L'uomo-massa, una definizione che è quasi un ossimoro, è adombrato già nella citazione di San Nilo Abate scelta da Zolla come apertura di *Eclissi dell'intellettuale*: «Colui che si disperde nella moltitudine ne torna crivellato di ferite» (Zolla 1959, 5). L'uomo-massa è colui che si è perso nella deforme moltitudine della civiltà industriale e ha permesso al sistema di inglobarlo in sé come un suo ingranaggio, di plasmarne i bisogni e le percezioni. È un prodotto trasversale del suo tempo, il cui pensiero è stato annichilito e ogni sua istanza critica messa a tacere in funzione di una mediocre sopravvivenza. Convertito in mera efficienza, non teme i pericoli di un forte sentire.

Allo stesso tempo, però, impiega tutte le sue forze per aderire ad un modello prestabilito, che gli viene imposto dall'esterno e attraverso il quale crede di poter trovare un'esistenza più semplice, condivisa con altre persone e alimentata dal sentimento di essere simi-

le a loro. Ha dunque un ruolo attivo nella determinazione del proprio stato e i principi indotti dalla società vengono percepiti da lui come una necessità vitale. Non critica il sistema, non lo sfida, non lo abbandona per dare ascolto alle sue necessità reali, per riprendere le redini della sua vita. Ne è, anzi, una infinitesima parte che coopera al suo mantenimento.

Due bivi si aprono, di fronte ad una simile visione: l'accettazione o il radicale rifiuto. L'uomo non ha potere di fronte alla macchina, come non ne ha di fronte alla massa. Entrambe ne condizionano gli atti, relegando al caso il margine residuo di libertà: il guerriero dell'*e-pos* antico è diventato un giocatore d'azzardo.

Il borghese può essere considerato il progenitore dell'uomo-massa. L'accumulazione come potere, la riduzione in termini quantitativi anche in ambito morale e la repressione del piacere sono alcune delle caratteristiche con cui Weber delineò efficacemente il ritratto della borghesia. Il borghese mercifica sé stesso e anche l'esercizio del sacro si riduce in lui a mera ostentazione: il 'buon esempio' viene dato privandosi di qualsiasi discriminante etica in nome della buona fede, o falsa coscienza come la chiamò Hegel e, scrive Zolla, «buona fede si può dare soltanto dove la coscienza soggettiva sia adeguata alla realtà oggettiva» (Zolla 1959, 99). La borghesia morì alla vigilia della Prima guerra mondiale e le sue manifestazioni furono soppiantate da nuove necessità e da una diversa realtà sociale.

L'uomo-massa è l'*avatar* del borghese, ma a differenza di questo non appartiene ad una precisa classe sociale, non ha antagonisti. La sua vita si divide tra lavoro e tempo libero, entrambi affrontati con spirito faceto e repressivo allo stesso tempo. Cinema, radio, televisione, sono strategie per fuggire alla noia, ma sarà proprio il soggiacere ad esse che creerà una noia ulteriore e più profonda. La sua memoria è eccezionale: come il Funes del racconto di Borges riesce ad immagazzinare con efficienza un'incredibile quantità di informazioni inutili che lo agevolino nel suo ruolo, respingendo tutto quello che possa parlargli dell'uomo e dei suoi sentimenti. Il suo bersaglio sono l'intelligenza e la sofisticazione. La sua capacità di discernere e scartare, infatti, viene indirizzata verso tutto ciò che può essere di tirocinio all'intelletto, con una presunzione che mira ad enfatizzare la più aberrante modestia: «io so di essere un verme, ma devono esserlo tutti» (Zolla 1959, 108).

Anche il sentimento amoroso trova nella società di massa il suo specchio deformante. Lontano dal tristanismo borghese (la condizione impossibile dell'amore, caratterizzato dal dualismo femminile tra angelo del focolare e donna-merce, la prostituta, vera ossessione del borghese), l'uomo-massa ha traslato il soggetto d'amore nell'eccitazione amorosa, onnipresente nella società contemporanea ed associata a prodotti di ogni sorta. Degradato e anch'esso mercificato, l'istinto sessuale non spaventa più, reso innocuo dall'essere relega-

to a necessità fisiologica. La bellezza è, allo stesso modo relegata a merce, prodotto di massa via via lanciato dall'industria culturale a scopo pubblicitario.

