

RIVISTA
DI LETTERATURA
ITALIANA

1992 · X, 1-2

ESTRATTO



GIARDINI EDITORI
E STAMPATORI
IN PISA

MARIA PIA ELLERO

L'ORDINE DEL LABIRINTO.

Per una lettura della *Scelta d'alcune
poesie filosofiche* di Tommaso Campanella

Il canzoniere di Campanella intitolato *Cantica* e diviso in sette libri è andato purtroppo perduto. Sulla genesi della *Scelta* a partire appunto dalla *Cantica* e sulla struttura della *Cantica* stessa Campanella dà qualche breve informazione nel *Syntagma de libris propriis* dove scrive:

[...] condidi Latine Haetrusceque carmina multa De sapientia prima et potentia, de primo amore, De bono, pulchro et similibus; [...] ex quibus VII libri facti sunt attitulati *Cantica*, quorum Tobias Adamus quaedam selecta iuxta ingenium suum edidit, sub Squillae Settimontani nomine, additis annotationibus¹.

In realtà l'Adami dovette scegliere i componimenti che poi entrarono a far parte della *Scelta* pubblicata nel 1622, già durante il suo soggiorno a Napoli nel '13, e dovette decidere d'accordo con Campanella l'ordinamento dell'intera raccolta, trascrivendo poi il testo del commento a margine che Campanella stesso andava dettando². E infatti,

l'Esposizione, per le notizie che fornisce e per il dettato, è sicuramente opera dell'autore, ed appare stesa piuttosto frettolosamente [...] allo scopo di agevolare una pubblicazione di non facili testi in terra di Germania: non è perciò credibile che Campanella commentasse tutta la *Cantica* lasciando poi libero l'Adami di scegliere ciò che più gli paresse idoneo alla stampa³.

Che l'«Esposizione» sia stata concepita pensando alla *Scelta* e non alla *Cantica*, mi sembra evidente anche per il fatto che il commento, nella serie di rimandi al testo, nell'operare confronti a distanza tra i vari microtesti, si rapporta continuamente, e con estrema precisione alla struttura particolare di un testo finito,

1. T. CAMPANELLA, *Syntagma de libris propriis*, a c. di V. Spampinato, Firenze-Milano-Roma-Venezia, Bartetti-Tumminelli 1927, p. 23.

2. Cfr. L. FIRPO, *Ricerche campanelliane*, Firenze, Sansoni 1947, p. 264.

3. FIRPO, *Ricerche...*, p. 263.

chiuso, che coincide senz'altro con la misura della *Scelta*, e per contro non menziona mai segmenti extratestuali che avrebbero potuto invece far parte della *Cantica*. La scelta delle poesie a partire dalla *Cantica* dovette rispondere da una parte a criteri del tutto contingenti che guardavano soprattutto alla ricezione del testo da parte di un pubblico tedesco in grado di apprezzare più i contenuti filosofici che l'eleganza formale di poesie scritte in italiano. Ma d'altronde, i componimenti più spiccatamente filosofici dovettero sembrare a Campanella particolarmente rappresentativi del suo proprio modo di fare poesia «più con la naturalezza e accortezza calabrese che con l'eleganza toscana adornato»⁴.

È verosimile comunque che il numero dei componimenti scelti secondo questi criteri rappresentasse una cospicua porzione della *Cantica*, poiché l'*Index dell'opera omnia* steso da Campanella per Gaffarel cita il volume di versi già pubblicato dall'Adami come «Canticorum pars magna»⁵ ed è probabile dunque che il numero dei componimenti perduti non sia affatto ingente⁶. In ogni caso, nelle intenzioni di Campanella la *Scelta* non dovette probabilmente mai rappresentare un testo autonomo rispetto alla *Cantica* e non è anzi improbabile che ne ripetesse struttura e ordinamento.

1. La struttura del testo

Il testo della *Scelta*⁷ è stato costruito in modo da ammettere come condizione di partenza, almeno due percorsi di lettura diversi, l'antologico o il 'lineare', sia per caratteristiche testuali sue pro-

4. Ho tratto la citazione dalla dedica premessa alla *Scelta* che figura nel testo come di mano dell'Adami (T. CAMPANELLA, *Scelta*, in *Opere Letterarie*, a c. di L. BOLZONI, Torino, UTET 1977, p. 98).

5. *Lista delle opere di fra Tommaso Campanella distinta in nove tomi*, a c. di L. FIRPO, «Rivista di storia della filosofia», II (1947), pp. 50-3.

6. Cfr. FIRPO, *Ricerche...*, p. 265.

7. Per una bibliografia essenziale cfr.: G. AQUILECCHIA, *In margine a una definizione della poesia di T. Campanella*, «Studi Secenteschi», VII (1966), pp. 3-17; N. BADALONI, *T. Campanella*, in *Storia della Letteratura Italiana. Il Seicento*, Milano, Garzanti 1967, pp. 127-51; N. SAPEGNO, *La poesia di Campanella*, in «Atti del Convegno su Campanella e Vico», Roma, 1968; F. DUCROS, *Tommaso Campanella poète*, Paris, PUF 1968; M. GUGLIELMINETTI, *Tommaso Campanella in Dizionario critico della letteratura italiana*, I, Torino, UTET 1986², pp. 483-92; A. ASOR ROSA, *T. Campanella*, in *Letteratura Italiana. Il Seicento*, Bari, Laterza 1974, pp. 179-238; L. BOLZONI, *Intro-*

prie (un testo fatto di altri testi), sia per la sua contiguità al genere canzoniere, per tradizione raccolta di 'rime sparse' e racconto di una 'storia'.

Se si sceglie la dimensione antologica, il testo può essere consultato come si fa con un'enciclopedia, e di fatto la *Scelta* è anche un'enciclopedia, un repertorio ordinato dello scibile. Il lettore non ci troverà altro che una serie di notizie sulle cose e sul mondo mediate sul piano del discorso da strutture formali (la descrizione e l'*exemplum*) in grado di esaurire, per ogni singola 'voce', la serie intera dei concetti predicabili; o in grado al limite, di funzionare come 'schede', come un nuovo sistema di classificazione capace di riorganizzare la serie di informazioni sul mondo che il lettore possiede già e di agevolarne la memoria. In questo caso gli spazi bianchi tra testo e testo funzioneranno come elementi divaricatori in senso forte e la loro presenza non sarà compensata dall'attivazione di alcun elemento connettivo.

Un secondo livello di lettura implica il rispetto della successione lineare dei singoli componimenti, in questo caso letti come 'pezzi' non autonomi di un testo unico la cui dimensione unitaria mette in conto la capacità del lettore di proiettare sugli spazi bianchi tra un testo e l'altro tutta una tipologia di legami, nessi, rimandi interni che costruiscano il testo come un *continuum*: e per questa via ritrovare nelle pieghe del testo le coordinate di un messaggio che coincida con una interpretazione globale della realtà e miri a esaurirne gli aspetti. La natura dei nessi che determinano la successione lineare delle poesie allora, e la struttura finale della raccolta, risulteranno, a libro ormai chiuso, carichi di senso.

La raccolta è organizzata in funzione dello sviluppo di due motivi tematici diversi che tendono a marcare zone diverse del testo, ricostruendo a un primo e più elementare livello di struttura il tradizionale schema bipartito del genere canzoniere. Si ottiene in questo modo un testo distinto in due sezioni, delle quali una è finalizzata all'enunciazione di un sistema filosofico articolato, l'altra invece racconta la storia delle vicende esemplari del narratore che è poi la verifica, in una realtà storicamente determinata

duzione a CAMPANELLA, *Opere...*, pp. 9-72; M. GUGLIELMINETTI, *Tommaso Campanella poeta: una guida alla lettura*, «Italianistica», XII (1983), pp. 51-76.

della validità del sistema proposto lungo la prima parte del testo. La successione lineare delle due serie è determinata da un rapporto di inclusione (parte-tutto) e in questo modo dotata di senso.

Poiché rappresenta la concreta realizzazione di una serie di precetti ideologico-politici impliciti nel sistema delineato nella prima parte, la vicenda biografica serve precisamente a rendere espliciti alcuni elementi del sistema. La successione dei testi all'interno delle due serie, a sua volta può essere ricondotta a un modello costruito sulla base di nessi logico-tematici fondati ancora su rapporti di inclusione.

La parte teorica è stata costruita come un doppio speculare rispetto al modello che organizza la continuità lineare del testo intero, mediante una serie di micro-cicli che sono di fatto le varianti di una stessa struttura. La serie delle poesie è stata disposta lungo la 'linea' del testo, in base a precisi criteri di omogeneità tematica in modo da costruire gruppi omogenei e iperstrutturati. La successione dei gruppi ottenuti in questo modo è determinata in genere da nessi logici fondati ancora una volta su un rapporto di inclusione, e dunque ogni serie teorica sarà ri-scritta almeno un'altra volta nello spazio del testo, da un secondo gruppo di poesie che avrà per oggetto l'analisi dei modi concreti di realizzarsi nella prassi, dei concetti appena enunciati, secondo un meccanismo di progressiva specificazione del senso⁸.

Lungo la parte autobiografica, la successione delle poesie (fatta eccezione per il ciclo 67-70 rivolto a destinatari storici, e per il gruppo delle «Salmodie») è determinata da nessi logici di tipo narrativo. Le relazioni tra un testo e l'altro risiedono nella trasformazione di un dato di partenza lungo un arco di tempo; il profilo della storia, nascosto nella discontinuità del testo, ritorna in superficie riportando il presente descrittivo del discorso filosofico lungo un asse diacronico, leggendo cioè l'ordine di successione dei singoli componimenti come ordine cronologico, più o meno come si farebbe con le pagine di un diario⁹.

Campanella dovette concepire il gruppo delle prime tre poesie come un'articolata serie introduttiva che ritracciasse programma-

ticamente le coordinate testuali dell'intera raccolta come discorso didattico e come canzoniere. La volontà di costruire la *Scelta* come un libro finito appare evidente se si considera che l'altro magine del testo è chiuso dall'«Appendice delle tre elegie fatte con misura latina», un doppio speculare rispetto alla triade iniziale e non soltanto per la corrispondenza numerica evidente.

Introduction, et appendice – scrive Ducros ritracciando il rapporto di specularità delle due serie – se répondent et se complètent. A l'auto-portrait du *Proemio* correspond cet autre auto-portrait que constitue la traduction du psaume *Beatus vir qui timet*, [...] De même, *Al senno latino*, comme *A' poeti*, à pour sujet la poésie des origines et souligne à nouveau l'impératif morale de la renouveler [...] Enfin, si le rapprochement est moins visible, il n'en existe pas moins entre *Fede naturale del vero sapiente* [...] et *Al Sole* [...] puisque [...] on retrouve une profession de foi philosophique¹⁰.

Riprese tematiche puntuali e corrispondenza numerica fanno in modo che il testo appaia come bloccato, saldato ai margini da un approdo tematico che rinvia precisamente al punto di partenza, ai presupposti teorici dai quali la ricerca, anche la ricerca letteraria, era partita. La struttura della *Scelta*, allora, è un sistema costruito sull'intersezione di due modelli diversi: il cerchio, nel saldarsi di inizio e fine, e l'albero nella progressiva divisione di una classe in sottogruppi, tutti e due al centro delle tradizionali modalità di scrittura del testo enciclopedico. Almeno fino alla fine del XVII sec., la struttura dell'enciclopedia è più funzionalizzata alla significazione di un messaggio che alla facile reperibilità delle singole voci. Lo spazio del libro, di un libro che ha per referente il reale, non è uno spazio neutro, ma ha valore anche nella sua natura di oggetto fisico. Il testo non è una successione di parole, di segni, ma è caso mai una successione di simboli, un simbolo a sua volta, un disegno non astrabile dalla sua superficie lineare, dall'organizzazione delle parole sulla carta. Il libro è sempre un *tecnopagnion*, esso rappresenta la possibilità di riprodurre per via retorica, con le parole, la reale struttura dell'universo, se solo si utilizza un sistema di classificazione degli argomenti che riproduca il disporsi degli oggetti nello spazio del mondo, che corrisponda esattamente al distribuirsi degli elementi nei corpi o

8. Cfr. DUCROS, *T. Campanella...*, p. 436.

9. Per la presenza di strutture narrative di questo tipo in generi non narrativi cfr. G. GENOT, *Strutture narrative della poesia lirica*, «Paragone», XVIII (1967), pp. 35-52.

10. DUCROS, *T. Campanella...*, p. 436.

al diffrangersi del principio divino nella molteplicità fenomenica delle cose. All'interno di questo progetto i due modelli del cerchio e dell'albero sono le immagini, le icone verbali, dell'immobilità cosmica del tutto e della stratificazione del mondo sublunare nella molteplicità delle sue diversificazioni¹¹.

2. *Lo spazio del testo: la descrizione*

Il modello che organizza lo sfaccettarsi della comunicazione all'interno della *Scelta*, già a partire dal sonetto di proemio, poggia sulla base di una radicale divaricazione, almeno per quanto riguarda i codici considerati dominanti e i sistemi di valori accettati, delle due enciclopedie del locutore e del lettore fittizio:

Io, che nacqui dal Senno e di Sofia,
sagace amante del ben, vero e bello,
il mondo vaneggiante, a sé rubbello,
richiamo al latte della madre mia.

Essa mi nutre, al suo marito pia
e mi trasfonde seco agile e snello
dentro ogni tutto ed antico e novello
perché conoscitor e fabbro io sia.

Se tutto il mondo è come casa nostra,
fuggite, amici, le seconde scuole,
ch'un dito, un grano ed un detal vel mostra.

Se avanzano le cose le parole,
doglia, superbia e l'ignoranza vostra,
stemprate al fuoco ch'io rubbai dal sole¹².

Rappresentare la figura del lettore semplicemente legandola a un sistema di (dis-)valori, tracciare il sistema della comunicazione tra locutore e lettore poggiandolo sulla base instabile di una netta diversificazione, di una inconfondibilità di fondo dei due codici ideologici con i quali il lettore e il locutore si confrontano, presuppone che il testo si autoproponga come un discorso che rischia di essere tanto più illeggibile, tanto più incomprensibile, quanto

11. «Il y a une fonction symbolique dans le langage [...]. De là la forme du projet encyclopédique, tel qu'il apparaît à la fin du XVI siècle ou dans les premières années du siècle suivant: non pas refléter ce qu'on sait dans l'élément neutre du langage, mais reconstituer par l'enchaînement des mots et par leur disposition dans l'espace l'ordre même du monde»; M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard 1966, p. 53.

12. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 99.

più radicalmente si differenzia rispetto al codice ideologico che nel testo è legato alla figura del lettore fittizio, quanto più radicalmente cerca di sovvertirlo. Il discorso, al doppio livello macro e microtestuale, è costretto a farsi carico di un minuzioso controllo delle procedure di ricezione in modo da verificare continuamente che, tra tutte le letture possibili, il lettore scelga solo quella o quelle autorizzate e previste dal testo¹³. Sono sistemi di controllo che la *Scelta* realizza a due livelli diversi, come scelta di forme che lasciano margini esili al lavoro interpretativo del lettore: la descrizione – che Campanella usa sempre in modo da ripercorrere ed esaurire tutti i tratti semantici impliciti nel tema della descrizione stessa – nella parte teorica e, l'*exemplum*, per definizione a statuto di lettura unico, in quella autobiografica; e con il commento in prosa, l'«Esposizione», che serve a orientare la lettura dei componimenti, avvicinando il più possibile al testo il repertorio del lettore, e dell'intera raccolta, mediante una serie di interventi sul punto di vista condiviso di volta in volta dal polo di ricezione¹⁴.

La vasta presenza di testi descrittivi all'interno della *Scelta* si spiega a partire dal fatto che la descrizione, interrompendo la linearità del testo «mediante un paradigma (una nomenclatura, una enumerazione, un lessico) sotteso da un sapere referenziale sul mondo»¹⁵, permette di ripercorrere la trama del codice linguistico, retorico, ideologico, che sta alla base del testo e dalla quale il testo è emerso, e dunque di delineare nel modo più articolato possibile, un sistema ideologico finito. La struttura e il lessico di ciascun testo sono il risultato di percorsi di ricerca «altri» rispetto a quelli autorizzati dai codici dominanti. La descrizione diventa,

13. Sulle strategie di manipolazione del discorso didattico cfr. D. PATTE, *Aspects of a Semiotic of Didactic Discourse*, Urbino, Università di Urbino 1980.

14. Sono casi in cui il commento interviene sul testo per invalidarne un segmento, per invitare il lettore a staccarsi per un momento dal punto di vista del locutore in attesa che questo si modifichi. Un esempio: «Bello è la nave o il cavalier armato/veder, in cui più forza addoppia l'arte/ma più Archimede saggio opporsi al fatto,/franger le navi e trasvoliar, di Marte [...]»

«e par che nell'esempio di Archimede, che fece tanto col senno, anteponga il senno alla forza [...]» CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 163. Corsivo mio.

15. Cfr. G. GABBI, *Per una semantica e una pragmatica del testo descrittivo*, «Lingua e stile», XVI (1981), pp. 61-81; e Ph. HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette 1981.

allora, uno strumento in grado di riorganizzare tutto il sistema delle ideologie e delle pratiche letterarie contro le quali si proietta il testo; e dunque non sarà mai possibile, programmaticamente, prevedere i percorsi di ricerca che stanno alla base di ogni descrizione ricorrendo ai codici maggioritari. La 'voce' 'mondo' ad esempio, (è la prima della *Scelta* come enciclopedia) finisce per immettere, nel testo del sonetto in cui compare, una serie lessicale esattamente inversa rispetto a quella prevedibile in base a un repertorio modellato sull'ortodossia aristotelica.

«Il mondo è un animal grande e perfetto
statua di Dio che Dio lauda e similiglia,
noi siam vermi imperfetti e vil famiglia
che nel suo ventre abbiam vita e ricetto.

Se ignoriamo il suo amore e il suo intelletto,
né il verme del mio ventre s'assottiglia
a saper me, ma a farmi mal s'appiglia,
dunque dobbiamo andar con gran rispetto.

Siam poi alla terra ch'è un grande animale
dentro al massimo, noi come pidocchi
al corpo nostro e però ci fan male.

Superbia gente meco alzate gli occhi
e misurate quanto ogn'ente vale,
quinci imparate che parte a voi tocchi»¹⁶.

Tra le componenti del significato di 'mondo', tra le definizioni possibili, è /animato/ tutto interno ai codici minoritari dell'ermetismo neoplatonico, che entra a far parte del testo, ricacciando ai margini /inanimato/ richiesto invece dal sistema aristotelico, ed è poi a partire da qui che l'intera serie lessicale è stata scelta.

L'esigenza di comunicare un sistema ideologico trasgressivo obbliga il testo a puntare sulle caratteristiche formali della descrizione (non-selezione e iperstrutturazione del contesto)¹⁷ in modo da renderle il più possibile funzionali al tipo di messaggio che dà

16. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 109.