La società di massa distorce inevitabilmente anche la sfera della comunicazione. Il linguaggio dell'uomo-massa è rigidamente settoriale e appare diviso tra il lavoro e il tempo libero. Spinto a proliferare fino all'inutilità, diventa innocuo. Allo stesso tempo prendono vita neologismi che si adeguano alla mentalità di massa, uno *slang* fortemente indeterminato ma perentorio. L'uomo-massa non vuole comunicare. Quando si trova costretto a farlo riduce la conversazione a luoghi comuni, invertendone i significati in una sorta di capovolgimento percettivo: ciò che annoia diverte, ciò che ha dignità è comico, ciò che pensa seriamente si finge scherzoso e viceversa. La conversazione diventa chiacchiera insulsa, mero scambio di informazioni in un mondo che ha confinato la moralità «nella stolidità fratellanza coatta e nell'adattamento cieco alle circostanze» (Zolla 1959, 162). Solitudine e mancanza di legami sociali impediscono all'uomo un autentico riconoscimento di sé, portandolo ad automistificarsi in realtà stereotipate ed etichette. In un tale quadro, l'uomo è privo di quellequisite facoltà proprie del pensiero e dell'arte che permettono un innalzamento della qualità e del valore della propria esistenza. Se si agisce per volontà astratta, cioè in assenza di motivazioni reali, la violenza su sé stessi è inevitabile.

#### 4 L'eclissi dell'intellettuale e il ruolo dell'educazione

L'abiezione indotta dall'industria culturale del neocapitalismo ha anche creato un nuovo tipo di intellettuale, quello di avanguardia, la cui reazione non vale a sottrarlo al meccanismo mefistofelico della macchina socio-economica. Tuttavia, la preponderanza della sfera produttiva sembra condurre all'estinzione della figura dell'intellettuale, ridotto ad appendice di un'azienda se detiene qualche tipo di specializzazione, altrimenti annullato se non inserito nell'inquadramento produttivo. Una figura di cui la nostra società può fare benissimo a meno, prediligendo uomini ben inseriti nella loro qualificata lavorativa. Anche lo scrittore, costretto alle leggi del mercato dell'industria letteraria, verrà forzato ad un determinato tipo di comunicazione e ad un determinato pubblico.

La ricerca della libertà, del valore individuale è una prerogativa inalienabile della condizione umana. Da queste considerazioni emerge dunque una nuova necessità: il bisogno di un intellettuale di matrice umanista, che non sia parte attiva del tutto, ma che anzi si sappia mantenere autonomo dalla compagine sociale, politica ed amministrativa, e funga per così dire da agente provocatore, da osservatore esterno e attento in grado di cogliere quanto c'è di negativo

nel sistema. L'intellettuale diventa altresì il vero antagonista del sistema e dell'uomo-massa stesso, perché entrambi temono quella capacità di diagnosi consentita solo «dall'elasticità non specializzata dell'educazione» (Zolla 1959, 197) e dalla sua capacità di astrarre da un sistema tutto centrato sull'interesse economico.

Anche l'educazione, e di conseguenza il ruolo dell'educatore, muta sulla spinta di questa situazione. Un argomento, questo, estremamente attuale: la formazione è mirata a scopi esclusivamente professionali e sempre più voci si levano a sostenere l'uso di metodi meno rigidi, visivi più che verbali, che preparino i giovani al loro futuro mestiere piuttosto che li illuminino con la grazia dell'educazione e della conoscenza, che permetterebbe loro lo sviluppo del pensiero prima che della tecnica.

Incapace, invece, di sottrarsi a questo sistema di pseudovalori inculcati dal dogma economico, l'uomo-massa si consacra al martirio degli ordini insensati, martirio che viene applicato anche all'educazione dei giovani. Una crisi che proviene – sostiene Zolla citando Hanna Arendt – dal fatto che «l'educazione non può fare a meno di autorità e tradizione, eppure deve svolgersi in un mondo dove non esiste una struttura di autorità e tradizione. Si direbbe meglio: dove l'autorità è impersonale, aziendale o statale» (Zolla 1966, 92).