17. Non posso che rinviare agli studi della Gabbi e di Hamon che ho citato: «... tout système descriptif – scrive Hamon – qui est réticulation d'un champ lexical, fait appel aux deux notions de hiérarchie et d'équivalence: hiérarchie entre terme intégré et terme intégrant; équivalence entre un terme syncretique global et une série de termes qui peuvent, dans certaines conditions textuelles, permuter. Toute description fait donc appel à la compétence du lecteur à classer, à reconnaître, à hiérarchiser, à actualiser des stocks d'items lexicaux»: *Introduction...*, p. 50.

il testo e alla struttura della raccolta: distribuendo il materiale lessicale secondo un modello, costruendo la struttura sintattica come un sistema di classificazione preciso, è possibile riprodurre nel prima e dopo della scrittura il reale reticolo di rapporti che intercorre tra i referenti oggettivi. La struttura del testo, allora, è modellata da una precisa, sistematica distribuzione delle parole: in questo caso i due corpi quartine-terzine sono organizzati da uno stesso modello ma a partire da elementi lessicali diversi 'mondo' e 'terra', legati dallo stesso rapporto di inclusione che ha determinato la forma della raccolta. E ancora nessi di tipo metonimico hanno modellato la struttura interna dei due diversi corpi: mondo/animale-uomini/vermi per le quartine e terra/animale-uomini/pidocchi per la prima terzina. Macrotesto e microtesto diventano strutture speculari che rimandano l'una all'altra ed entrambe alla struttura reale dei referenti oggettivi e dei loro criteri di classificazione. Non sarebbe probabilmente infondato pensare che all'interno della *Scelta* il rapporto di specularità tra parte e tutto, macrotesto e microtesto, sia sotteso dal modello del rapporto macrocosmo-microcosmo; la forma stessa del testo allora, col suo gioco di rifrazioni, diventa il programma di una rifondazione delle tecniche della *dispositio* per la costruzione del testo come immagine, icona dell'universo reale.

Ma la struttura del sonetto richiede ancora qualche attenzione perché l'intrecciarsi delle parole, il succedersi dei temi secondo il modello parte-tutto, si è sviluppato a sua volta a partire dalla struttura di un sillogismo. Legando la precettistica morale della seconda terzina a un sistema di questo genere, Campanella fa in modo che questa si configuri come l'esito necessario del sapere oggettivo che ha riempito tutta la prima parte del sonetto.

La proposta morale che il testo delinea è l'esplicitazione di quanto è contenuto già in potenza nelle premesse: non è dunque una tra le possibili, paritarie alternative di comportamento, ma l'unica di fatto esperibile. Il dover-fare del lettore assume un carattere di necessità (vs contingenza) suggerito oltre che dalla forma del sillogismo, anche dalla metafora di tipo matematico: «misurate quanto ogn'ente vale». Il nesso logico parte-tutto che organizza il lessico, è stato 'riscritto' al livello interpretativo come gerarchia di valori, parte vs tutto, sulla quale poggia il sistema di norme e divieti delineato dal testo. In base al codice ideologico

che la *Scelta* ha tracciato; ogni trasgressione morale ne conterrà un tipo razionale generata dalla confusione di universale e particolare come classi logiche. Ogni trasgressione del dover-fare andrà sempre cercata in un misconoscimento dell'essere. In questo modo prescrizioni e interdizioni si modelleranno sempre a partire dalle coppie ordine vs disordine, essere vs apparire.

L'analisi delle descrizioni che fanno parte della *Scelta* autorizza il lettore a immaginare un uso sistematico delle arti della memoria per quasi tutti i testi o i segmenti di testo descrittivi¹⁸. Campanella deve certamente aver pensato alla memorabilità dei suoi testi tutte le volte in cui ha privilegiato l'uso di figure vicine ai metodi della mnemotecnica come ad esempio la metafora continuata, o ha ordinato una serie lessicale nel testo secondo un modello preciso e facilmente riconoscibile. Se si decide di fondare un testo su una serie di contenuti già precostituiti in unità in discorsi diversi da quello letterario, si può ottenere un risultato doppio: insegnare e far ricordare. Se si considera l'oggetto della descrizione come assolutamente intercambiabile con un equivalente metaforico (mondo/animale) prima ancora che con la serie lessicale che lo definisce (uomini-terra), allora si può costruire il testo come un oggetto mnemotecnico¹⁹. A partire dalla prima equivalenza di base si scelgono tutti gli altri elementi della serie (vermi - pidocchi) in modo da distribuire la scrittura sul doppio livello referenziale pedagogico e metaforico-mnemotecnico.

All'altezza della *Poetica* italiana, l'idea di una connessione tra mnemotecnica e letteratura ricorre con una certa insistenza:

La favola diletta ed è lecita a formarsi per mancanza del vero e per poter meglio imprimere nella mente degli auditori le virtù, che sono intelligibili e non sensibili, più proporzionato al nostro modo di sapere; [...] e le cose che la natura con gusto abbraccia, più largamente le ritiene, tanto più avendo virtù di fare in mente memoria locale, per muovere più efficacemente l'immaginazione²⁰

18. Per i problemi relativi all'arte della memoria cfr. P. ROSSI, *Clavis universalis*, Bologna, Il Mulino 1983²; F. A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi 1972. E inoltre: *La fabbrica del Pensiero: dall'arte della memoria alle Neuroscienze*, a c. di L. BOLZONI, Firenze, Forte Belvedere, 23 marzo-26 giugno 1989, Milano, Electa 1989.

19. Per i legami tra arte della memoria e testo letterario cfr. L. BOLZONI, *Il «Colloquio spirituale» di Simone da Cascina*, «Rivista di letteratura italiana», III (1985).

20. T. CAMPANELLA, *Poetica in Tutte le opere*, a c. di L. FIRPO, Verona, Mondadori 1954, p. 330.

Il problema della memorabilità si pone per ogni discorso didattico²¹, «il poeta – scrive Campanella – guarda una memoria eterna di cosa da imitare nel ben servire e nel mal schifare»²²; nell'economia di un testo che si propone di insegnare qualcosa, le immagini (metafore o favole) hanno una doppia funzione: rendere memorabili e perciò ripetibili le proposte di comportamento che il testo delinea e renderle fruibili anche a un pubblico di indotti. Sistema letterario e sistema mnemotecnico diventano per Campanella metodi didattici sovrapponibili e intercambiabili là dove permettono di ricostruire, per la loro natura di *sermo corporeus*, legata all'*imaginatio*, dei sistemi di segni, di simboli che siano un doppio del mondo reale, «ut quilibet de quacumque re non per vocabula tantum, (...) sed per sensibilia obiecta ratiocinari posset»²³.

3. Mito e modelli esemplari

Il rapporto tra la seconda parte della *Scelta* e strutture di tipo narrativo richiede ancora qualche chiarimento preliminare all'analisi. La *Scelta* anzitutto 'racconta' almeno due vicende differenti, articolate su tempi in parte diversi e su diversi livelli testuali che si intrecciano in una trama complessa. Le parti più autenticamente narrative rifanno la storia delle vicende calabresi della rivolta e poi della prigionia; il racconto è filtrato da un modello narrativo di questo tipo:

A – TENTATIVO DI MODIFICARE L'ORDINE COSTITUITO

B – PERSECUZIONE

C – LIBERAZIONE (potenziale).

La seconda vicenda è la storia di una ricerca intellettuale e di una crisi conoscitiva la cui sagoma ricompare quando si proietta lungo un segmento di tempo tutta una serie di stati psicologici legati alla

21. «Il problema della memorabilità esiste anche dal punto di vista del destinatario [...]; un testo didattico-mistico è utile, svolge la sua funzione se si imprime nella mente di chi legge così da rendere imitabile, ripetibile l'esperienza che esso delinea»: BOLZONI, *Il «Colloquio»...*, p. 22.

22. CAMPANELLA, *Poetica...*, p. 331.

23. CAMPANELLA, *Syntagma...*, p. 15.

dialettica errore-conoscenza. La storia si articola su tre momenti narrativi diversi:

- a – l'enciclopedia del locutore si rivela insufficiente a una verifica sul piano operativo;
- b – crisi del locutore, che consiste nell'invalidazione di alcuni elementi della sua enciclopedia;
- c – ricostruzione di una nuova enciclopedia in parte diversa da quella di partenza.

È evidente che se la storia interiore non registra alcun cambiamento nelle condizioni materiali del personaggio, determina invece il continuo oscillare del punto di vista del narratore nel tempo e della sua percezione del reale.

Del racconto autobiografico non è facile ritrovare le coordinate nella trama intricata del testo: il tempo della scrittura, della stesura materiale del testo, coincide con la fase centrale della storia (il periodo del carcere), e dunque la possibilità di una liberazione futura, di un riscatto, è soltanto 'nominata' (e non raccontata) tramite serie metaforiche diverse (non-liberazione/sacrificio vs liberazione/riscatto). Il racconto delle due sequenze A e B invece si diffrange in una serie di componimenti, in genere non contigui in ordine di successione, dove il racconto di fatti riconducibili alla vicenda centrale si intreccia con la storia di altre vicende, doppio narrativo della *fabula* biografica della quale ripetono il modello. Rispetto alla storia del personaggio, i racconti secondari funzionano come *exempla*, ne ripetono le sequenze, la storia; ne indicano dunque la possibile soluzione; costruiscono i loro personaggi come doppio, come 'figura' del personaggio che sta ora raccontando la sua storia con altre storie.