Vi è stato un tempo, infatti, in cui la memoria non veniva calamitata da stimoli esterni e si lasciava scuotere da interessi ed attitudini realmente sentite. È il tempo dell'infanzia: un tema questo di cui Zolla tratterà ampiamente molti anni più tardi in una raccolta di saggi intitolata *Lo stupore infantile* (Zolla 1994). Il paradiso perduto che Proust prescriveva come antidoto alla noia borghese, la percezione incorrotta e verginale delle emozioni, fanno parte dell'esperienza di ciascuno di noi. Quel tempo privilegiato è tuttavia sottoposto all'aggressione degli adulti, i quali infliggono al bambino le peggiori smanerie e sдилinquimenti. Un simile atteggiamento, e il credere inoltre che tutto ciò appartenga alle necessità del bambino, è in realtà puramente autoreferenziale. L'adulto imita il bambino per desiderio di somigliargli, per essere, come lui, libero dalle fatiche e dalle responsabilità. La scuola viene invece percepita come un atto di sgradita forzatura, a cui cercar conforto in seno alla famiglia.

Sarà dunque l'educazione per Zolla l'unico possibile baluardo di salvezza alla mediocrità della vita massificata e spersonalizzata dalla civiltà industriale. Un'educazione che riporti a riconoscere la sacralità del senso dell'uomo, che ne faccia fruttificare le potenzialità e l'intelletto e conduca l'essere umano ad una visione autonoma ed individuale dell'esistenza.

Il pensiero zolliano, libero da qualsiasi impostazione politica o ideologica, ci richiama ad un mondo quasi dimenticato: il mondo dell'uomo, nel suo lungo, doloroso e non compiuto percorso per l'affermazione del diritto individuale ad esistere come parte attiva e cosciente



di una società. E ci fa balenare insieme dinanzi agli occhi un mondo nuovo, capace di riconnettersi alla vita e in grado di garantirne la dignità, sulla via che solo un'adeguata iniziazione conoscitiva può permetterci di raggiungere.

## Bibliografia

- Calvino, I. (1962). «La sfida al labirinto». *Il Menabò*, 5, 93-9.
- Fortini F. (2003). *Saggi ed epigrammi*. A cura di L. Lenzini. Milano: Mondadori, 67-8.
- Zolla E. (1959). *Eclissi dell'intellettuale*. Milano: Bompiani.
- Zolla E. (1966). *Volgarità e dolore*. Milano: Bompiani.
- Zolla E. (1994). *Lo stupore infantile*. Milano: Adelphi.



## Studi e ricerche

1. Lippiello, Tiziana; Orsini, Raffaella; Pitingaro, Serafino; Piva, Antonella (a cura di) (2014). *Linea diretta con l'Asia. Fare business a Oriente*.
2. Zanin, Filippo; Bagnoli, Carlo (2016). *Lo "strategizing" in contesti complessi*.
3. Arpioni, Maria Pia; Ceschin, Arianna; Tomazzoli, Gaia (a cura di) (2016). *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*.
4. Gelichi, Sauro; Negrelli, Claudio (a cura di) (2017). *Adriatico altomedievale (VI-XI secolo). Scambi, porti, produzioni*.
5. Panozzo, Fabrizio (a cura di) (2017). *Memoria e storia del Distretto dello Sportsystem di Montebelluna*.
6. Massiani, Jérôme (2018). *I promessi soldi. L'impatto economico dei mega eventi in Italia: da Torino 2006 a Milano 2015*.
7. Fantuzzi, Fabio (a cura di) (2017). *Tales of Unfulfilled Times. Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi*.
8. Bizzotto, Giampietro; Pezzato, Gianpaolo (2017). *Impavidi veneti. Imprese di coraggio e successo a Nord Est*.
9. Calzolaio, Francesco; Petrocchi, Erika; Valisano, Marco; Zubani, Alessia (a cura di) (2017). *In limine. Esplorazioni attorno all'idea di confine*.
10. Carraro, Carlo; Mazzai, Alessandra (a cura di) (2017). *Gli impatti dei cambiamenti climatici in Italia. Fotografie del presente per capire il futuro*.
11. Sperti, Luigi (a cura di) (2017). *Giornata dell'archeologia: scavi e ricerche del Dipartimento di Studi Umanistici*.
12. Brombal, Daniele (ed.) (2017). *Proceedings of the XV East Asia Net Research Workshop. Ca' Foscari University of Venice, May 14-15, 2015*.
13. Coonan, Carmel Mary; Bier, Ada; Ballarin, Elena (a cura di) (2018). *La didattica delle lingue nel nuovo millennio. Le sfide dell'internazionalizzazione*.
14. Bagnoli, Carlo; Bravin, Alessia; Massaro, Maurizio; Vignotto, Alessandra (2018). *Business Model 4.0. I modelli di business vincenti per le imprese italiane nella quarta rivoluzione industriale*.
15. Carpinato, Caterina (2018). *Teaching Modern Languages on Ancient Roots. Anche le pietre parlano*.
16. Newbold, David (ed.) (2018). *My Mobility. Students from Ca' Foscari Recount their Learning Experiences Abroad*.