Il modello del racconto esemplare ha avuto, nell'opera di Campanella, sia la funzione di modellare la forma e i modi dell'intreccio, predeterminando la scelta di precise figure topiche e di un certo materiale narrativo, sia quella di rendere 'leggibili' le diverse fasi della storia usando un modello preconstituito. Un racconto esemplare è un discorso chiuso che tende a riempire anche quegli spazi che altre forme narrative lasciano solitamente all'interpretazione del lettore²⁴. Il lettore di storie esemplari piuttosto vedrà

24. Cfr. S. SULEIMAN, *Le récit exemplaire*, «Poétique» (1977), pp. 468-89.

ridotto al minimo il suo contributo alla costruzione del senso perché il testo avrà previsto in anticipo tutte le sue mosse. Il che implica tra l'altro, che all'interno della narrazione vera e propria si trovi una serie di istruzioni esplicite su come leggere il testo, che funzionino cioè come un sistema di mediazione tra il racconto, il segno, e i codici ideologici che stanno alla base del testo. Rispetto alla storia esemplare del personaggio, la vicenda della crisi, la storia interiore è appunto un sistema di questo tipo, un sistema di 'segni' supplementare che permette di ri-leggere continuamente il testo della storia e delle storie esemplari, sfruttando le oscillazioni del punto di vista del narratore. La continua riletture e ri-scrittura del messaggio esemplare, è diventata possibile nel momento in cui si è interrotta (provvisoriamente) la funzione ideologica del narratore, che non fa più riferimento ormai a un codice unico ma a più modelli diversi e incompatibili, nel tentativo di usarne i 'pezzi' per costruire un sistema nuovo o aggiungere al sistema che ha già costruito l'unico pezzo mancante.

La storia della crisi si svolge nel tempo lineare, unidirezionale del divenire del narratore e della sua metamorfosi, che è anche, come vedremo, il tempo circolare di una ricerca che finisce per confermare anche dopo la crisi le sue posizioni di partenza, per completare un modello solo temporaneamente interrotto²⁵. Dove il tempo interiore lo interseca, il tempo della storia si dissolve disgregandosi in frammenti irrelati e simultanei: il tempo della storia diventa allora un tempo metafisico, verticale, che si svincola dalla realtà storica concreta per riferirsi invece alla dimensione extratemporale degli *exempla*. I rapporti temporali (narrativi) del prima e del dopo diventano nel testo rapporti 'spaziali' (descrittivi) tra segni, per i quali la dimensione cronologica non è affatto rilevante; in questo modo la Storia, come discorso esemplare diventa uno dei pezzi organici di un'enciclopedia sistematica. Le varie letture esemplari della storia biografica, diverse e simultanee, poggiano direttamente sullo spazio-tempo della crisi, il tempo della Storia si frantuma perché nello spazio interiore la validità assoluta dei sistemi ideologici si è interrotta.

La storia del personaggio diventa allora una metafora della con-

25. Rimando alle riflessioni di Bachtin sul cronotopo: M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979.

dizione umana (corpo-carcere) e anche un discorso normativo sulla validità pratica di alcuni modelli di comportamento. E d'altra parte è proprio l'impatto con il tempo circostanziato e individuato della Storia («Filippo in peggior carcere mi serra [...]») che costruisce la struttura dialettica del tempo interiore, rendendo inconciliabili il dentro e il fuori e il loro conflitto lacerante.

La vicenda esemplare si può leggere così secondo due modelli diversi che si sovrappongono, si incrociano o corrono paralleli lungo tutto il testo:

- A – inizio, da parte del personaggio, di un'opera di civilizzazione autentica;
 B – prove imposte al personaggio in vista del compimento dell'opera intrapresa;
 C – compimento dell'opera di civilizzazione.

Oppure:

- A – inizio da parte del personaggio di un'opera di civilizzazione presunta;
 B – sacrificio del personaggio per volere divino;
 C – inizio di una nuova opera di civilizzazione autentica che sfrutta il valore pedagogico della vicenda narrata.

Il sonetto 60 «Al carcere» è il testo con cui il tema biografico esordisce nella raccolta:

Come va al centro ogni cosa pesante
 dalla circonferenza, e come ancora
 in bocca al mostro che poi la devora,
 donnola incorre timente e scherzante,
 così di gran scienza ognuno amante,
 che audace passa dalla morta gora
 al mar del vero, di cui s'innamora,
 nel nostro ospizio alfin ferma le piante.

Ch'altri l'appella antro di Polifemo,
 palazzo altri d'Atlante, e chi di Creta
 il laberinto, e chi l'inferno estremo
 (che qui non val favor, saper, né pietà),
 io ti so dir; del resto, tutto tremo,
 ch'è rocca sacra a tirannia segreta²⁶.

La scrittura della storia biografica come vicenda esemplare fa leva su un procedimento di rivisitazione di altri testi della raccolta: «Al carcere» è, tra l'altro, una rilettura degli *exempla* contenu-

26. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 227.

ti nella prima parte. È grazie a questo contesto che la storia del personaggio diventa una storia esemplare, proprio perché ripete altre storie che il testo ha raccontato. A cominciare dalla prima terzina, inoltre, si fa allusione a una seconda serie di storie che il lettore dovrebbe essere perfettamente in grado di raccontarsi da solo a partire dal repertorio tipico codificato. Questo viaggio all'interno del codice condiziona in modo marcato la lettura della vicenda biografica, sulla quale proietta tutta una serie metaforica prelevata da altre storie e da altri racconti che hanno una precisa connotazione ideologica già a partire dal codice stesso.

Dal punto di vista della ricezione, la lettura in chiave esemplare della vicenda storica (ed *exemplum* vale qui nel senso di modello ideale da riprodurre nella concreta prassi) poggia su un procedimento molto simile a quello che abbiamo già visto per le descrizioni, fondato su un effetto di straniamento rispetto ai codici dominanti. Qui la distanza dai codici maggioritari è data dal sovrapporsi di una vicenda di eresia e ribellione rispetto ai codici di comportamento autorizzati, a figure topiche, Ulisse e Teseo, gli eroi civilizzatori, che hanno invece una coloritura ideologica positiva evidente, capovolgendo in questo modo l'ordine gerarchico dell'enciclopedia del lettore. La figura topica dell'eroe civilizzatore è il doppio narrativo del poeta-filosofo; il narratore, il personaggio, e il loro doppio diegetico si fanno carico delle medesime istanze culturali. Diventa possibile allora leggere l'intero testo e non solo la parte autobiografica, il discorso didattico e la storia narrata come il racconto di un mito di civilizzazione. I racconti mitici, dice Greimas, si collocano lungo una dimensione temporale

dicotomizzata in un *prima vs dopo*. A questo *prima vs dopo* discorsivo corrisponde quello che viene chiamato un 'rovesciamento della situazione' che, sul piano della struttura implicita, non è altro che un'inversione di segno del contenuto. Esiste dunque una correlazione tra i due piani:

prima	contenuto invertito
poi	contenuto posto ²⁷

27. A. J. GREIMAS, *Elementi per una teoria dell'interpretazione del racconto mitico*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, a c. di R. BARTHES, Milano, Bompiani 1969, p. 51.

Prima e dopo non sono che la trasposizione narrativa del rapporto a-cronico, spaziale, di due diversi sistemi ideologici con una serie precisa di valori. In questo contesto la figura dell'eroe civilizzatore ha la funzione di commutare dei contenuti ideologici in materiali letterari e di mediare il passaggio dalla situazione *-prima* alla situazione *-poi*, svincolandosi da una precisa comunità sociale e dai suoi codici di comportamento. È all'incirca quello che dice tra l'altro il sonetto di proemio:

INDIVIDUALE	VS	COLLETTIVO
«Io»		«mondo»
CONTENUTO POSTO	VS	CONTENUTO INVERTITO
«richiamo al latte della madre mia»		«il mondo vaneggiante a sè rubbello»

La divulgazione (vs tesaurizzazione/mistificazione) del sapere, legata da una parte alla vicenda storica e dall'altra alla scrittura stessa del testo letterario, compare in contesti determinati sempre da una serie metaforica interna alla topica della lotta, del combattimento, che è uno degli elementi più forti del *topos*: «Io nacqui a debellar tre mali estremi,/tirannide, sofismi e ipocrisia [...]»²⁸; e nella canzone 74: «Perché le forze e le voglie divine/il nemico schernisce?»²⁹. Di Telesio si dice: «Telesio, il telo della tua faretra/uccide dei sofisti in mezzo al campo/degli ingegni il tiranno [...]»³⁰, Telesio è tra l'altro un doppio dello stesso Campanella; nella canzone «A gli italiani» infatti, le vicende dei due sono vicende parallele dal punto di vista intellettuale. Ancora, a proposito di Rodolfo di Bunau: «[...] bandisci guerra alle falsarie scuole,/ch'io vincitor ti veggo [...]»³¹; e di Tobia Adami: «Contra sofisti, ipocriti e tiranni/d'armi del primo senno ornato vai/la patria a liberar di tanti inganni»³². E di nuovo nel sonetto a Telesio

28. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 113.
 29. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 253.
 30. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 236.
 31. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 237.
 32. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 238.

«[...] 'l Cavalcante tuo, possente lampo,/le rocche del nemico ancora spetra»³³. Ancora, l'intercambiabilità topica di falso e mostruoso è un fatto sistematico nell'intero testo. Il sonetto 47 dice: «Vilissima progenie, con che faccia/del Padre che sta nel ciel vi fate figli,/se, schiavi a' vizi, a' can sète, a' conigli,/c'han scorza d'uomo a guisa di lumaccia?/Chè il pecoreccio per virtù si spaccia/dagli astuti sofisticici consigli,/che di tal bestie son gli aurati artigli, [...]»³⁴; e il madrigale 8 della canzone 75: «Più prodigi e più grandi/il tuo Nume schernito/qual muto idolo, agogna oggi, che quei/ch'i mostri han sovvertito/di Samaria, d'Egitto e di Caldei»³⁵ dove *mostri* sta per credenze false.

Si può leggere allora l'esperienza del carcere come un tempo del programma di educazione dell'eroe, e come un doppio narrativo della ricerca intellettuale del narratore: la serie metaforica più ricorrente in relazione al carcere è del tutto interna all'area topica del viaggio fra i morti come prova da superare per ottenere l'investitura e il consenso divini:

Deh! risorga a pietà l'Amor eterno,
 e l'infinito Senno
 proponga l'opra al gran Valore immenso,
 che il duro scempio del mio lungo inferno
 vede senza il mio cenno:
 sei e sei anni, che in pena dispenso
 l'afflizion d'ogni senso,
 le membra sette volte tormentate,
 le bestemmie e le favole dei sciocchi,
 il sol negato agli occhi,
 i nervi stratti, l'ossa scontinoate,
 le polpe lacerate,
 i guai dove mi corco,
 li ferri, il sangue sparso, e 'l timor crudo,
 il cibo poco e sporco;
 in speme degna di tua lancia e scudo»³⁶.

E la canzone 72:

33. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 236.
 34. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 213.
 35. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 268.
 36. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 267.

A te tocca, o Signore,
 se invan non m'hai creato,
 d'esser mio salvatore,
 [...] gli uccisi in sepoltura,
 dati da te in oblio,
 dei quai non hai più cura,
 dei sotterranei laghi
 nell'infimo rinchiuso
 di morte fra le tenebre sembro io³⁷.

E nella canzone «Alla Prima Possanza»:

Canzon, di al Poter Primo
 che per mancanza sua sto in tal paura,
 che meditar non posso la Scrittura.
 Traggami da questo imo
 inferno. Ed in effetto,
 se tutto il mio soggetto
 ei non sarà, me stesso empio condanno
 da mo' al perpetuo lacrimoso affanno³⁸.

Dove è esplicita la relazione simbolica tra le disavventure del personaggio e la crisi intellettuale del narratore. Tanto più se si tiene conto del fatto che il motivo tematico della mancata indagine riguardo alla potenza organizza il testo come discorso didattico e come racconto di una storia.

Il modello del racconto mitico di civilizzazione permette di ordinare la serie di norme e divieti proposta dalla *Scelta* e soprattutto il suo rapporto conflittuale con i codici ideologici maggioritari, secondo un sistema di valori costruito sulla coppia cultura vs anti-cultura, e di indicare come antirazionale il codice maggioritario e repressivo dell'ortodossia aristotelica e il sistema istituzionale al quale fa da supporto³⁹. Sovrapponendo il modello mitico *eroe vs mostri* alla totalità del testo come discorso didattico e alla parte autobiografica, si rende legittima perché fondata razionalmente sia la trasgressione del locutore nei confronti del codice ideologi-

37. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 241.

38. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 305.

39. «Dove il ritorno del represso è di natura critica e progressiva, può meravigliarci il fatto stesso che la repressione mantenga una sua parte, non il fatto addirittura prevedibile del risvolto repressivo di questa parte»: F. ORLANDO, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi 1982, p. 15.

co e letterario rifiutato, sia quella del personaggio rispetto all'ordine costituito.

Già all'altezza del sonetto 71 il modello di lettura che abbiamo percorso finora è stato sostituito in parte da uno schema d'altro tipo: inizio di un'opera di civilizzazione presunta – punizione divina/sacrificio dell'eroe – inizio di una nuova opera di civilizzazione, ottenuta sfruttando il valore pedagogico della vicenda narrata:

«Sonetto del Caucaso»

Temo che per morir non si migliora
 lo stato uman; per questo io non m'uccido:
 chè tanto è ampio di miserie il nido,
 che, per lungo mutar, non si va fuori.

I guai cangiando, spesso si peggiora,
 perch'ogni spiaggia è come il nostro lido;
 per tutto è senso, ed io il presente grido
 potrei obliar, com'ho mill'altri ancora.

Ma chi sa quel che di me fia, se tace
 l'Onnipotente? e s'io non so se guerra
 ebbi quand'era altr'ente, ovvero pace?

Filippo in peggior carcere mi serra
 or che l'altr'ieri; e senza Dio nol face.
 Stiamci come Dio vuol, poiché non erra⁴⁰.

La figura di Prometeo sovrapposta quella del personaggio compare anche nel «Proemio», con la stessa funzione di rendere leggibile l'impresa dell'io narrante, nel suo doppio statuto di locutore e di personaggio, come un mito di civilizzazione. La stessa vicenda dell'eroe diventa un testo didattico scritto direttamente dalla mano di Dio: «Ma se de' pannilini i vecchi squarci/carta facciam, che noi di morte rape/d'eternitate al seno,/che fia di me, se Dio di noi più sape?»⁴¹. La riscrittura in questa chiave delle vicende storiche del personaggio è l'esito della contaminazione di due serie distinte di elementi topici: una riconducibile ai miti di civilizzazione nei termini che abbiamo già visto; l'altra al modello dell'agiografia, che sviluppa le tematiche del sacrificio e della glori-

40. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 239.

41. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 295.

ficazione del corpo dell'eroe in base al *topos* piaghe-scrittura di Dio. Dove il testo si svincola dal modello agiografico, il valore esemplare della vicenda storica è puramente negativo, sebbene la necessità di un'opera di civilizzazione in senso didattico-pedagogico più che come progetto di sovvertire l'ordine costituito, sia continuamente ribadita con altri mezzi retorici.

Già a partire dal sonetto 71 il valore esemplare della vicenda storica poggia su un procedimento di tipo metaforico per il quale il problema della verificabilità storica della *fabula* non è più rilevante⁴². La storia del personaggio è stata riscritta a questo punto come una vicenda metafisica filtrata attraverso la tematica del corpo-carcere; il legame con il tempo storico si è interrotto definitivamente. Il tema del corpo-carcere è legato a sua volta ai temi dei limiti della conoscenza e del labirinto: «Tu morte viva, nido d'ignoranza,/portatile sepolcro e vestimento/di colpe e di tormento/peso d'affanni e d'error labirinto [...]»⁴³. I due temi del labirinto e dell'errore conoscitivo appaiono a loro volta legati: si costruisce una rete di relazioni ricca di senso.

La lettura univoca della storia del personaggio come vicenda esemplare resta, al livello testuale, un'operazione sostanzialmente irrisolta⁴⁴ perché il testo, paradossalmente, non elabora affatto strategie che rendano leggibile univocamente il racconto esemplare. La storia interiore, al contrario, è estremamente problematica; la crisi è una perdita nell'ordine della conoscenza e il suo esito coincide con la revisione e il recupero degli stessi modelli conoscitivi messi in dubbio. L'errore dell'io-narrante, come narratore e come personaggio, è senz'altro di tipo metodologico:

42. «Relève de la métaphore l'exemplum qui illustre la règle générale en recourant à l'analogie. L'anecdote ne cite plus alors une manifestation interne de la règle, mais un fait extrême qui lui ressemble»: C. BREMOND, *L'exemplum* in G. BREMOND, J. LE GOFF, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols 1982, p. 116.

43. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 286.

44. «Bisogna tenere presente che l'idea della funzione profetica svolta dalla poesia veritiera si lega strettamente alla convinzione che Campanella ha di essere il profeta dei tempi nuovi, di dover svolgere un ruolo fondamentale nelle vicende del mondo. Questa è la genesi di quel processo per cui nelle poesie la vicenda personale rimanda alla generale vicenda dell'umanità, e viceversa [...] in Campanella tutto si gioca nel vivo della storia degli uomini, nelle possibilità oggettive di modificazione del quadro sociale di cui proprio lui, Campanella, è conoscitore e interprete. Il nesso vicenda individuale-vicenda universale diventa così mobile e drammatico»: BOLZONI, *Introduzione...*, p. 27.

Le potestati umane tanto m'hanno
travagliato, ch'omai vengo a pensare,
ch'io peccai contro te, Possanza Prima;
però che di Saturno più di un anno
tutto del Senno primo a contemplare
mi diedi, al primo Amor volsi ogni rima,
di te tanto scrivendo
quanto per lor t'intendo,
di cui dovea far la maggior stima.
Or io volgo il mio stile
alla tua dignitate,
perdon chiedendo umile
e aiuto, o suprema Potestate.

Dovea l'autore, per ordine metafisico, scrivere della Prima
Potenza avanti che del Primo Senno⁴⁵.

C'è poi un breve passo di una lettera dal carcere allo Schopp relativo alla congiura in Calabria e alla figura di Campanella come profeta dei tempi nuovi, il ruolo che Campanella si sceglie come personaggio del suo libro:

Eia mi Scioppi, cape facellam hanc, in pectoribus hominum interclude, si forte ex ruderibus fiant animalia, ex animalibus homines. Tibi debetur munus hoc cui huius seculi es aurora.
Ego tamquam Prometheus in Caucaso detineor quoniam non rite hoc functus sum munere⁴⁶.

dove mi sembra interessante oltre alla ripresa del tema di Prometeo, il fatto che il fallimento politico della rivolta calabrese sia anch'esso legato a un errore metodologico, *non rite*, e che dunque la proposta politica di Campanella, quella stessa che aveva fondato la rivolta in Calabria, resti in sostanza perfettamente valida. È in questo senso che crisi sul piano materiale e crisi sul piano conoscitivo coincidono: il non-sapere riguardo alla Potenza determina una non-potenza sul piano del reale, il carcere e la crisi conoscitiva diventano intercambiabili nelle serie metaforiche: labirinto, inferno, sepolcro tramite la mediazione della tematica corpo-carcere. L'acquisizione della Potenza attraverso l'esperienza della crisi e del carcere, la discesa agli inferi come viaggio

45. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 209.