17. Newbold, David (ed.) (2019). *Destination Ca' Foscari. International Students on Mobility Recount their Experiences in Venice.*
18. Volpato, Francesca (2019). *Relative Clauses, Phi Features, and Memory Skills. Evidence from Populations with Normal Hearing and Hearing Impairment.*
19. Cinquegrani, Alessandro (a cura di) (2019). *Imprese letterarie.*
20. Krapova, Iliyana; Nistratova, Svetlana; Ruvoletto, Luisa (a cura di) (2019). *Studi di linguistica slava. Nuove prospettive e metodologie di ricerca.*
21. Busacca, Maurizio; Caputo, Alessandro (2020). *Valutazione, apprendimento e innovazione nelle azioni di welfare territoriale. Lo SROI-Explore per i Piani Giovani in Veneto.*
22. Bagnoli, Carlo; Mirisola, Beniamino; Tabaglio, Veronica (2020). *Alla ricerca dell'impresa totale. Uno sguardo comparativo su arti, psicoanalisi, management.*
23. Ricorda, Ricciarda; Zava, Alberto (a cura di) (2020). *La 'detection' della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti.*
24. Corrà, Elisa; Vinci, Giacomo (a cura di) (2021). *Palinsesti programmati nell'Alto Adriatico? Decifrare, conservare, pianificare e comunicare il paesaggio.* Atti della giornata di Studi (Venezia, 18 aprile 2019).
25. Bassi, Shaul; Chillington Rutter, Carol (eds) (2021). *The Merchant 'in' Venice: Shakespeare in the Ghetto.*
26. Carloni, Giovanna; Fotheringham, Christopher; Virga, Anita; Zuccala, Brian (eds) (2021). *Blended Learning and the Global South. Virtual Exchanges in Higher Education.*
27. Plevnik, Aljaž; Rye, Tom (eds) (2021). *Cross-Border Transport and Mobility in the EU. Issues and State of the Art.*
28. Bagnoli, Carlo; Masiero, Eleonora (2021). *L'impresa significante fra tradizione e innovazione.*
29. Nocera, Silvio; Pesenti, Raffaele; Rudan, Igor; Žuškin, Srđan (eds) (2022). *Priorities for the Sustainability of Maritime and Coastal Passenger Transport in Europe.*
30. Blaagaard, Bolette B.; Marchetti, Sabrina; Ponzanesi, Sandra; Bassi, Shaul (eds) (2023). *Postcolonial Publics: Art and Citizen Media in Europe.*



Una vita intera dedicata alla letteratura e all'insegnamento, sulle orme di Vittore Branca e lungo gli itinerari testuali di Boccaccio, Poliziano, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola e Iacopo Sannazaro, fino alle voci letterarie del Novecento, Eugenio Montale, Clemente Rebora, Giovanni Boine, Camillo Sbarbaro, Giorgio Caproni: colleghi e allievi ricordano Attilio Bettinzoli con un volume di saggi che ripercorre le sue direzioni di studio e le sue passioni artistiche, un piccolo segno di amicizia e di gratitudine per il cammino percorso assieme.



Università  
Ca' Foscari  
Venezia