46. T. CAMPANELLA, *Lettere*, a c. di V. SPAMPANATO, Bari, Laterza 1927, p. 102.

conoscitivo, rappresenta l'ultima maglia del reticolo costruito lungo la prima parte del testo che risulta così completato e non messo in dubbio⁴⁷. Il sistema filosofico tracciato lungo la prima parte conserva anche dopo la crisi la sua validità. Nel madrigale 4 della canzone 79 si legge ancora:

Fuggite, amici, le scuole mondane;
alto filosofar a noi conviensi.
Or ch'han visto i miei sensi,
non più opinante son, ma testimonio⁴⁸.

è una ripetizione evidente del sonetto programmatico: «Fuggite, amici, le seconde scuole [...]»⁴⁹. La funzione del poeta come mediatore di un sistema di conoscenze risulta confermata; la crisi conoscitiva coincide con il differimento dell'elaborazione e della trasmissione della serie di dati relativi alla Potenza e non con l'invalidazione dell'intero sistema. Una controprova, sul piano retorico, del fatto che validità del sistema filosofico e validità della funzione didattica del testo letterario risultino confermate e non messe in dubbio dall'intero percorso del testo, è la presenza, nella sezione finale della raccolta, di una seconda serie descrittiva: la Canzone «Alla Prima Possanza» appunto, e il gruppo delle «Salmodie».

La funzione del testo risulta salva per quanto possa essersi rivelata fallimentare l'esperienza storica del personaggio.

4. Lo spazio del testo: struttura e figura

Nelle poetiche campanelliane la problematica relativa all'imitazione si traduce nell'esigenza di catturare, tramite la rappresentazione nel testo, la dimensione unitaria dell'essere aldilà delle molteplici apparenze. La rappresentazione del dato di realtà im-

47. Anche per questo non mi sembra motivato sul piano testuale leggere la «Canzone a Berillo» come documento di una conversione alla ortodossia, oltre che per le prove di tipo retorico addotte da DUCROS, *T. Campanella...*, p. 423: «Etrange converti que celui qui considère l'Eglise comme l'instrument du courroux divin et l'assimile au déluge et à la destruction par le feu [...]».

48. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 289.

49. Tra le riprese più evidenti: «La fabbrica del mondo e di sue parti, e di lor particelle e parti loro [...]»; «La fabbrica del mondo e di sue parti/ e delle particelle e parti loro [...]» CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 306 e p. 143.

mediata nella sua evidenza materiale non appare più un percorso concretamente esperibile da quando l'immissione di nuovi modelli conoscitivi nel vecchio sistema della cultura rinascimentale ha provocato un radicale rivolgimento della posizione dell'uomo di fronte all'universo. I dati della percezione appaiono ora del tutto insufficienti alla comprensione di una realtà sterminata e ingannevole, senza il supporto di un ordinato sistema di classificazione delle cose. Se riportare ordine nel sistema della conoscenza significa commutare una *mathesis* in una tassonomia, se la percezione del mondo reale deve essere organizzata in sistema in modo da ritrovare la dimensione unitaria dell'ordine in una realtà che appare altrimenti incomprensibile, costruire un testo letterario aderente all'essenza del reale significa privilegiare la dimensione della struttura su quella dell'*ornatus*. Imitare significa rappresentare un modello concettuale oggettivo ottenuto mediante un rigoroso procedimento di classificazione della realtà fenomenica: rappresentare la varietà interna all'uno, il disordine interno al tutto ordinato, allora, è un punto d'approdo che si può provare a raggiungere privilegiando in primo luogo le tecniche della *dispositio* come concreta attualizzazione letteraria di un paradigma di tipo scientifico. In questo senso il genere canzoniere come struttura complessa costruita sul rapporto dialettico uno vs molti, consente di riprodurre iconicamente la struttura del reale. Il macrotesto diventa allora lo spazio dove la contiguità nello spazio può essere letta come somiglianza nel senso. Se la realtà è anzitutto quello spazio dove ogni contiguità diventa *convenientia*, il libro è il luogo dove la *catena rerum* (la *convenientia* delle cose) e la *catena scientiarum* possono essere rappresentate attraverso la contiguità, la parziale sovrapposibilità dei sistemi semici.

Se «scire est alienari», se la conoscenza si fonda su principi di instabilità e di variazione (la metamorfosi delle cose che rappresentano mutando l'idea divina; la diffrazione del principio divino nella molteplicità delle cose; la metamorfosi del soggetto nelle cose che conosce)⁵⁰ allora anche la rappresentazione letteraria

50.

«Or ti rendo, Signor, fermezza integra:
ché i preghi e 'l variar d'ogn'ente fue

sarà fondata su criteri di variazione: la variazione interna dell'oggetto rappresentato, la molteplicità degli oggetti della rappresentazione, la metamorfosi dell'io che costruisce l'immagine. In quest'ottica il solo modo per ricondurre a unità la varietà del reale, per conoscere e rappresentare l'uno, è organizzare in sistema la varietà delle percezioni classificandole logicamente e ordinandole in catalogo. È esemplare da questo punto di vista la funzione che l'immagine del teatro universale assume nel testo della *Scelta*.

L'immagine emblematica del 'gran Theatro del mondo' – scrive Costanzo – opera contemporaneamente in due direzioni: contro tutto ciò che vi è di indefinito, di intempestivo, di imprevisto nel mondo naturale; e contro le sensazioni e gli affetti più 'temibili' e indisciplinati del nostro animo. Scoprire il mondo dei sensi e dell'immaginazione significa soltanto, per ora, che si dovrà sperimentarli *in vitro* ed eluderne i rischi⁵¹.

Con l'immagine del teatro universale in realtà Campanella non mirava affatto a costruire uno spazio 'altro' rispetto a quello reale, una zona franca dove confinare l'antirazionale per esorcizzarlo, ma piuttosto un doppio speculare, una riproduzione fedele della realtà, in grado di ordinare secondo un fine razionale anche i fatti più inquietanti della follia, del caso, dell'imprevisto. Proprio tramite la doppia prospettiva attori/pubblico, parte/tutto, l'immagine del teatro permette di razionalizzare l'inquietante molteplicità delle percezioni gerarchizzandole, di ricondurle a unità, di riconoscere un modello là dove non appare che un labirinto⁵². Il trat-

da te antevisto, e non ti è un iota nuovo,
 ch'un tuo primo voler possa or far due.
 D'essere e di non esser s'integra:
 per un la fermo, per l'altro la nuovo;
 che da te sia, da sé non sia, la truovo;
 per sé si muta, e per te non s'annulla
 la creatura; e stassi, te imitando;
 e mutasi, tua idea rappresentando,
 che in infinite fogge la trastulla,
 per non poterla tutta in un mostrare [...]

CAMPANELLA, *Scelta*..., p. 257.

51. M. COSTANZO, *Il 'Gran Theatro del Mondo'*, Milano, Scheiwiller 1964, p. 38.

52.

«Nel teatro del mondo ammascherate
 l'alme da' corpi e dagli affetti loro,
 spettacolo al supremo consistoro
 da natura, divina arte, apprestate

to pertinente rispetto alle immagini sovrapposte del libro e del teatro diventa quello dell'ordine come criterio razionale piuttosto che quello dell'illusione e del *trompe l'oeil* proprio degli esiti barocchi.

L'immagine del libro come struttura ordinata è tra le più ricorrenti in tutta l'opera di Campanella:

il caso – scrive – non può, gettando queste lettere infinite volte, accoppiarle a fare questo libro, [...] ma l'arte lo fa in una volta. Così non si deve attribuire l'*ordinata* fabbrica del mondo se non all'arte prima⁵³.

All'interno del testo l'immagine del teatro veicola l'opposizione dialettica ordine vs disordine (piuttosto che essere vs apparire) e questa appare a sua volta legata alla tematica cultura vs anticultura attraverso la figura topica dell'eroe civilizzatore.

Il punto di mediazione tra i due sistemi sta nello sviluppo del labirinto come cifra di un'antistruttura. La parola labirinto ricorre in tutto tre volte⁵⁴ nel testo della *Scelta* e tutte le volte indica una condizione di repressione ideologico-politica (infrazione di un divieto morale secondo il codice minoritario della *Scelta*) legata alla mistificazione delle tre primalità (infrazione di un divieto razionale). Repressione ideologica e antirazionalità sono obiettivi polemici continuamente sovrapposti e di fatto intercambiabili nelle serie metaforiche. È significativo che dell'area semantica del labirinto come caos non strutturato e come strumento di repressione politica, facciano parte istituti letterari ben precisi e precisi referenti culturali, organici al codice ideologico dominante e d'altra parte inevitabilmente connessi al piacere del testo. Sul versante

fan gli atti e detti tutte a chi son nate;
 di scena in scena van, di coro in coro;
 si veston di letizia e di martoro,
 dal comico fatal libro ordinate.
 Né san, né ponno, né vogliono fare,
 né patir altro che il Gran Senno scrisse,
 di tutte lieto, per tutte allegrare,
 quando, rendendo, alfin di giochi e risse,
 le maschere alla terra, al cielo, al mare,
 in Dio vedrem chi meglio fece e disse»

CAMPANELLA, *Scelta*..., p. 122.

53. T. CAMPANELLA, *Del senso delle cose e della magia*, Bari, Laterza 1925, p. 7. Corsivo mio.

54. Nel sonetto 60, nella canzone 75 e nella canzone 78.

della tradizione letteraria, la mitologia classica («favoloso *intrico*») e i poeti burleschi: «L'Aretino, il Franco, il Berni e simili altri ciurmatori, i quali, benché dicessero male del male, hanno detto male anche del bene e *confuso* insieme tutto»⁵⁵. E nella *Scelta*: «Ma l'Aretino con sua setta trista/che bevette di cinici in cantina,/di sue ciarle mostrando fiori e spina,/di bene e mal ci fa tutta una lista»⁵⁶.

Quanto alla tradizione greca: «Tu che verace sei,/Platon, ciò affermi; e le scienze, ch'ella/falsamente sue appella,/confusi i tempi e l'istorie da lei falsificate (...)»⁵⁷; «Omero (..) sotto le belle parolette e delicate *figure* e leggiadri modi di favellare al volgo inferno, *confonde* l'impietà con la pietà, il bene con il male, la virtù con il vizio»⁵⁸.

La tradizione greca e Omero in particolare sono responsabili per Campanella della corruzione della scrittura letteraria e in particolare dell'invenzione della favola. D'altra parte l'introduzione dello storicamente falso e dell'antirazionale mitologico tra i meccanismi generativi del testo letterario ha come fondamento storico la mercificabilità del lavoro intellettuale:

[..] ma perché mancarono le virtù e le maravigliose azioni in coloro ai quali furono venduti i poemi, [...] fu bisogno quelli dipingere non come erano, ma come dovevano essere. Quindi ebbe luogo la favola⁵⁹.

Anticultura e mercificabilità del prodotto letterario finiscono per essere bersagli ideologici perfettamente sovrapposti come fatti culturali storicamente legati e come 'segni' di una realtà politica che Campanella aveva progettato di sovvertire radicalmente.

Sul piano della retorica, sono referenti culturali di tipo 'labirintico' la favola e la metafora: «non s'introdurrà alcuna favola che *falsifichi* la storia, [...] né che faccia *confusioni* cronologiche [...]; né che screditi i buoni [...]; né che lodi gli scellerati [...]; né che affermi cose impossibili»⁶⁰.

55. CAMPANELLA, *Poetica*..., p. 325. Corsivo mio.

56. CAMPANELLA, *Scelta*..., p. 210.

57. CAMPANELLA, *Scelta*..., p. 200. Corsivo mio.

58. CAMPANELLA, *Poetica*..., p. 352. Corsivo mio.

59. CAMPANELLA, *Poetica*..., p. 319.

60. T. CAMPANELLA, *Poëtica* in *Tutte le opere*..., p. 1101. Corsivo mio.

Quanto alla metafora:

Chi volesse costruire su basi filosofiche una lingua novella, dovrebbe [...] sopprimere le parole equivoche, i sinonimi, le metafore; a tutte le cose darà un nome proprio per eliminare la *confusione*, che sembra bella, mentre è invece una magagna, ch'è andata crescendo⁶¹.

Il dibattito sull'uso dei traslati è strettamente legato verso la fine del '500 al terreno comune costituito dalla riflessione sulle funzioni della *imaginatio* nell'elaborazione del pensiero razionale:

et perché le cose del pensiero più moventi sono le sensibili et corporali, però la imaginativa con le figure corporee per lo più le cose rappresenta. Onde i poeti figurano le verità con le immagini di femina, et a significare una cosa compongono et separano le cose sentite con la imaginativa⁶².

L'ambiguità dell'atteggiamento di Campanella nei confronti dell'uso dei traslati, anche in letteratura, si spiega proprio a partire dalla relazione tra metafora e *imaginatio* come luogo dell'errore metodologico: «Chi più dal senso si discosta, più all'imaginativa vana ricorre et fa la scienza fallace; et chi più si accosta al senso, più dalla imaginativa si discosta et fa discorsi veraci»⁶³.

Non si fanno 'discorsi veraci' (e cioè sillogismi corretti) facendo leva sull'*imaginatio*, perché questa opera al di fuori di ogni procedura logica corretta e controllabile, estendendo il gusto della analogia fino a lacerare il principio di identità, è responsabile «dell'arbitrario slittare dall'assimilazione all'identificazione di due oggetti in base ad un solo attributo comune»⁶⁴ proprio delle forme più forti della metafora. L'idea che il piacere delle figure dovesse in qualche modo essere legato all'*imaginatio*, doveva essere presente a Campanella se tutti i fatti psichici relativi all'*imaginatio* rappresentano sempre una forma di risarcimento rispetto a procedimenti logici controllabili e rigorosi:

Animali divino de naturalibus insufficientes erat, nisi Deus illi virtutem ideativam addidisset, per quam tot res et mundo et systemata fere facit imaginaria

61. T. CAMPANELLA, *Grammatica*, in *Tutte le opere*..., p. 713. Corsivo mio.

62. T. CAMPANELLA, *Epilogo Magno*, Roma R. Accademia d'Italia 1939, p. 481.

63. CAMPANELLA, *Epilogo*..., p. 481.

64. ORLANDO, *Illuminismo*..., p. 117.

quot Deus faceret realia: ut qui non potest satiari rebus per sensoria et discursu notis, *satiaretur vel ex parte imaginatis*⁶⁵.

Similmente l'ordine giova all'apprendimento delle cose, ma non dà piacere [...]»⁶⁶.

Nelle premesse teoriche di Campanella solo *dispositio* ed *elocutio* sono tecniche specificamente retoriche (l'*inventio* al contrario non è per nulla un fatto retorico)⁶⁷, e queste tendono a costruire il testo secondo un modello dialettico rispetto al quale *dispositio* ed *elocutio* rappresentano tendenze contrapposte della scrittura. Nella pratica testuale concreta, le tecniche della *dispositio* rappresentano sempre uno strumento di controllo di tipo razionale rispetto alle *figurae elocutionis*, sia come ordinata classificazione dei contenuti testuali, sia come possibilità di costruire un contesto iperstrutturato e dotato di senso, capace di neutralizzare al suo interno gli elementi più regressivi sul versante dell'espressione, secondo il modello che abbiamo già visto al livello tematico con le immagini del teatro e del libro⁶⁸. Le opposizioni ordine vs disordine, cultura vs anticultura, che hanno organizzato la serie dei contenuti all'interno della raccolta, si ripropongono anche al livello retorico come scelta sistematica di modelli formali (la forma 'canzoniere', la descrizione, l'*exemplum*⁶⁹) capaci di organizzare il piano dell'espressione come un contesto fortemente strutturato

65. T. CAMPANELLA, *Epilogo Magno*, Parigi, 1637, Lib. IV, Cap. VI. Corsivo mio.

66. CAMPANELLA, *Poëtica...*, p. 919. Corsivo mio.

67. «Non consiste l'invenzione in trovar se non quello che è o fu, perché delle cose che non sono, scienza non si trova. Adunque mirabile invenzione è di colui, che le cose naturali investiga e poi con bel modo le dipinge [...]»: CAMPANELLA, *Poëtica...*, p. 350.

68.

«Che meraviglia se alcuno s'ammazzi?
lo guida il Fato con occulto incanto
per la gran vita, ove enno i mali e i pazzi
semitoni e metafore al suo canto.

[...] la distinzione e il male sono come semitoni e metafore belle nel poema bench'in sé vizi»: CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 188.

69. «La storia di Erodoto in versi non è degno poema, poiché imprime forma poetica in materia non adatta, essendo il poema un eccellente modello ideale donde si possano trarre esempi della condotta, della fortuna e dei costumi [...]. Se la perfetta rispondenza degli esempi manca, la cerchiamo e inventiamo nelle favole, e poiché l'esempio esige disposizione e misura [...]»: CAMPANELLA, *Poëtica...*, p. 995.

e, per conseguenza, di ordinare l'atto dello scrivere secondo un fine razionale che non si esaurisce affatto nella funzione didattica del testo come per le poetiche cinquecentesche del *delectare et docere*⁷⁰, ma piuttosto coincide con la ricerca di nuovi rapporti tra espressione e contenuto, tra struttura e figura.

5. L'ordine metrico

Sul piano della metrica la *Scelta* non si presenta tanto come modello ideale («se avanzano le cose le parole»), quanto come campionario possibile di forme. Si tratta piuttosto di un testo costruito all'insegna della sperimentazione che approda alla rivendicazione della libertà (o necessità) di usare forme metriche nuove attraverso un procedimento che mira a esaurire le possibilità espressive delle forme tradizionali. Il problema della versificazione è centrale nelle poetiche campanelliane: le forme metriche tradizionali, fondate sulla rima, sono sostanzialmente immotivate sul piano del reale; sono antirazionali perché rappresentano un'ulteriore divaricazione tra parole e cose. Al contrario, è possibile costruire forme metriche nuove fondate sul ritmo e perciò capaci di riprodurre dei meccanismi realmente esistenti in natura (il ritmo è un sistema armonico capace di agire sugli *spiritus* del corpo umano riproducendone il movimento). Le proposte teoriche sulla versificazione si presentano dunque in termini speculari rispetto a quelle linguistiche incentrate sulla distinzione tra lingua d'uso fondata sull'arbitrarietà del segno e lingua nuova. Esattamente come la lingua nuova anche la metrica nuova ha valore eversivo sul piano politico e culturale, proprio perché capace di riprodurre e pertanto di rendere conoscibili gli oggetti; la metrica fondata sulla rima al contrario è uno strumento di repressione politica:

In italiano il verso più lungo è l'endecasillabo [...] adatto alla lirica, non alla poesia eroica; riesce gradevole per le rime finali, introdotte dai barbari sarace-

70. Nelle poetiche del *delectare et docere*, una volta stabilito che il piacere generato dalle figure può essere autorizzato solo a costo di scegliere dei contenuti 'edificanti' (e, in genere, di indirizzare l'opera almeno in teoria se non nella concreta pratica testuale, a un pubblico di indotti) non è più necessaria alcuna altra forma di repressione che agisca direttamente sul ritorno del represso di ordine retorico: la figura non è che, alla lettera, *ornatus*. Cfr. anche J. STAROBINSKI, *La letteratura e l'irrazionale*, «Paragone», XXV (1974), pp. 3-19.

ni che invasero l'Italia, e che anche in latino erano state impiegate qua e là; come appare nei versi leonini usati nei tempi barbarici. Noi oggi manteniamo ancora questo metro, quasi indizio della nostra schiavitù, e non Dante, né il Tasso, né altri si affaticarono a redimerci da tanta ignominia⁷¹.

Rispetto all'«Appendice delle tre elegie fatte con misura latina», il testo della *Scelta* rappresenta un percorso evolutivo. Dal punto di vista metrico, la raccolta è la realizzazione di un progetto doppio: sfruttare ed esaurire le possibilità offerte dal codice letterario della tradizione e introdurre nel codice stesso una serie di forme nuove che possano sostituire quelle tradizionali. Il canzoniere che Campanella propone si costruisce anche sul piano della metrica come infrazione rispetto ai codici maggioritari, riproponendo anzitutto forme arcaiche e praticando su quelle tradizionali operazioni di dilatazione e frammentazione del verso che mirano ad allargarne, ma anche a esaurirne le possibilità espressive⁷². Mi sembra significativo il fatto che il gruppo di componimenti compreso tra la canzone 72 e la fine non includa che un solo sonetto, che è invece una forma privilegiata lungo tutta la prima parte. È vero che la scelta di forme metriche diverse dal sonetto in questa sezione della raccolta è dettata anzitutto da motivi di ordine tematico: una ricerca di tipo conoscitivo richiede senza dubbio forme di più ampio respiro piuttosto che unità brevi. È anche vero però che questa scelta può avere un senso anche dal punto di vista strutturale: il sonetto infatti figura tra le forme metriche meno apprezzate da Campanella, tanto più quanto è più lontano dal modello della poesia ebraica: «Né dirò degli epigrammi ai quali corrispondono in volgare i sonetti, le ottave e i madrigali. Le canzoni invece si avvicinano piuttosto ai salmi e agli inni»⁷³.

La sostituzione del sonetto con forme metriche che «si avvicinano più ai salmi e agli inni», serve ad accostare quanto più è possibile il testo, nella sua sequenza finale, al modello biblico e a

71. CAMPANELLA, *Poëtica...*, p. 1207.

72. «Le vers est morcelé, déchiqueté; tantôt haché par l'accumulation des substantifs; tantôt cassé par une coupure nette. Mais il se trouve bousculé plus gravement lorsque, [...] l'unité ritmique nouvelle, inventé par le poète, n'est plus le vers lui même, mais deux vers succesifs, qu'aucune pause ne separe»: DUCROS, *T. Campanella...*, p. 202.

73. CAMPANELLA, *Poëtica...*, p. 1171.

dichiarare superato il campionario metrico proposto dalla *Scelta*. In questo senso mi sembra significativa la posizione delle tre elegie latine, dentro, ma anche fuori dal testo, in appendice, come conclusione di un viaggio conoscitivo improntato alla ricerca di nuove forme e inizio di un nuovo ciclo, nuovo eventuale incipit: «Musa latina, vieni meco a canzone novella/ [...] può nuova progenie canto novello fare»⁷⁴. Prospettiva, questa, che si inserisce organicamente nella visione che Campanella ha dell'era futura come epoca di rinnovamento e della sua funzione di profeta. Dal punto di vista ritmico il metro latino ha valore operativo in senso politico, il rinnovamento delle forme espressive può svolgere un suo ruolo nel rinnovamento dei codici ideologici: «Però è vero la mutazione della musica significare mutanza di costumi e di stato, come Platone conobbe e oggi si prova nei luterani che con quella cambiarono la religione»⁷⁵.

Probabilmente un'organizzazione delle forme metriche di questo tipo corrisponde anche a una strategia testuale che prevede l'evoluzione del polo di ricezione e la capacità del destinatario di decifrare messaggi sempre più complessi: «Sic est populus totus. Nunc quidem puer est, mimis et circulatoribus intentus, quorum vanitatem cum deprahenderit, ad comicos se transfert inde ad tragicos, tandem ad eroas, tandem ad divinas auditiones»⁷⁶.

La trasgressione del sistema letterario tradizionale è tanto più radicale se confrontata con la pratica letteraria vigente improntata al riuso dell'archetipo petrarchesco. Nella tradizione della lirica manierista, il codice petrarchesco è un sistema chiuso⁷⁷ in grado di assorbire nei suoi circuiti qualsiasi tipo di linguaggio 'altro' rispetto a quello del codice stesso. L'intrusione nel genere canzoniere di tematiche specifiche di altre tradizioni letterarie (epica, poesia religiosa) non implica affatto una riorganizzazione dell'impianto lessicale, metrico e sintattico codificato; il modello Canzoniere diventa il sistema chiuso e immodificabile attraverso il quale sono 'nominati' anche elementi diversi da quelli previsti dal

74. CAMPANELLA, *Scelta...*, p. 328.

75. CAMPANELLA, *Del Senso...*, p. 293.

76. CAMPANELLA, *Poëtica...*, pp. 1042-4.

77. Cfr. G. FERRONI, A. QUONDAM, *La 'Locuzione Artificiosa'*, Roma, Bulzoni 1973.

codice. In questo senso la proposta di scrittura realizzata dalla *Scelta* si proietta contro i codici dominanti non solo quanto alle scelte tematiche ma anche e in modo forse più vistoso, quanto a scelte formali coerenti*.

*. Non ho avuto modo di confrontarmi, durante la redazione di questo lavoro, con una serie di pubblicazioni che toccano molto da vicino il mio discorso: questo scritto, infatti, era già in corso di stampa alla data di pubblicazione degli studi che cito qui di seguito e con i quali il confronto sarebbe stato fecondo. J. M. HEADLEY, *Tommaso Campanella and Jean de Launoy: the controversy over Aristotle and his reception in the West*, «Renaissance Quarterly», 43 (1990), pp. 529-50; J. M. HEADLEY, *Campanella and the end of the Renaissance*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», 20 (1990), pp. 157-74; G. ERNST, *Religione, Ragione e Natura. Ricerche su Tommaso Campanella e il tardo Rinascimento*, Milano, Franco Angeli 1991; e, per la puntuale analisi della teoria dei segni in Campanella e dei legami tra questa e le teorie linguistiche della 'nuova scienza', CH. ALUNNI, *Di cose grammaticali. Un itinerario campanelliano*, «Giornale Critico della Filosofia Italiana», X (1992), pp. 222-40.

INDICE

MARCO TANGHERONI, <i>Nobiltà e popolo nella Pisa del Duecento. Per una rilettura della canzone politica di Panuccio del Bagno</i>	9
GIUSEPPE SANGIRARDI, <i>La presenza del Decameron nell'Orlando Furioso</i>	25
LAURA RICCÒ, <i>Scipione Bargagli fra «comune toscana dettatura» e «maniera sanese pura e gentile»</i>	69
MARIA PIA ELLERO, <i>L'ordine del labirinto. Per una lettura della Scelta d'alcune poesie filosofiche di Tommaso Campanella</i>	105
RENZO BRAGANTINI, <i>Favole della politica: il Brancaleone riattribuito</i>	137
GILBERTO LONARDI, <i>L'ultimo canto</i>	173
DUCCIO TONGIORGI, <i>Letteratura e politica culturale delle aziende negli anni cinquanta: note su «Civiltà delle macchine»</i>	193
MARINA POLACCO, <i>Dalle Città del mondo alle Città invisibili: viaggio, dialogo, utopia</i>	227

TESTI E DOCUMENTI

PLINIO TORRI, <i>Sulla tradizione manoscritta del Tresor: i codici Vat. Lat. 3203 e Vat. Reg. 1320</i>	255
STEFANO CARRAI, <i>Una ignorata corrispondenza poetica nella Pisa del Duecento: Panuccio Del Bagno e Pucciandone Martelli</i>	281

DISCUSSIONI

TIZIANO ZANATO, <i>Note a una monumentale edizione laurenziana</i>	289
--	-----

RECENSIONI

J. ALIGHIERI, <i>Chiose all'«Inferno»</i> , a c. di S. BELLOMO (F. GEYMONAT)	361
F. BRUNI, <i>Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana</i> (N. DEL SAL)	377
R. CARDINI, <i>Mosaici. Il «nemico» dell'Alberti</i> (L. BERTOLINI)	403
P. TROVATO, <i>Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)</i> (T. GWYNFOR GRIFFITH)	407
<i>Carteggio Croce - Vossler 1899-1949</i> , a c. di E. CUTINELLI RENDINA (O. BESOMI)	413